



PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Figuras y contrafiguras de la Anunciación en los primeros libros de caballerías: escenas de alcoba y avisos angélicos de concepción extraordinaria

Rafael Beltrán
(Universitat de València)

Abstract

El artículo examina el papel decisivo que tuvieron que ejercer las Anunciaciones pintadas durante los siglos XIV y XV sobre escenas de alcoba descritas y, a veces, iluminadas en textos de ficción, doctrinales o científicos. Entre los enseres pintados de la habitación de la Virgen María destaca el lecho (*thalamus Virginis*) por su significado mariológico y cristológico. De manera que la imagen del anuncio de Gabriel a María, con el trasfondo de ese *thalamus*, sirvió también como modelo para imaginar e ilustrar anuncios o avisos de concepción extraordinaria efectuados por espíritus, ángeles o demonios. Se examinan algunos de los casos más destacados de estos textos e imágenes en los primeros impresos castellanos del *Baladro del sabio Merlín* o *Tristán de Leonís*, entre otros, y se propone que las contrafiguras de la Anunciación pueden captarse también en episodios sacro-profano de otras obras de ficción, como *La Celestina* y *Tirant lo Blanc*.

Palabras clave: Anunciación, iconografía medieval, ficción caballerescas, *Baladro del sabio Merlín*, *Tristán de Leonís*, *La Celestina*, *Tirant lo Blanc*

The article examines the significant role of domestic elements in the Annunciations painted by 14th and 15th century artists. Among these objects *Thalamus Virginis* stands out for its Mariological and Christological meaning. The drawing of Gabriel's announcement to Mary, keeping the bed in the background, could serve as a model to illustrate other announcements or warnings of spirits or angels in sentimental and chivalric fiction. The outstanding illustrations of the first Castilian prints of the *Baladro del sabio Merlín* or *Tristán de Leonís*, among others, are examined. We propose that the counterfigures of the Annunciation could also be transmitted in other sacred-profane episodes of other fictions, such as *La Celestina* and *Tirant the Blanc*.

Keywords: Annunciation, medieval iconography, chivalric fiction, *Baladro del sabio Merlín*, *Tristán de Leonís*, *La Celestina*, *Tirant lo Blanc*

§

1. Figuras de la Anunciación: el *thalamus Virginis* en la pintura del siglo XV

En la Edad Media, tanto los textos doctrinales, poéticos y narrativos, como las representaciones figurativas se encuentran repletos de imágenes de visiones, visitas y avisos vinculados a temas de fertilidad, concepción o gestación. El *thalamus* es, en estos textos o figuraciones, metonimia inequívoca de unión de la pareja. En cuanto al aviso, a veces se trata de anuncios proféticos o sueños premonitorios de un engendramiento exitoso y, por tanto, de buenos presagios para la continuidad feliz de la familia y del linaje. Pero otras veces las visiones iluminan o advierten sobre los peligros de una unión ilegítima o incestuosa, de la que no es consciente uno o los dos miembros de la pareja. O sirven, igualmente, para legitimar –y amparar– los evidentes riesgos de abrirse desde lo conocido, que es la unión endógena (en un círculo cercano), a opciones exógenas (unión con extranjeros o desconocidos). Es lo que ocurre cuando la visita o visión presaga anticipa las bondades de la unión con un dios; el visitante, ente extraordinario –en el caso de la Anunciación, el arcángel Gabriel, quien será portador de la buena nueva–, avisa de las bondades de un emparejamiento fuera de la norma con un ser sobrenatural, corpóreo o espiritual, con la concepción milagrosa consiguiente.

Mientras el lenguaje literario, en verso o prosa, trata de articular los mensajes doctrinales que conllevan estas imágenes, la iconografía intenta fijarlas y representarlas figurativamente. Muchas veces se hace, en ambos casos, incluyendo el tálamo como indicio denotativo, pero también símbolo connotativo. Y entre ambos lenguajes encontramos, obviamente, todo tipo de reciprocidades. No todas las imágenes de emparejamientos excepcionales han de ser necesariamente religiosas (incluyo lo mítico dentro de lo religioso). Pero parece evidente que entre todas las representaciones literarias y visuales de episodios ficticios medievales relacionados con visitas, visiones o presagios de concepción y gestación, las plasmaciones más numerosas y potentes –positivas, benéficas y fructíferas– son las que imaginan y plasman el episodio de la Anunciación narrado por el evangelio de Lucas: «...te ingressus angelus ad eam dixit: ‘Ave gracias plena. Dominus tecum; benedicta tu in mulieribus’. [...] et ait angelus ei: ‘Ne

timeas Maria, invenisti enim gratiam apud Deum'» (1, 28-30). La de la Anunciación es sin duda, en toda la historia medieval europea, la imagen de aviso y fecundación más repetida y trascendente, tanto literariamente, entre las obras que presentan visitas extraordinarias, como icónicamente, entre las figuraciones que tratan de plasmar procreaciones excepcionales y concepciones milagrosas¹.

No sería necesario recordar que el episodio evangélico significa para el cristianismo el momento culminante de la vida de María, el punto de partida de la misión del Hijo de Dios y, por tanto, una fase crucial para la historia de la Madre de Nuestro Señor (como lo serán luego la Muerte y la Resurrección de Jesús). Anunciación y Encarnación se concentran, concilian y entrelazan, además, en un mismo evento, cuya finalidad, la Redención del hombre, se acabará de cumplir con el sacrificio de Cristo en la cruz. La presencia de la Anunciación, por tanto, era prácticamente ineludible en cualquier ciclo litúrgico o artístico colectivo dedicado a Jesús o a María, si bien el encuentro del mensajero de Dios con la receptora del mensaje de la Encarnación –la voz y el espíritu hechos carne– también pudo ser empleado, a menor escala, individualmente, como imagen de devoción aislada, personal y autónoma, debido a su sencilla narración y positiva.

Como solo un ángel y una muchacha humilde y virgen, María, son los protagonistas verdaderamente imprescindibles en la escena, el encuentro de esta pareja esboza un pequeño-gran drama misterioso y profundo, simple e intimista, con la unión de complementarios: ser asexuado (pero andromorfo) y mujer, cielo y tierra, mundo mágico y realidad cotidiana. Todo mediante un diálogo sencillo y lacónico, enigmático y trascendente. Pura acción dramática; escena diáfana, iluminada, profunda y capital, tan problemática y expresiva como las principales del Antiguo y Nuevo Testamento. Perfectamente idónea para expandir un mensaje doctrinal de fundación esencial (la gestación de Cristo-hombre como Dios) y para ser

¹ La bibliografía sobre el tema del nacimiento del Mesías es evidentemente inmensa. Me limito a seguir el libro de Brown (1982), como obra de referencia y síntesis rigurosa, amplia y clara. En concreto, para la lectura y análisis de la estructura y esquema de la anunciación, así como del tema de la concepción virginal, siguiendo el evangelio de Lucas, pero contrastando versiones, véase especialmente las pp. 295-318.

elaborada a través de una miríada de representaciones de instrucción religiosa y devoción, tanto públicas (frescos, arcos, retablos), como privadas (ilustraciones de manuscritos, breviarios, libros de horas).

La iconografía de la Anunciación a María experimenta una profunda evolución a lo largo de los siglos XIV y XV, incorporando nuevos componentes cuya simbología han destacado y analizado los historiadores del arte y de la religión². Entre los elementos figurativos incorporados algo tardíamente, si bien ya en época de absoluto apogeo, destaca como uno de los más elocuentes y llenos de significados dogmáticos el del lecho o tálamo. Un lecho repleto de simbología religiosa que, sin embargo, acostumbra a pasar demasiado desapercibido para muchos historiadores del arte, quienes a menudo han considerado su agregado como un mero detalle compositivo o decorativo, sin valor significativo especialmente relevante.

Sin embargo, los Padres de la Iglesia y teólogos greco-orientales y occidentales, desde el siglo III, aplicaron su exégesis a los pasajes y palabras evangélicos alrededor del lecho en la Anunciación –*thalamus*, *sponsus*, *sponsa* u otros alusivos a la convivencia matrimonial– y los interpretaron dogmáticamente. En latín, en efecto, la palabra *thalamus* indica «tálamo» o «cama nupcial» (o simplemente «cama»), pero también «cuarto» o «habitación nupcial», es decir, recinto donde se encuentra ese «tálamo». A la luz de estas interpretaciones teológicas, cristológicas y mariológicas, se revela este imprescindible enser doméstico como un símbolo crucial para mostrar y entender la Encarnación sobrenatural del Hijo de Dios en el vientre de la Virgen, así como la maternidad divina virginal de María, ambos dogmas y núcleos doctrinales condensados en el episodio de la Anunciación. Por tanto, no solo el lecho, el *thalamus*, sino el cuarto o habitáculo en el que se encuentra el lecho, se hacen expresión metafórica de la Encarnación.

La composición escénica de la iconografía de la Anunciación había sido muy sencilla durante prácticamente toda la Alta Edad Media. Y, en

² Véanse, a partir del artículo fundacional clásico sobre la iconografía de la Anunciación de Robb (1936), o del libro, centrado ya en el arte español, de Trens (1946), los más recientes trabajos de Manca (1991), Rodríguez Peinado (2014), Miles (2014 y 2020), Kraemer D'Annunzio (2018), entre otros. Waller (2015), por ejemplo, en su obra dedicada al tratamiento cultural del tema de la Anunciación hasta la Ilustración, integra las plasmaciones iconográficas dentro de un proceso de transmisión más amplio y complejo.

realidad, no cambió en sustancia en los siglos posteriores. Como acabamos de comentar, en principio tan solo se precisaban, como en el mejor teatro minimalista, dos protagonistas en diálogo –diálogo tan silencioso como expresivo–, el arcángel Gabriel y la Virgen, mientras que los elementos escenográficos quedaban reducidos a algún mueble decorativo (un asiento, un reclinatorio) o a cierto esbozo arquitectónico de edificio o urbe. Los dos personajes aparecían sistemáticamente recortados sobre un trasfondo de color homogéneo (en los frescos) o de pan de oro (en los retablos).

Las representaciones artísticas se fueron enriqueciendo progresivamente con más elementos y mobiliario, hasta llegar a una relativa complejidad, especialmente a partir de las tercera y cuarta décadas del siglo XV, cuando el pasaje de la Anunciación se estructura con mayor precisión como un cuadro escénico realista con figuras en acción, con una más sutil y plástica expresión de movimiento y gestos, y con mayor presencia de objetos a la vez cotidianos y simbólicos. Los pintores de tablas siguen delimitando ese pasaje como una foto fija, tratando de plasmar y detener en el tiempo el desarrollo de esa pequeña representación teatral, tan sublime que había que ser repetida de manera cíclica y sin alteraciones sustanciales. Pero esa representación será ahora, a lo largo del Quattrocento, definitivamente más sofisticada, en el marco de unos planos a veces –bastante a menudo– exteriores y lejanos (paisaje, vida urbana), pero en cualquier caso siempre interiores y cercanos, de edificio con muebles y utensilios domésticos, además de telas (cortinas, colchas, ropa), etc. Multiplicidad de enseres distribuidos en un recinto cerrado, que contribuirá a conferir a las pinturas mayor verosimilitud y perspectiva artística (espacial), e histórica (temporal), pero también mayor profundidad doctrinal (exegética) y dramática. Y, sobre todo, mayor actualidad. Los detalles narrativos, además del diálogo Gabriel y María, se multiplican y consolidan sin notables modificaciones, como en el ritual de una liturgia, justamente porque se trata siempre de objetos significativos. Y, así, veremos confirmarse la presencia reiterada de motivos, como el haz de rayos de luz que desciende con la paloma del Espíritu Santo hacia María, el tallo de lirios (en jarra o en ramo), el libro abierto (de oraciones o de profecías), la casa (o bien sencilla, o bien palacio o templo), los recipientes transparentes de agua, los cristales, las

lámparas, las mechas o candeleros apagados, etc. Y, entre ellos, como principal mueble, más revelador aún que todos los anteriores, la cama vacía, pero vestida, adornada con paramentos, reclamando ser ocupada³.

Numerosos artistas de diversos reinos europeos –italianos, flamencos, alemanes, franceses, peninsulares– incluyen, efectivamente, en sus imágenes de la Anunciación elaboradas entre los siglos XIV y XV, ese lecho generalmente grande y ornamentado en una posición destacada, ubicado como fondo en relieve, o utilizado figurativamente como enlace visual entre el ángel y María. Se trata de pintores en muchos casos notabilísimos, ya sea italianos del Trecento, Quattrocento e inicios del Cinquecento (Gentile da Fabriano, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli...), ya flamencos (Rogier van der Weyden, Hans Memling...), ya peninsulares (como, por ejemplo, Pere Serra). Salvador González, cuyos iluminadores artículos dedicados a la iconografía del lecho o tálamo en las Anunciaciones han inspirado y guiado las páginas que siguen de la primera parte de este trabajo, destaca como la presencia de este tálamo no puede considerarse una mera casualidad o una circunstancia banal, ni tampoco un detalle decorativo o compositivo desprovisto de significado, es decir, un simple capricho del artista, sino que manifiesta la constatación de un símbolo henchido de profundo sentido doctrinal. En efecto, sería un signo bien conocido por los programadores de las imágenes y en muchos casos por los propios pintores, sostenido desde esa tradición dogmática sólida y multiseccular, y cuyo pleno sentido hemos comentado, confirman en sus textos doctrinales los padres de la Iglesia latinos y greco-orientales⁴.

Cronológicamente, parece que la primera Anunciación destacada con la presencia de un lecho que podemos localizar es la que Barna da Siena

³ Para la cama como mueble, con sus componentes y adornos, en la Edad Media, véase Ágreda Pino (2017).

⁴ Véase Salvador González (2012, 2019, 2020a, 2020b, 2020c, 2021). Y para un contexto geográfico más amplio, europeo, la tesis de Morgan (2014). Como señala Salvador González, no hace falta suponer que todos los pintores que agregaban una cama a sus Anunciaciones tuvieran una cultura teológica tan depurada como para conocer el simbolismo del *thalamus Virginis* y del *thalamus Dei*, y por tanto enraizar iconográficamente ese motivo con los textos de los Padres de la Iglesia que lo explicaban. El artista que recibía el encargo contaba casi siempre con un programador iconográfico que le dictaba las directrices conceptuales para representar con corrección y propiedad el tema tratado, en este caso un tema mariano. Lo que resulta evidente es que la presencia del lecho contribuía a hacer más reconocible, íntimo y a la vez profundo el hecho de la Encarnación.

pintó hacia el año 1340 en una de las paredes de la Colegiata de Santa María Asunta en San Gimignano (Fig. 1)⁵. En el fresco, la casa de Nazaret aparece reducida a una habitación sencilla y pobre, enmarcada por una arquitectura muy esquemática. A la izquierda destacan las líneas de un porche por el que habría entrado el arcángel, pero la simetría clásica de espacios dedicados a la pareja de Gabriel y María se contrapesa con el dibujo de una sala a la derecha, y con la presencia en ella de una niña que hace de tercer personaje. Al fondo se percibe claramente el lecho de María. Es el único mueble de la escenografía (si descontamos una mesita junto a ella) y ocupa una posición central, como enlace entre el arcángel y la Virgen.



Fig. 1. Barna da Siena. Fresco de la Colegiata de Santa María Asunta en San Gimignano

La niña de la sala de la derecha está sentada en el suelo hilando lana con un huso. El personaje de la llamada «intrusa» –aquí escuchante, otras

⁵ Cf. Salvador González (2019, 50; 2021, 83-84). Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barna_Da_Siena_-_The_Annunciation_-_WGA01280.jpg >.

veces será una mirona— acerca la oreja a la pared medianera, como tratando de captar los pormenores del diálogo que tiene lugar en la sala principal. El antecedente de esta «intrusa» se encuentra en la *Anunciación a santa Ana* de Giotto, en la capilla Scrovegni de Padova (c. 1305), donde aparecía ya otra niña o muchacha también hilando, ejemplificando con su sencillez — se suele interpretar— la presencia del pueblo en el acto milagroso⁶. Cuando escudriña, probablemente constata la integración colectiva —no excluida del anuncio— del protagonismo de María. En el fresco de Giotto, si bien protagonizado por santa Ana, ya se encontraba el lecho como símbolo de la concepción y prefiguración de la posterior encarnación de Dios en María. Ambas niñas, significativamente ubicadas al margen, pegadas a la puerta de la escena central, nos hacen recordar episodios de espionaje, en ocasiones de niñas curiosas e impertinentes, ilustrados en alguna edición de comedias plautinas (Fig. 2)⁷, o en alguna de *La Celestina*, herencia gráfica de esta tradición latina, como la que trata de captar el momento, en el auto XVI, en que Lucrecia y Melibea escuchan desde fuera la conversación que Alisa y Pleberio, inconscientes de los amores de su hija, han entablado sobre su futuro matrimonial (Fig. 3)⁸.

⁶ Para la imagen v. URL < <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Giotto-di-Bondone/284749/La-Anunciaci%C3%B3n-a-Santa-Ana,-c.1305.html> >.

⁷ Plautus, *Zwo Comedien des ynn reichen poeten Plauti nämlich in Menechmo un[d] Bachide*, Augsburg [Sigmund Grimm und Marx Wirsung], 1518, fol. B ii. Para la imagen v. URL < https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ160315203 >.

⁸ Zaragoza, 1545; Valladolid, 1561; Amberes, 1616; ver *Celestina Visual*. En *Tirant lo Blanc*, en la famosa noche de las «bodas sordas», Placerdemivida también observa a hurtadillas, por un agujero de la puerta, la secreta ceremonia amorosa que tiene lugar en el interior de la habitación contigua (cap. 163); en otro episodio, la Emperatriz va a la puerta para escuchar, como la hiladora del fresco de Barna da Siena, espionando «por una pequeña hendidura que en la puerta era» (cap. 262).

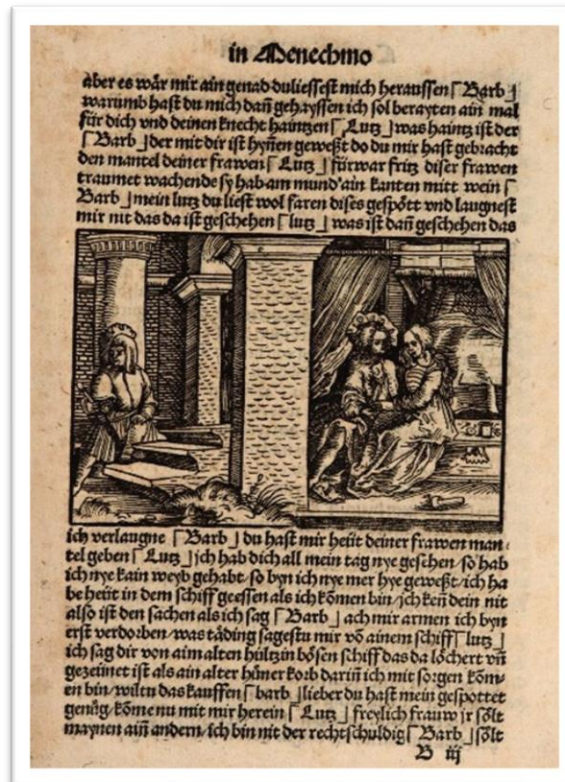


Fig. 2. Escena de *Los Menechmos* de Plauto (Augsburgo, 1518)



Fig. 3. *La Celestina*, auto XVI (Zaragoza, 1545)

Pero regresemos al motivo del tálamo en las Anunciaciones. En la tabla central del *Polittico dell'Annunciazione*, c. 1380-1385, en la Galleria dell'Accademia de Florencia, Giovanni del Biondo propone una aproximación compositiva y narrativa similar a la anterior comentada de Giotto, pero en este caso con un lecho cubierto con una colcha roja, que se puede ver a través de unas cortinas de elegantes dibujos geométricos, medio abiertas, al fondo de la sala donde se encuentra la Virgen⁹. El pintor presenta a Gabriel arrodillado en el momento de hacer una reverencia respetuosa y cruzar los brazos sobre el pecho en señal de llegar en paz. Sentada en la sala de estar, María intenta taparse el pecho recatadamente con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene el libro de oraciones sobre su regazo, como si la oración hubiera sido interrumpida por la irrupción inesperada del arcángel. En la parte superior del cuadro, rodeado por una cohorte de ángeles, Dios Padre emite un haz de luz (símbolo del Dios Hijo) dirigido hacia María. A medio camino el haz se vuelve Espíritu Santo, que vuela en forma de paloma blanca.

En la *Anunciación* de Tommaso del Mazza (c. 1390-1395), que se encuentra actualmente en el Paul Getty Museum de Los Ángeles, y a pesar de la apariencia de nave de iglesia que tiene la sala donde se halla María, este recinto debe ser obligadamente su cámara nupcial, si prestamos atención al tálamo –entre Gabriel y María, un espacio con función compositiva pero también simbólica–, un lecho con cubierta roja que se vislumbra a través la apertura de la puerta¹⁰.

⁹ Cf. Salvador González (2019, 50-51; y 2020a, 14-15). Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_del_biondo,_polittico_dell%27annunciazione.jpg >. La cama está en el centro de la escena y, como enlace entre Gabriel y María, representa una metáfora visual capaz de ilustrar los significados dogmáticos y revelar la metáfora textual del *ibalamus Dei*. La dualidad «metáfora visual» / «metáfora textual» es utilizada no sólo aquí, sino sistemáticamente por Salvador González para expresar la reciprocidad y el trasvase entre imágenes figurativas y textos religiosos.

¹⁰ El pintor prefiere situar el evento dentro de ese edificio con características de templo. Lo indicarían la hornacina o capilla donde se asienta la Virgen y, sobre todo, el aspecto de nave de iglesia, con grandes ventanales y fachada coronada por un frontón con pináculos. Arrodillado en el exterior de aquella extraña «casa/templo», Gabriel, con un tallo de lirios en la mano izquierda, bendice a María con la derecha mientras señala la paloma del Espíritu Santo, que vuela hacia María. Gabriel lanza el mensaje *AVE MARIA, GRATIA PLENA*, bien visible. María, que oraba con el libro que sostiene en las rodillas, recibe con sumisión este mensaje del ángel que le comunica el plan del Altísimo, que levita en el borde superior izquierdo del panel. Cf. Salvador González (2020b, 84-85). Para la imagen v. URL < <http://www.getty.edu/art/collection/objects/579/tommaso-del-mazza-the-annunciation-italian-about-1390-1395/> >.

De Pere Serra, pintor catalán, se conocen dos Anunciaciones, más una tercera de atribución probable. La primera cronológicamente, una tabla que forma parte del *Retablo del Santo Espíritu* (c. 1394), en la Colegiata de Santa María de Manresa, plasma un minúsculo recinto para la cámara nupcial, que se ve inundada por una enorme cama, con colcha roja¹¹. El autor intelectual de la pintura, que conoce el valor significativo del mueble, le otorga un enorme protagonismo, porque llena un gran espacio y mantiene una estrecha proximidad y continuidad –casi identificación– con María. En la segunda y bellísima *Anunciación* de Serra, c. 1400-1405, que se encuentra hoy en la Pinacoteca di Brera de Milán, el pintor le otorga la misma importancia que otros artistas, si no más, al lecho (Fig. 4)¹². En cuanto a la tercera pieza, atribuida a un maestro anónimo, pero identificado con el propio Pere Serra o con su hermano Jaume Serra, se trataría de una tabla algo anterior a las otras dos, en el *Retablo de la Virgen de Sigena*

¹¹ El ángel, arrodillado ante la Virgen, le anuncia la buena noticia. El pintor capta la paloma del Espíritu Santo tocando la oreja de María, para ilustrar la llamada *conceptio per aurem*. Sentada en la cama, María inclina la cabeza con sumisión para mostrar su acuerdo con la voluntad de Dios. Cf. Salvador González (2020b, 85). Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manresa_Col%C2%B7legiata_Bas%C3%ADlica_de_Santa_Maria_de_Manresa-PM_58868.jpg >.

¹² En el marco de una casa de perspectiva difícil de aceptar como mínimamente realista, el ángel se arrodilla ante María sentada. El sometimiento de María ante el mensajero celestial se hace visible a través de la frase escrita en el libro que la Virgen María tiene abierto: —*ECCE ANSILLA [SIC] DOMINIO FLAT MICH I SECUNDUM VERBUM TU[U]M* (*Lucas*, 1, 38). El otro libro que María mantiene abierto sobre la mesa presentaría la profecía de Isaías: —*ECCE VIRGEN CONCIPIET ET PARIET FILIUM ET VOCABITUR NOMEN EIUS ME[M]ANUEL* (*Isaías*, 7, 14). Entre los dos interlocutores, un jarrón con unos tallos de lirios que esconden tras de sí toda la simbología mariana. Y encontramos un elemento particular bastante insólito: incorporar entre la figura de Dios Padre y el Espíritu Santo –en forma de paloma blanca– la imagen en miniatura de un niño (Jesús *nasciturus*) bajando hacia María, para significar la concepción / encarnación del Hijo de Dios en el vientre de la Virgen. Veremos más adelante, en la segunda parte de este artículo, imágenes similares de esta especie de pequeño feto volador que insufla la Trinidad, en ilustraciones de textos que iluminan el nacimiento no sólo del Hijo de María, sino de los hijos de una pareja burguesa. Pero aquí el Espíritu, en forma de cuerpo pequeño medio formado, acude en vuelo de descenso a penetrar el vientre virginal, como el alma corpórea sale del moribundo y asciende hacia el cielo en muchas imágenes de *Artes bene moriendi*. Observamos, finalmente, la cama enorme que Pere Serra pinta, cubierta con una colcha verde. El color de la colcha impone un trasfondo cromático que contrasta con la blancura de la paloma. La cama, cuyo dosel superior llena casi la mitad de la escena, y parece fundirse por arriba con la madera del techo, está ubicada estratégicamente en un plano algo superior, entre el ángel y la Virgen, ocupando un lugar tan prominente que necesariamente implica un significado esencial dentro de la composición. Cf. Salvador González (2019: 51-52; y 2020a, 16-17). Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Anunciaci%C3%B3n_por_Pere_Serra.jpg >.

(entre 1367 y 1381). Procedente del monasterio de Sigena (Huesca), actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. La representación del lecho sobresale siempre en la escena¹³.



Fig. 4. Pere Serra, *Anunciación*. Pinacoteca di Brera de Milán (c. 1400-1405)

¹³ Si se compara con la tabla primera comentada, el *Retablo del Santo Espíritu* del mismo Pere Serra, apreciamos claramente los parecidos en la composición de la escena, si bien en este caso la tabla de este *Retablo* de Sigena cuenta con una más rica ornamentación. Es muy curioso que el haz que lanza la figura de Dios y se convierte en paloma del Espíritu Santo sea prácticamente igual que el haz (garba o tallo) de lirios. Para la imagen v. URL < [https://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_la_Virgen_\(Sigena\)#/media/Archivo:Jaume_Serra_-_Altarpiece_of_the_Virgin_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Retablo_de_la_Virgen_(Sigena)#/media/Archivo:Jaume_Serra_-_Altarpiece_of_the_Virgin_-_Google_Art_Project.jpg) >.

Pietro di Miniato pinta al fresco, en la fachada posterior de Santa María Novella de Florencia, una *Anunciación* (1390-1399), y lo hace según una narrativa bastante original, donde destaca el dormitorio en el centro de la parte inferior de la escena, cuya puerta abierta muestra el lecho rojo a través de las cortinas blancas medio abiertas que protegen la intimidad¹⁴. Giovanni dal Ponte (o el maestro de la *Anunciación de Brozzi*), en su *Annunciazione tra ss. Eustachio e Antonio Abate* (c. 1400-1420), de la Iglesia de Sant'Andrea, en el Museo de Arte Sacra de San Donnino de Florencia, reduce o identifica la casa de María con una única habitación, ocupada por una gran cama totalmente roja que funciona, como casi siempre, como un enlace o conexión virtual entre el ángel y María¹⁵.

Conocemos dos Anunciaciones de Bicci di Lorenzo. En la primera, la *Annunciazione con committente e santi*, c. 1420, en el Convento de Fuligno de Florencia, aparece igualmente una cama grande como centro de la habitación nupcial, entrevista a través de las cortinas tiradas detrás de la sala principal¹⁶. La segunda *Anunciación* (c. 1430), en el Walters Art Museum de Baltimore, Maryland, en medio del diálogo que mantienen Gabriel y María, presenta también el dormitorio de la Virgen, por cuya puerta abierta se advierte el lecho paramentado de rojo¹⁷.

¹⁴ El pintor coloca, como era de esperar, a la Virgen María en el interior de la casa, pero sitúa excepcionalmente al ángel fuera, frente a su puerta cerrada (*porta clausa*) (Manca, 1991). Con este pequeño detalle, nos aclara Salvador González (2020c), el autor intelectual de este fresco ofrecería una metáfora visual a la interpretación patristica de la *porta clausa* de Ezequiel como símbolo de la maternidad divina virginal de María y de la concepción/encarnación sobrenatural de Dios Hijo hecho hombre en el vientre de la Virgen. Véase, para el fresco de Miniato, Salvador González (2020b: 86). Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_di_miniato,_annunciazione_e_altre_storie_di_ges%C3%B9,_1390-1420_ca._01.JPG >.

¹⁵ Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dell'annunciazione_di_brozzi,_forse_giovanni_dal_ponte,_annunciazione_tra_i_ss._eustachio_e_antonio_abate,_1400-20_ca._06.jpg >.

¹⁶ La imagen presenta a ambos protagonistas en colocación invertida respecto a la más común (el ángel sobre la derecha, y la Virgen a la izquierda); y a María, en lugar de sentada (como en los cuadros anteriores), arrodillada ante un atril. Salvador González (2019, 52; 2020a,18) destaca cómo Bicci magnifica de nuevo el papel protagonista de este lecho nupcial –siempre vínculo perfecto entre el ángel y la Virgen María–, de un rojo vibrante y de tamaño excepcional, que casi llena completamente el dormitorio, rozando el techo y sin dejar espacio a otra cosa. Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bicci_di_lorenzo,_annunciazione_con_committente_e_santi,_1420_ca._03.jpg >.

¹⁷ La escena se platea de forma relativamente parecida a como lo hizo Tommaso del Mazza en su cuadro ya visto. También coloca a Gabriel arrodillado en el espacio exterior, fuera de la casa, donde María sentada interrumpe la oración por la llegada del ángel. Cf. Salvador González (2020b, 86). Para la imagen v. URL: < <https://art.thewalters.org/detail/36492/the-annunciation-4/> >.

Gentile da Fabriano imagina su *Anunciación* (c. 1423-1425), en la Pinacoteca Vaticana, dentro de un edificio lleno de detalles arquitectónicos góticos y geométricos (arcos de medio punto, ventanas lobuladas, etc.). Un Gabriel en movimiento acaba de traspasar el umbral y con las manos cruzadas en el pecho empieza a arrodillarse ante la Virgen. Sentada en un trono sobre un banco, María levanta la mirada. Dios Padre le envía el haz fecundante de rayos de luz, con la paloma del Espíritu Santo. Se aprecia perfectamente cómo el resplandor de los rayos incide en el vientre de la Virgen, dando a entender que la fecunda al instante. Lo revela asimismo el gesto de María, que parece expresar una sensación serena y plácida de haber sido fecundada con ambas manos, con un gesto entrañable, protegiendo su vientre que parece que se encuentre ya abombado. Una cama roja, que de nuevo ocupa un lugar central, se puede vislumbrar, gracias a la cortina recogida de la puerta del dormitorio¹⁸.

De Filippo Lippi conocemos dos Anunciaciones con presencia del lecho. En la primera (1445-1450), en la Galería Doria-Pamphilj de Roma, destaca una gran cama roja, protegida por una cortina clara y luminosa, en la parte superior izquierda del cuadro¹⁹. La segunda, *Anunciación con donantes* (1450), en la Galería Nazionale d'Arte Antica de Roma (Fig. 5), presenta, en el interior de un suntuoso palacio, la cama con una preciosa colcha de damasco, rojo y blanco, bordado muy delicadamente. El lujoso recinto renacentista está lleno de preciosos mármoles polícromos. Enmarcada por el arco central y por la galería abovelada que comunica al fondo con un

¹⁸ El ángel enseña la mano derecha, portadora del mensaje celestial de concepción/encarnación de Dios Hijo en el vientre de María, y el tallo de lirios que lleva en la mano izquierda. Cabe recordar que algunos Padres de la Iglesia interpretaron este *thalamus Dei* como el vientre de la Virgen en el que Dios Hijo entró a encarnarse, mientras que otros Padres lo interpretaban como el cuerpo o la naturaleza humana con la que Dios Hijo se casó para encarnar con la naturaleza divina. Cf. Salvador González (2019, 52; 2020a, 17-20). Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentile_da_Fabriano_-_Annunciation_-_WGA08546.jpg >.

¹⁹ El cuadro incluye algunos detalles poco habituales, como invertir la posición de los dos protagonistas, colocando al ángel en el lado derecho y la Virgen a la izquierda; o la de duplicar el tallo de los lirios, uno en la mano de Gabriel, y el segundo en un jarrón en el suelo. Cf. Salvador González (2019, 56-57). Para la imagen v. URL: < <File:Annunciation, Rome - Fra Lippi.jpg - Wikimedia Commons> >.

jardín cerrado (*bortus conclusus*), la Virgen María erguida, tiesa como un ciprío, constituye el centro físico de la escena. El ángel arrodillado le ofrece el tallo de lirios²⁰.



Fig. 5. Filippo Lippi, *Anunciación con donantes* (1450)
Galería Nazionale d'Arte Antica de Roma

Pisanello contribuyó con una Anunciación a la parte pictórica del complejo *Monumento fúnebre a Niccolò Brenzoni* (c. 1426), para la iglesia de San Fermo Maggiore de Verona. El interior de la habitación de la Virgen se ve claramente detrás con un lecho de cobertura dorada con almohadas y una alfombra oriental, e incluso se llega a apreciar un tapiz colgado con

²⁰ Cf. Salvador González (2020b, 87). Para la imagen v. URL < https://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_di_palazzo_Barberini#/media/File:Fra_Filippo_Lippi_011.jpg >.

una escena cortés²¹. Por su parte, Dello Delli dispone en un sofisticado palacio su *Anunciación*, que compone sólo una escena dentro del magnífico Retablo Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca, c. 1430-1450. Destaca una enorme cama en el fondo que se ve a través de la entrada, abierta a la cámara nupcial²². Igualmente, Fra Carnevale ubica la escena de su *Anunciación* (c. 1445-1450) que exhibe la Alte Pinakothek de Múnich, dentro de un lujoso palacio renacentista. Detrás de María aparece, como es habitual, la cámara nupcial, por cuya puerta el hueco que dejan las cortinas medio replegadas del dosel permite advertir una cama con colcha roja y sábana blanca²³.

Francesco Pesellino, en el díptico de su *Anunciación* (c. 1451-1455), en la Courtauld Gallery de Londres, presenta la habitación nupcial con la

²¹ Esta pintura no está incluida por Salvador González en sus análisis. Detrás de la parte escultórica del sepulcro (que firma Nanni di Bartolo), está la parte pictórica de Pisanello (sería un trabajo temprano, el primero que conocemos que firma), con dos templetas laterales que componen un conjunto: Gabriel a la izquierda y María a la derecha. La Virgen, dentro de una arquitectura de edificio gótico, es captada en el momento de la oración y va acompañada por el detalle cotidiano de un perrito delante de ella, con un rico collar, en simetría con las palomas de la banda izquierda, que se encuentran delante de Gabriel. Para la imagen sólo de la parte derecha, la que corresponde a María, v. URL < https://it.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Niccol%C3%B2_Brenzoni#/media/File:Pisanello_monumento_a_Niccol%C3%B2_Brenzoni_02.jpg >.

²² El palacio se pinta con perspectivas forzadas e incorrectas, pero abierto hacia el exterior (hacia los espectadores), y por supuesto, bien iluminado y lleno de detalles curiosísimos. La escena nos recuerda a otros grabados de libros incunables o de los inicios del XVI, que representan visitas de un personaje a la casa de otro (por ejemplo, Celestina en la casa de Melibea). El ángel, después de haber entrado (aparentemente sin abrir la gran puerta, cerrada detrás de él), permanece arrodillado en un patio que precede a una especie de logia porticada, donde la Virgen ruega, también arrodillada, ante un atril muy elegante y original. En el cuadro encontramos detalles curiosos por su cotidianidad llamativa. Así, un niño y una mujer contemplan la escena del anuncio desde un balcón superior; la mujer mirando al ángel y el niño mirando a Dios Padre, que, levitando en las alturas entre serafines, envía el rayo de luz a la oreja de María (el motivo de la *conceptio per aurem* es estudiado específicamente por Salvador González, 2015a). Cf. Salvador González (2020a, 20). Para la imagen v. URL < <https://www.artehistoria.com/es/obra/catedral-vieja-de-salamanca-retablo-2> >. El conjunto completo del *Retablo* resulta impresionante, con todo el ciclo de las vidas de María y Jesús. Delli pintó 12 (consideradas las de más calidad) de las 53 tablas que forman el monumental *Retablo*. Puede apreciarse al URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salamanca_retablo_catedral_vieja_lou.JPG >.

²³ El palacio, con un escenario amplio e impresionante –nueve columnas de capiteles corintios en perspectiva– y con muebles ricos, se abre a un exuberante jardín de árboles altos y verticales. El ángel Gabriel inicia el gesto de arrodillarse ante la Virgen, mientras señala con el dedo que ella es la elegida. María se muestra de pie delante de un reclinatorio, con su libro abierto; baja la cabeza y los ojos con modestia y aceptación, mientras la paloma del Espíritu Santo desciende volando. Cf. Salvador González (2020a, 21). Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Carnevale_-_The_Anunciation_-_WGA04250.jpg >.

puerta abierta, que deja entrever su lecho rojo dispuesto visualmente muy cerca, como para sugerir la relación simbólica entre la Virgen y el tálamo²⁴. Sandro Botticelli, por su parte, pintó hasta siete Anunciaciones, que separamos. Una de las más importantes es *L'Annunciazione di San Martino alla Scala* (1481), hoy en la Galleria degli Uffizi de Florencia. En ella, compone el encuentro de los protagonistas dentro de un lujoso palacio renacentista de bonitos pilares y pavimento de mármol polícromo. El lecho tampoco es un simple detalle compositivo, sino que juega sin duda un importante papel simbólico²⁵. Y Sebastiano Mainardi –y es el último ejemplo de pintura italiana que veremos– dispone su *Anunciación*, 1482, pintada al fresco en la logia del Comune, en la Colegiata di San Gimignano, en una disposición bastante inusual. El lecho rojo, no tan llamativo como otros examinados, se vislumbra a través de la puerta abierta de la casa, al fondo, detrás de la cortina abierta²⁶.

Si pasamos a los pintores flamencos, Rogier van der Weyden, en su magnífica *Anunciación*, en el panel central del *Tríptico de la Anunciación* (1434-1435), que se conserva en el Museo del Louvre, plantea la escena en un ambiente burgués refinadísimo (Fig. 6)²⁷. El interior de la alcoba es lujoso, con un mobiliario fino y rico, lleno de objetos y tejidos elegantísimos. Pero entre los muebles exquisitos destaca el lecho de rojo, cuya intimidad protege un baldaquino con cortinas igualmente rojas. El rojo intenso y dominante de este lecho con sus paramentos, sus enormes dimensiones y su centralidad, ocupando totalmente la sección derecha de la escena, detrás y en simetría con María, como protegiéndola, llaman poderosamente la atención del observador de esta deslumbrante pieza pictórica.

²⁴ Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_Stefano_Pesellino_-_The_Annunciation_-_WGA17368.jpg >.

²⁵ Para la imagen v. URL < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Botticelli_-_Annunciation%2C_1481_%28Uffizi%29.jpg >.

²⁶ Esta *Anunciación* de Mainardi se ha atribuido a veces a su cuñado Domenico Ghirlandaio, en cuyo taller trabajó. Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Ghirlandaio_-_Annunciation_-_WGA08776.jpg >.

²⁷ Para la imagen del *Tríptico* completo v. URL: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_-_Annunciation_Triptych_-_WGA25590.jpg >.

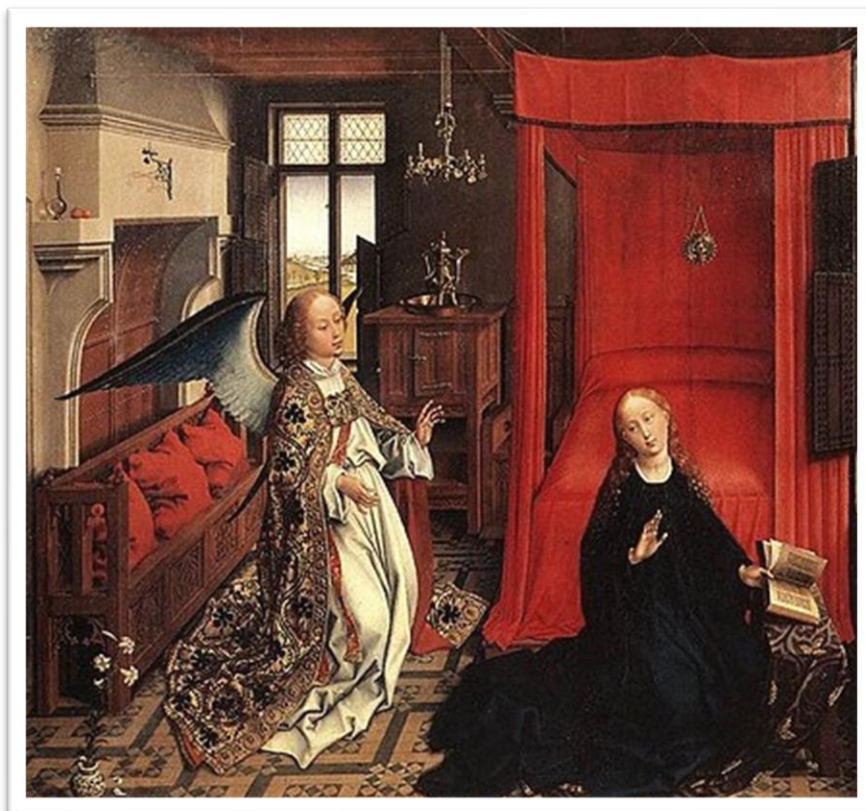


Fig. 6. Rogier van der Weyden, *Tríptico de la Anunciación* (panel central) (1434-1435).

El mismo Van der Weyden plantea una situación similar en la *Anunciación* del panel izquierdo del *Retablo de la Adoración de los Reyes Magos* (c. 1455), realizado para el altar mayor de la iglesia de Santa Columba en Colonia, que se expone hoy en la Alte Pinakothek de Múnich. También en esta pintura coloca una gran y lujosa cama roja, protegida por un dosel y cortinas del mismo color, dentro de una sala de estar (no se trata, en este caso, de un dormitorio nupcial)²⁸.

El anónimo pintor flamenco de la *Anunciación*, c. 1460, que exhibe el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, presenta toda la serie de

²⁸ Para la imagen v. URL < https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Tr%C3%ADptico_de_Santa_Columba,_Roger_van_der_Weyden.jpg >.

elementos previsibles ya descritos (Fig. 7)²⁹. Sin embargo, Salvador González destaca la presentación bastante insólita del lecho de la Virgen, muy parecido en composición, proporciones y centralidad al de la tabla central del *Tríptico* de Van der Weyden (Fig. 6), si bien en este caso pintado de verde. Porque aparece –y solo el lecho, no el dormitorio, que muestra perspectiva con el enlosado del suelo– inexplicablemente plano y como «incrustado» en medio de la pared, como si colcha, dosel y cortinas fueran una prolongación en profundidad de esa pared. La única explicación sería, para Salvador González, que al darle al lecho una posición tan imposible y un papel tan destacado, llenando la mitad del espacio pictórico y en perfecta continuidad/identificación con la figura de María, el autor intelectual de este cuadro quisiera destacar los significados cristológicos y mariológicos del *thalamus Dei*.



Fig. 7. Anónimo flamenco, *Anunciación* (c. 1460)

²⁹ Salvador González (2021, 89). Para la imagen v. URL < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436476> >.

Hans Memling estructura su *Anunciación*, c. 1480-1489, hoy también –como el anterior cuadro– en el Metropolitan Museum de Nueva York, de modo totalmente original (Fig. 8)³⁰. El marco es de nuevo la habitación de María, un recinto lujosamente equipado con muebles elegantes, alicatado y bien iluminado a través de las ventanas abiertas. El tratamiento de la luz es esencial, porque permite apreciar unos utensilios cotidianos (y simbólicos) dispuestos cuidadosamente sobre el armario: un vaso de agua, un paquete de mechas y un candelero sin vela. El arcángel Gabriel va vestido con una capa magnífica, bordada en hilos de oro. A la derecha, la Virgen parece desvanecerse mientras dos ángeles la cogen y sostienen de pie³¹.

La gran cama roja se encuentra protegida en este caso por un baldaquino y cortinas del mismo color, que se ve detrás de la Virgen, en perfecta identificación –continuidad lineal y cromática– con ella, vestida de blanco y luce el pelo rojo. Sobresale el detalle, habitual en otras pinturas religiosas, pero también en ilustraciones y grabados de camas de la época, del saco del mismo color rojo que cuelga del dosel; un saco dispuesto para recoger las cortinas, o formado por las mismas cortinas, y que en ese caso, con su rojo restallante de nuevo, representaría con toda probabilidad otro indicio de la Encarnación. El arte flamenco vio en este detalle del saco, además del punto de perspectiva para dar profundidad a la cama, una solución para visualizar el estado embrionario de Cristo, dadas las similitudes para sugerir la imagen de una matriz³².

Gerard David, por su parte –último ejemplo flamenco que aportamos– plantea su *Anunciación* (c. 1490), que alberga el Art Institute de Detroit, según una disposición relativamente convencional (Fig. 9). La habitación es lujosa, con muebles señoriales, y destaca una gran cama con

³⁰ Cf. Salvador González (2019, 58-59; 2020a, 25). Para la imagen v. URL < <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/459055> >.

³¹ Los críticos conjeturan que con este supuesto desmayo y con la forma hinchada del vientre podría quizá haberse querido sugerir que ya se encontraba embarazada, después de haber simplemente acatado el plan de Dios (Salvador González, 2020a, 25).

³² El Paráclito del Espíritu Santo, en forma de paloma y envuelto en un halo rojo, vuela sobre la cabeza de María, con el mismo contraste blanco-carmesí, recortándose por encima de la cortina de la cabeza de la cama, como para dar a entender –dice Salvador González (2019, 59)– que impregna «nupcialmente» a María, es decir, la fecunda o preña para conseguir en su vientre virginal la concepción o encarnación sobrenatural de Dios Hijo hecho Hombre.

un elegante dosel y las cortinas entreabiertas. El Espíritu Santo, en la forma de una paloma blanca brillante, sobrevuela a María para fecundarla de manera sobrenatural³³.



Fig. 8. Hans Memling, *Anunciación* (c. 1480-1489)

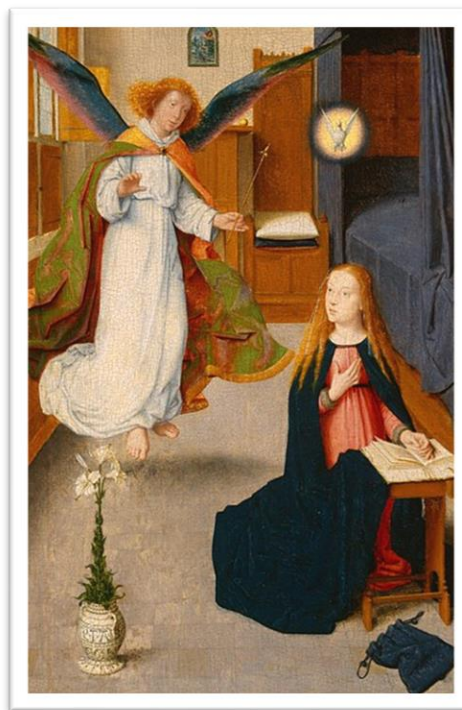


Fig. 9. Gerard David, *Anunciación* (c. 1490)

En cuanto a artistas del reino de Castilla, el Maestro de Sopetrán organiza la *Anunciación* (c. 1470), en la actualidad en el Museo del Prado, revirtiendo la colocación tradicional de los dos protagonistas del acto: sitúa a Gabriel a la derecha, iniciando el gesto de arrodillarse, mientras que la Virgen aparece ya arrodillada a la izquierda de la composición (Fig. 10). El autor del cuadro pone en escena el episodio mariano en el salón de la

³³ Disposición convencional, decimos, salvo quizás por el hecho de que el ángel todavía vuela, y no está de pie o arrodillado en el suelo, como casi siempre aparece en otras representaciones flamencas. Gabriel desciende, a punto de aterrizar, desde las alturas celestiales, llevando una vara de heraldo muy finita en la mano izquierda. María, arrodillada ante un reclinatorio donde reposa su libro abierto (con las solitas plegarias o profecías), gira la cara hacia el visitante imprevisto y se pone la mano derecha sobre el pecho como señal de modestia y consentimiento. Cf. Salvador González (2020a, 26). Para la imagen v. URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_David_Annunziata.jpg >.

Virgen, con su elegante mobiliario, grandes ventanales abiertos al exterior, pavimento de baldosas policromadas y gran chimenea. Destaca, como tantas veces, la cama roja lujosa, cubierta por un elegante dosel con cortinas verdes.³⁴



Fig. 10. Maestro de Sopetrán, *Anunciación* (c. 1470)

³⁴ Cf. Salvador González (2021, 89-90). Para la imagen v. URL < <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sopetran-anunciacion.jpg> >.

En conclusión, el repaso de toda esta selección de Anunciaciones con presencia relevante, visual y simbólica del *thalamus Virginis*, que es a la vez *thalamus Dei*, demuestra que, a partir de una tradición doctrinal secular de exégetas y teólogos cristianos, el mueble de la cama (el lecho matrimonial) adquiere un destacado valor simbólico-doctrinal como metáfora de la encarnación del Hijo Dios sobrenatural en el vientre inmaculado de María y, por tanto, también como metáfora de la virginal maternidad de María. Cuando llega el momento de representar figurativamente el pasaje evangélico de la Anunciación, la presencia de ese lecho en la escena, si bien no generalizada ni obligatoria, se juzgó absolutamente necesaria en algunas de las Anunciaciones más logradas, pintadas por los pinceles de algunos de los mayores artistas europeos, empezando por italianos y flamencos, y siguiendo por hispánicos.

El lecho como mueble en la escena hubo de incluirse compositivamente por instrucción de un programa ideológico previo y su irrupción tuvo que hacerse armónica visualmente, lo que se consiguió primero mediante entre los personajes protagonistas, pero después también jugando con la presencia de otros elementos simbólicos ricos en significados dogmáticos, como el tallo, ramo o corte de los lirios, el rayo de luz que viene de Dios Padre, la paloma del Espíritu Santo, la puerta cerrada, la ventana atravesada por el rayo de luz, la jarra transparente con agua, etc. Enseres u objetos que, al igual que los juegos de contrastes en las luces y los colores, fueran capaces de ilustrar y revelar metafóricamente los correspondientes sentidos doctrinales, como partes de un conjunto o mosaico de piezas intercambiables, sí, pero no azarosamente elegidas. Esta amalgama compositiva de elementos cotidianos favorecía la aproximación y vinculación mental del espectador con el escenario de un episodio crucial en el cristianismo. María se veía en un recinto adecuado, elevado y sublime, pero identificable como doméstico (casa o palacio), que podía corresponderse con el de una alcoba de matrimonio o con el de una sala con muebles, incluido el lecho. Una escena próxima que el observador —de alguna manera, «lector»— captaba inmediata y perfectamente, y con la que, además, se identificaba asumiéndola como familiar e incluso propia.

2. Contrafiguras de la Anunciación: imágenes religiosas y profanas en los primeros libros de caballerías

Los mejores artistas de los siglos XIV y XV, como hemos visto, trataron con tanto respeto y devoción como pericia y originalidad un *locus* bíblico cuyos elementos esenciales el dogma de fe clausuraba a cualquier otra interpretación que no fuera la defendida desde el revelador evangelio de Lucas por toda la Patrística³⁵. La visión del pasaje de la Anunciación, una y diversa, difundida, multiplicada, versionada a través de cientos de variantes gráficas, se sumaba a las exégesis textuales, en principio más rígidas e inamovibles, complementándolas y afianzándolas con su propagación en el imaginario colectivo. Como ocurre siempre con el poder de las imágenes sobre cualquier espectador, esa visión, esa iconografía hubo de tener, por su parte, una incidencia máxima no solo en los creadores de textos doctrinales, sino también en los de ficción profana. Sin embargo, ni la retórica clásica ni la crítica moderna han acabado de integrar el papel de esas plasmaciones visuales de imágenes religiosas en el discurso literario³⁶.

Lo cierto es que estos artistas, como los buenos escritores, sin romper con la ortodoxia impuesta, introdujeron riquísimas y novedosas aportaciones. Porque es de sobra sabido que el siglo XV vive el momento en que el arte figurativo rompe los grilletos de la bidimensionalidad y se abre al control de la perspectiva. Panofsky nos enseñó, por ejemplo, a reconocer cómo la tabla central del *Tríptico de la Anunciación* de Rogier van der Weyden (1434) (Fig. 6) cerraba definitivamente el espacio entreabierto de

³⁵ Para las diferentes interpretaciones del Anuncio, principalmente en Lucas y Mateo, pero siempre dentro de una línea de filiación bíblica y de una genealogía judaica que emparentara a Jesús con el linaje de David, véase Brown (1982).

³⁶ No me refiero a la écfrasis, por supuesto, puesto que se trata de un recurso retórico textual. Ni al estudio –análisis, filiación– de grabados e ilustraciones en las portadas de los libros de caballerías o en el interior de las impresiones de historias caballerescas breves (a alguno de ellos me referiré a continuación). Me refiero más bien al papel de lo que la crítica ha denominado –desde los estudios sobre la memoria de Yates (1966) hasta los más recientes de Carruthers (1992, 2000)– *imago agens* o *imagines agentes*, tal como lo han aplicado Bino (2018) o Saguar (2015a, 2015b, 2017), entre otros. Al crear un texto poético, narrativo, ensayístico, partimos de representaciones mentales tan poderosas que se han grabado indeleblemente en una memoria que no sólo las ha recordado, sino que las ha retenido y en cierto modo visualizado. Retenido o bien como tejido textual, de manera auditiva (como los versos de un estribillo de una canción, de un romance, que a veces se mantienen en el recuerdo para siempre), o bien de manera icónica, como tejido figurativo, gráfico.

los dípticos de la Anunciación –como los que pintaron Giotto para el arco de la cancela de la capilla de los Scrovegni, o Fra Angelico (Fig. 12)–, a un solo espacio principal perfectamente identificable y mucho más atractivo y didáctico para un público más amplio. Un espacio abarcable y asumible, clausurado por cuatro paredes, suelo y techo (el paisaje exterior sería complementario), como el proscenio del teatro que se abre solamente por delante al espectador. Ese espacio lo constituía –también como haría luego el teatro burgués– el recinto amable, acogedor y familiar de la alcoba³⁷.

Estamos a un solo paso de que el mismo espacio, la misma alcoba pueda albergar a protagonistas históricos, contemporáneos, empezando por la pareja del *Retrato del matrimonio Arnolfini* (Fig. 11), que Jan van Eyck pinta el mismo año (1434) que Van der Weyden pinta su magnífica obra religiosa (Fig. 6), incorporando muy semejantes elementos domésticos a los que en ésta nos llamaban la atención.



Fig. 11. Jan van Eyck, *Retrato del matrimonio Arnolfini* (1434)

³⁷ Véase Panofsky (1984, 1998).

De hecho, y pese a sus distintos referentes (profano y religioso), comitentes y primeros destinatarios, ambas piezas, la de Van Eyck y la de Van der Weyden, coetáneas, son a menudo emplazadas en paralelo y co-tejadas, puesto que efectivamente comparten una misma disposición figurativa y un mismo espacio marital y simbólico. Sería muy complejo –e improcedente aquí– tratar de aplicar esos cambios anotados por Panoksky a la perspectiva literaria. Pero es evidente que la poesía y la ficción del siglo XV tratan de explorar con una sensibilidad nueva los ámbitos más recónditos del ser humano, descubriendo otros enfoques para la expresión de su interioridad: afectos, sentimientos, gustos o actitudes. Por no hablar de las nuevas miradas en la literatura religiosa, que se plasman en indicios de percepciones distintas, más íntimas –contemplación y devoción– de los personajes bíblicos, empezando por las vidas de María y Jesús. Sin embargo, por mucho que sea un tema apasionante, nos tenemos que limitar aquí a un objetivo mucho más específico.

Como hemos ido viendo, Giotto y luego, casi un siglo más tarde, un joven Fra Angelico (si bien ya con la lección aprendida de la arquitectura en perspectiva de Brunelleschi) ofrecían el diseño perfecto para mostrar la escena fundacional de la mitología cristiana donde, como en el mejor teatro, solo importaban los personajes y la palabra en diálogo desarrollando una acción dramática intensa. Además de su bagaje religioso, esa acción, en el caso de la Anunciación, concentraba histórica y simbólicamente algunos de los temas trascendentes para la mujer y el hombre medievales: la virtud y el pecado, la virginidad, la masculinidad, la vida conyugal y extraconyugal, la fecundación, la gestación, el nacimiento... En el exterior del cuadro de Fra Angelico no solo está el anuncio de la buena nueva, sino todo un trasfondo para la historia de la mujer y la Humanidad, a partir de la expulsión de nuestros primeros padres del Paraíso. TrASFondo mítico que, además, se actualiza con las imágenes de la vida de la Virgen en las cinco estampas de la predela (Fig. 12).



Fig. 12. Fra Angelico, *Anunciación* (c. 1425-1428)

A partir de la plantilla de ese díptico, los artistas posteriores optarán por dotar a la escena de un encuadre que incida en la eminencia contemporánea del tropo más que en su esencialidad ahistórica, aportando detalles naturalistas y cotidianos, a los que su relocalización en un espacio trascendente vuelve especialmente atractivos. Resulta preciso estar pendientes de estos objetos, por insignificantes que parezcan. Decía Leonardo da Vinci que, aunque la perfección no es un detalle, los detalles hacen la perfección. Los detalles contribuían –dice Panofsky– a dotar al cuadro de un «naturalismo audaz y abarcador [...], que destila para el espectador una riqueza indecible de encanto visual proveniente de todo lo creado por Dios» (1998, 10); pero también –y ahí la principal novedad– proveniente de todo «lo fabricado por el hombre». Y esos detalles incluyen desde los signos domésticos maritales, cargados de simbología burguesa, como la lámpara de brazos, el magnífico espejo, las pantuflas o el perrito faldero, por no hablar de los vestidos de lujo de la pareja burguesa, en el *Retrato del*

matrimonio Arnolfini (Figs. 11 y 13), hasta los indicios henchidos de simbología religiosa, sin dejar de ser igualmente domésticos, como la vasija de vidrio o los cristales de la ventana (que dejan pasar la luz, como la piel del vientre de María deja pasar el Espíritu), la mecha apagada o el candelero con vela también apagada (a la espera de ser encendidos por la llama de la revelación), en la significativa *Anunciación* de Memling (Figs. 8 y 14). Y, entre todos ellos, de mayores dimensiones y relevancia, entre lo cotidiano-doméstico y lo sublime-religioso, la cama, el tálamo matrimonial.



Fig. 13. Jan van Eyck, *Retrato del matrimonio Arnolfini* (detalles)



Fig. 14. Hans Memling, *Anunciación* (detalle)

La cama, el *bonum lectum* de la tradición doctrinal, el bienaventurado lecho, se revela, hemos visto también, como un doble símbolo: de la encarnación sobrenatural del Hijo de Dios en el vientre de la Virgen (cristológico) y de la maternidad divina virginal de María (mariológico)³⁸. Esa encarnación sobrenatural es, además, variante, como sabemos, de uno de los motivos folclóricos universales relacionados con la concepción extraordinaria (T518, *Conception from divine impregnation*): la Virgen recibe al ángel y con él al Espíritu Santo que la fecunda, y lo hace con todas las consecuencias, de manera plena, en su casa y con su cuerpo y alcoba abiertos a la Encarnación³⁹. No sólo la cama, sino la alcoba en que se encuentra se vuelven metonimia, como habíamos adelantado, de esta encarnación: el término *thalamus* – θάλαμος – transmite en los textos bíblicos y en la Patrística el sentido de ‘cama’, pero también de ‘cuarto dormitorio’ o ‘alcoba’. Que es el significado –no exento de controversia entre los historiadores del arte– que en principio asumiría la pareja de los Arnolfini, cuando sellan su pacto delante del lecho marital (Fig. 11). Y no llamará la atención, todo lo contrario, que ese lecho sea virtualmente el mismo que el de muchas de las Anunciaciones, como hemos podido comprobar. Aunque el lecho vacío de la Anunciación, en la imagen nupcial de los Arnolfini, no ha sido

³⁸ El calificativo de *bonum lectum* viene del título de un tratado doctrinal doméstico, de mediados del XV, *Bonum lectum*, que propone alegóricamente a los lectores que ordenen su alma como una alcoba limpia, como un *lectum honestum*. Carruthers (2000) trabaja la visión mnemotécnica del hombre medieval, que ya había estudiado previamente, en su libro sobre el papel de la memoria en la Edad Media (Carruthers, 1992) y aplica el sintagma *bonum lectum* al análisis exhaustivo de la alcoba («bed chamber») en *The Book of the Duchess* de Geoffrey Chaucer. Véase también, con buenas aportaciones gráficas, Carruthers y Ziolkowski (2003). Por su parte, en un trabajo conjunto, French, Smith y Stanbury (2016), abarcando un abanico más amplio de textos, realizan una excelente aproximación al tema de ese lecho «honesto» («honest bed»); exploran la cama como objeto que proyecta nociones de estatus, aspiración, decoro y moralidad (todo ello incluye el sentido polisémico de «*honestus*») en la Inglaterra medieval tardía, tal como se describe en los testamentos y relatos familiares, y tal como evocan numerosas imágenes literarias y artísticas. Su análisis incluye lechos asociados al ciclo vital, en especial al nacimiento y a la herencia (éstos en las imágenes de moribundos).

³⁹ Para el examen histórico-crítico de los episodios de la Encarnación y concepción virginal en los evangelios, véase Brown (1982). En cuanto a la literatura profana, Lalomia (2012) estudia el tema de la concepción y nacimiento del héroe en libros de caballerías y novelas caballerescas breves hispánicas, a partir de los diferentes motivos y variantes que propone Thompson (T500-T599), pero su análisis incide fundamentalmente en el nacimiento y primera educación y, aunque menciona el caso de la concepción virginal de María, no se detiene en el examen de los avisos o anuncios relacionados con la concepción.

ocupado todavía por la pareja (antes de casado) o matrimonio (tras el enlace, antes de fecundar), como comprobaremos que sí que ocurre en algunas imágenes de otras parejas que sí que están siendo auxiliadas en la fecundación, la presencia dominante de ese tálamo en el cuadro obliga a adoptar una perspectiva bifocal y a asumir una identificación implícita entre la pareja legítimamente casada y la cama que les ha permitido o va a permitir consumir el matrimonio.

Con este trasfondo, a la hora de examinar la interconexión de espacios y personajes en visitas y anuncios de nacimientos portentosos, con ángeles visitantes o paráclitos, portadores de noticias, o espíritus fecundantes, partiremos del hecho de que no es posible eliminar u obviar, sino todo lo contrario, se hace necesario aceptar el valor –la *energeia*– de esa *imago agens* poderosísima e imperiosa, la de la Anunciación, con todo su magnetismo e influjo⁴⁰.

No es fácil encontrar en la Edad Media, en libros u otros formatos de las artes figurativas, ejemplos en los que se ilustre una concepción extraordinaria, fuera del ámbito de la historia cristiana, es decir, más allá del Antiguo o del Nuevo Testamento. Raramente se representan ni las concepciones paganas, pero tampoco se hace, que yo conozca, con las legendas cristianas. La primera imagen no estrictamente religiosa que encuentro en un códice medieval es la de la concepción extraordinaria de Arturo de Bretaña. Como se sabe, Uter Pendragon logra unirse engañosamente con Igraine (o Igerne), la mujer de Gorlois, gracias a la mediación y artimañas de Merlín.

El episodio es muy conocido y nos ayuda a recordarlo la no menos célebre ilustración del ms. de la *Histoire de Merlin*, BnF, FR 95, con la llegada de Uterpendragon a Tintagel, escena seguida en la parte inferior por otra viñeta complementaria en la que, como nos permiten apreciar las cortinas oportunamente recogidas del dosel de la cama, Arturo está siendo o va a ser engendrado (Fig. 15)⁴¹.

⁴⁰ Véase Martines (2018) y Saguar (2015a, 2015b y 2017).

⁴¹ Para la imagen completa, dentro del folio y explicada en su contexto, véase URL < http://expositions.bnf.fr/arthur/grand/fr_95_149v.htm >.



Fig. 15. Llegada de Uterpendragon a Tintagel y concepción de Arturo.
Histoire de Merlin (1280-1290). BnF, FR 95, f. 149v

No hace falta que un ángel o un espíritu, como los que vamos a ver a continuación, anuncie el advenimiento del héroe, sino que basta aquí la presencia de dos comprometidos con un cierto apetito carnal, que yacen, eso sí, sobre un lecho hermosamente dibujado con sus adornos de pináculos, dibujos en las tablas que remiten a una lujosa marquetería y enmarcado imaginativamente por algunas barras del supuesto dosel que habría de sostener el cortinaje.

Pese a estar ausente, sobrevuela de manera latente el ángel o espíritu mensajero o colaborador que, en este caso y teniendo en cuenta su mediación, correspondería a Merlín. De hecho, el personaje de Merlín va asociado igualmente al motivo de la concepción extraordinaria desde su propio nacimiento. Contamos también, en efecto, en el fol. 1 que encabeza otro códice correspondiente a la *Histoire de Merlin*, en este caso el FR 91 de la BnF, con otra imagen de concepción, previa a la de Arturo, bastante

más sofisticada, ilustrada por un ilustre miniaturista, Jean Colombe (c 1480-1485) (Fig. 16).



Fig. 16. Jean Colombe, Nacimiento de Merlín (c. 1480–1485)
Histoire de Merlin. BnF, FR 91, fol. 1

Se trata justamente de la concepción y nacimiento del responsable del nacimiento de Arturo, el mismo Merlín. Se presentan los momentos cruciales de su gestación y parto, junto con la confabulación diabólica previa. Los diablos, tal y como sabemos por la *Histoire de Merlin*, se reúnen para enviar a la tierra un Anticristo susceptible de contrarrestar la obra de redención de Jesucristo como Salvador. Por ese motivo hacen que uno de esos demonios se una a una pobre muchacha campesina, virgen incauta.

Encontramos en esta compleja y un tanto abigarrada ilustración una secuencia de hechos concentrados, con distintas viñetas solapadas que incluyen distintos tiempos. Distintos momentos y diferentes elementos maravillosos, concentrados en el reducto de la casa-alcoba que incluye el tálamo de la concepción de Merlín, ser gestado a partir del concubinato del íncubo y la muchacha⁴².

Las primeras imágenes de otros textos caballerescos que presentan concepciones trascendentes como éstas van a ir casi siempre acompañadas, o bien de presencias demoníacas, como ocurre explícitamente para el caso de Merlín en la ilustración de Jean Colombe, o bien de figuras angélicas, con alusiones proféticas que expresarán el peligro y monstruosidad de un concubinato pecaminoso. Sin embargo, no podemos pasar por alto, y menos teniendo en cuenta que son coetáneas, las imágenes en torno a la leyenda de la concepción de Alejandro Magno. La materia de la Antigüedad se solapa con la materia de Bretaña y no sorprende ver al caudillo macedonio totalmente medievalizado, ni tampoco encontrar las ilustraciones relativas a su concepción, en algunos de los códices que transmiten su leyenda, contaminadas por imágenes tanto de la materia artúrica como del campo religioso. Los manuscritos iluminados muestran de manera muy explícita, habitualmente con el mismo modelo de la pareja en la cama que acabamos de examinar, la unión en concubinato entre Olimpias y Nectanebus, de la que nacería el héroe macedonio, a partir de la divulgada lectura del Pseudo-Calístenes, que llega hasta la *Alexandreis* y el *Roman de Alexandre*.

El ms. de la traducción francesa que Jean de Vignay (*Miroir historial*, c. 1300) hizo del *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (datado al 1463; BnF, Fr. 50 fol. 120v) ilustra perfectamente la secuencia completa de la

⁴² V. Gallica, URL < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10526155d/f7.image> >. En la siguiente imagen de Jean Colombe, en el mismo manuscrito, pocos folios más adelante (en el fol. 7), se muestra a la pobre madre esperando a su hijo inocente (el futuro Merlín) encerrada en una torre, por lo que se le sube el alimento arriba con una cesta, que servirá para que pueda luego hacer escapar al niño (nacido feo y peludo, en un principio asociado a un salvaje). En la misma imagen, si bien correspondiendo a una secuencia temporal posterior, Merlín, todavía niño pero ya precoz y sabio (como Jesús en el templo), defiende a su madre de los jueces que la quieren condenar al verdugo. V. URL: < http://expositions.bnf.fr/arthur/images/3/fr_91_007.jpg >.

trama para lograr concebir a un héroe salvador (Fig. 17). Presenta a Nectanebus practicando sus artes de magia, más la concepción de Alejandro, en dos imágenes que van seguidas de otra referida a los presagios sobre su destino. El espíritu de Nectanebus sobrevuela el lecho de Olimpias, sola primero y compartiendo el lecho luego con su marido. Observemos la disposición del lecho rojo, con cortinas asimétricas, corrida la una, recogida en saco la otra, porque no resulta muy diferente de otras varias que hemos visto y que igualmente vamos a ver, con anuncios y apariciones entre lo angélico y lo demoníaco.

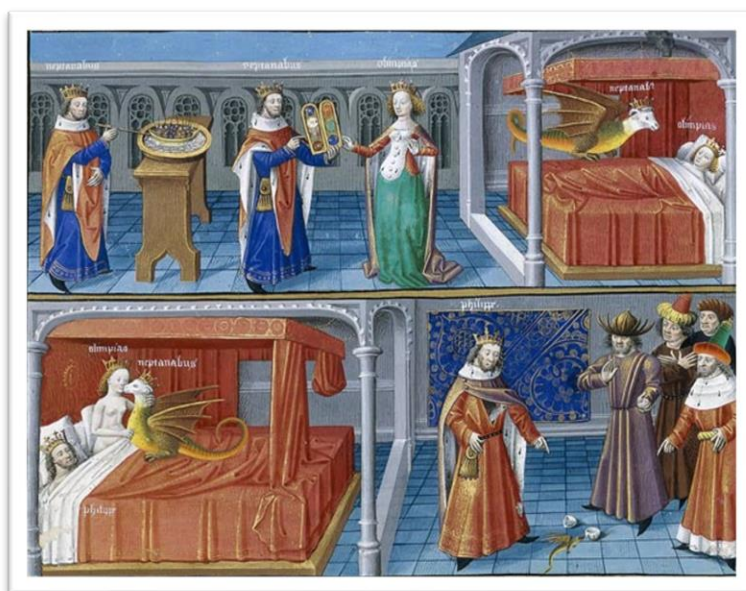


Fig. 17. Secuencia de la concepción de Alexandre.
Vincent de Beauvais, *Speculum historiale* (BnF, Fr. 50 fol. 120v)

El esquema habitual para ilustrar el origen de Alejandro va a ser este, aunque hay excepciones notabilísimas, como la de la ilustración en un manuscrito de c. 1475 de la misma traducción que Vignay hizo del *Speculum* de Beauvais, conservado en el Getty Museum de Los Angeles, en el que el

momento trascendente previo a la concepción está planteado figurativamente de manera distinta y especialmente llamativa (Fig. 18)⁴³.



Fig. 18. Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*
Getty Museum de Los Angeles, Ludwig XIII 5, vol.2, fol.1v

La imagen puede llegar a generar incluso una cierta incomodidad, porque sus elementos compositivos remiten a la iconografía de muchos dormitorios tardo-medievales, pero también –muy diáfananamente, sobre

⁴³ Se trata del ms. Ludwig XIII 5, vol.2, fol.1v, del citado Getty Museum. La imagen puede ser ya reproducida y consultada en el URL < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Conception_of_Alexander_the_Great_-_Google_Art_Project.jpg >.

todo en la disposición de elementos compositivos y en el gesto de resignada aceptación de Olimpias— a la iconografía de las Anunciaciones⁴⁴.

Esta imagen de Nectanebus, insisto, no es la habitual, aunque sea una de las más reveladoras, a mi juicio, de la contaminación que produce la iconografía de la Anunciación. La imagen más común de este concubinato es la del espíritu o dragón sobrevolando el *conceptio thalamus*. La presencia de Olimpias sola en el lecho alterna con la de reina acompañada de su esposo Filipo en el momento de la concepción. Así ocurre en las ilustraciones que ofrecen distintos manuscritos del *Roman d'Alexandre en prose*, o que aporta la traducción francesa de Quinto Curcio, o bien presentan otros testimonios gráficos que prosiguen hasta el Renacimiento⁴⁵.

Aun siendo tan apasionante, no nos interesa ni podemos incidir aquí en el tema mitológico de las concepciones de origen divino por parte de madres vírgenes, tratado por la antropología y la mitología, desde James Frazer hasta Joseph Campbell⁴⁶. En cambio, vistos, siquiera superficialmente, todos estos antecedentes prestigiosos, sí que puede resultar fructífero relacionar las ilustraciones de estas tres concepciones pecaminosas — Arturo, Merlín y Alejandro Magno— con las escasas imágenes de anuncios

⁴⁴ Nos sorprende la posición pasiva de la reina Olimpias, a los pies de la cama, con los brazos sobre el vientre en gesto de aceptación, como hacían las Vírgenes de las Anunciaciones, mientras sus damas de compañía salen del dormitorio. En contraste, Nectanebus ha entrado en la habitación disfrazado de dios Amón, de pie, como una bestia monstruosa, como un minotauro, tocado en la cabeza con cuernos de carnero como arietes. La cama, oblicuamente dispuesta para crear perspectiva —con el dosel, las cortinas y el saco para replegarlas—, se encuentra estratégicamente pintada en el centro del dibujo, en el ángulo delantero del mismo.

⁴⁵ Por ejemplo, Vincent de Beauvais, *Speculum Historiale*, c. 1370-1380 (BnF, Nouvelle acq., 15939, fol. 110v); o *Le livre et la vraye hystoire du bon roy Alixandre* (c. 1420-1425; British Library, Royal 20 B XX, f. 8v). Para este segundo ejemplo v. URL < <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=50498> >. Véase Murcia Nicolás (2020), para el examen de las imágenes marianas del *Speculum* o *Miroir Historial* de Vincent de Beauvais. La imagen que incluye el código con la traducción de Vasco de Lucena, *Les faizès d'Alexandre* (trad. de Quintus Curtius Rufus), 1468-1475 (British Library, Burney MS 169, fol. 14r), recuerda más, en cambio, la comentada unión monstruosa con la bestia del manuscrito del *Speculum* de Beauvais del Getty Museum, en este caso espiada patéticamente por un Filipo impotente, que recuerda algunas imágenes medievales del rey David espiando a Betsabé en el baño. V. URL < <https://www.bl.uk/IIIImages/BLCD/big/c165/c1654-02a.jpg> >.

⁴⁶ Ni la de Astarté (o Istar), ni la de Semíramis, que concibe a su hijo por los rayos del Sol, una concepción que se repite en la de Dánae por parte de Zeus, de la que nacerá Perseo (imagen de concepción que, por cierto, se asimiló a la de la Virgen en algún tratado doctrinal y también en algunos pintores renacentistas, como Tiziano). Rómulo y Remo nacen de Rea, virgen vestal, fecundada por Marte. Krishna nace por la concepción virginal de una mujer mortal, «fecundada» por Vishnu al descender el dios hasta su vientre; etc.

de concepción en manuscritos, incunables y primeras ediciones de libros de caballerías en el siglo XVI. No son muchas las que localizamos en el mundo hispánico, pero las pocas que descubrimos demuestran ser sumamente interesantes.

Empecemos por este grabado de *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Cromberger, 1507), uno más dentro del nutrido muestrario de imágenes que adornan la segunda edición castellana de esta novela caballeresca breve, tratando de emular dignamente el rico programa iconográfico desplegado por los códices y ediciones del texto francés de partida, *L'histoire d'Olivier de Castille e Artus d'Algarbe* francés (Fig. 19).



Fig. 19. *Oliveros de Castilla* (Cromberger, 1507)
y *Tristán de Leonís* (Cromberger, 1528)

Los grabados de esta edición de Cromberger han sido bien estudiados, en especial y muy pormenorizadamente por Cacho Blecua, en distintos trabajos⁴⁷. Esta imagen en particular muestra el casamiento de Helena, la hija de Oliveros, con Artús, rey de Algarve, al final de la novela (cap. LXXV; fol. eVIIv). En la versión castellana, Helena lleva el mismo nombre que su madre. Este pasaje no se encuentra ilustrado en los textos franceses

⁴⁷ Se puede consultar la página completa en el ejemplar del texto castellano de Cromberger, 1507, que se conserva en la BnF. URL < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8407485/f74.item.r=oliveros%20de%20castilla> >. Para el análisis del *Oliveros* desde diversos puntos de vista y, en concreto, de estas ilustraciones, véase Lucía (2000; fig. 138) y Cacho Blecua (2004-2005 [grabado 6], 2006, 2014 y 2019).

que conocemos, y tampoco lo encontramos esbozado en la edición castellana anterior, de Burgos (Fadrique de Basilea, 1499), que, sin embargo, se había publicado también profusamente ilustrada. El texto habla brevemente de un simple matrimonio («fueron fechas las bodas con grande solemnidad...»), sin entrar en detalles de alcoba. Por tanto, la imagen no se adecuaba al mensaje de esa mención tan escueta, puesto que presenta a un ángel que extiende el índice de su mano hacia la cama en la que yace la pareja; la mujer, desnuda en el torso, mira al ángel y junta las manos; a su izquierda, aparece recostado un hombre, que obviamente ha de ser su marido.

Nada hay de extraordinario ni de pecaminoso en esta unión. Todo lo contrario, parece un simple trámite que dará continuidad y fundirá para el futuro los linajes de los dos protagonistas. El ángel, por tanto, podemos deducir, simplemente bendice la alianza de la pareja para que sea próspera y fértil, aunque el texto no insinúa tampoco nada al respecto⁴⁸.

Otra cuestión muy diferente se presenta cuando vemos que la misma imagen resulta rescatada veinte años después por el mismo taller e impresor, Cromberger, para ilustrar una escena del *Tristán de Leonís* (1528) (Fig. 20). En este caso, la imagen ya no resulta ni tan injustificada ni tan inocente como en la edición del *Oliveros*. Vemos cómo Tristán se encuentra en la cama «folgando» con la reina Iseo, cuando «de vino revelación que avía de ser muerto». Antes de dormirse, nos dice el texto, los dos amantes habían disfrutado a base de bien: la reina había cantado, Tristán había tocado el arpa, ambos en la cama, «así en gran plazer». Aunque el jolgorio había sido espionado –mal presagio– por Aldaret, el primo de Tristán, traidor de la pareja, cuyo merecido castigo está ampliado en versiones posteriores⁴⁹. Es

⁴⁸ Me planteo si la xilografía no estaría descolocada y podría haber ido, en una composición inicial, acompañando el momento de coincidencia en el lecho de Helena (madre) con su hermano Artús, al principio de la novela. Aquí sí encontramos un peligro de incesto, que Artús sortea con su abstinencia carnal. Y la imagen de ambos en la cama sí que se encontraba, en este caso, en la edición francesa (sin el ángel). Veremos a continuación que el tema del incesto es el que da sentido, con grabado similar, al ángel anunciador del *Baladro del sabio Merlin* (1498).

⁴⁹ Cuesta Torre (2009) ha estudiado el tema de la traición de Aldaret en diversas versiones. Igualmente, ha estudiado al detalle cómo las ediciones castellanas del *Tristán de Leonís* se diferencian de las italianas y francesas, porque son las únicas en ofrecer ese anuncio celestial de la muerte del héroe. Sus trabajos (Cuesta Torre, 1994, 1997a, 1997b, 2009, 2014a, 2014b), junto con los de Campos García Rojas (2003), permiten un análisis cabal de las versiones hispánicas de la tradición del *Tristán*.

entonces cuando viene una voz de ángel por encima de la cama, que anuncia o predice que esa noche «morirá el buen caballero». El anuncio, realizado en un momento clave de intimidad de la pareja, asocia por tanto el amor adúltero con la inminencia de la muerte.

En el mismo contexto que ésta, se presentaba una imagen muy parecida en su composición, pero no exactamente igual a la de estos dos grabados de *Oliveros* (1507) y *Tristán de Leonís* (1528) que acabamos de ver. Aparecía, primero, en la edición anterior del *Tristán de Leonís* (Valladolid, Juan de Burgos, 1501) (Fig. 21).

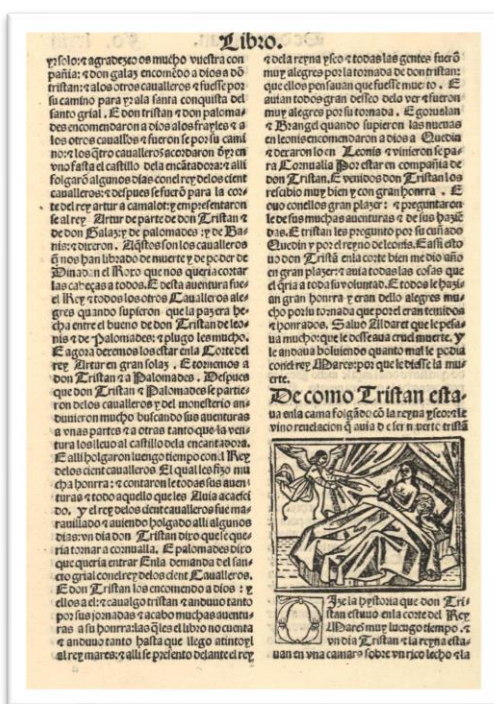


Fig. 20. *Tristán de Leonís* (Cromberger, 1528)

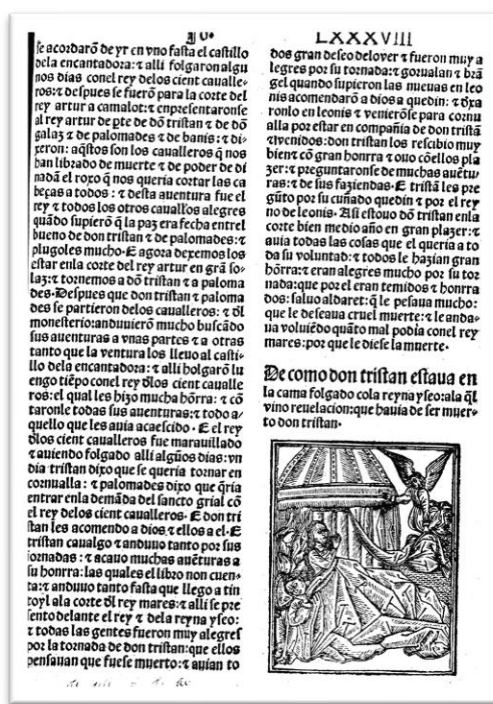


Fig. 21. *Tristán de Leonís* (Juan de Burgos, 1501)

Juan de Burgos aprovechaba aquí la misma imagen grabada que había utilizado apenas tres años antes para su edición del *Baladro del sabio Merlín* (1498), traducción, como se sabe, del *Merlín* y de la *Suite du Merlín* de la *Post-Vulgata* (Fig. 22).

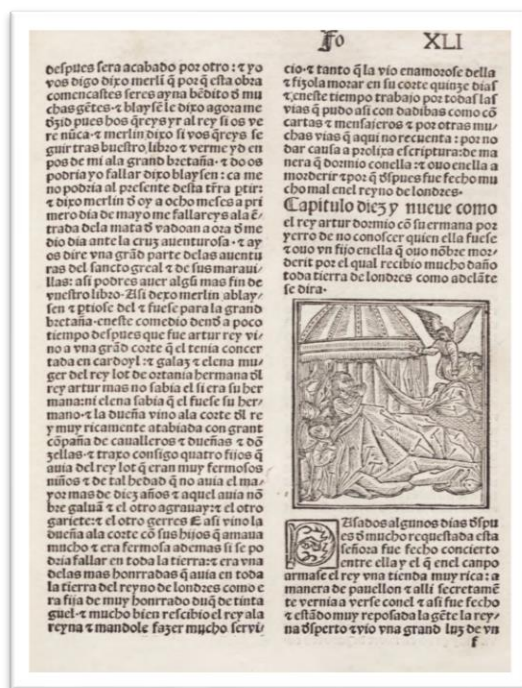


Fig. 22. *Baladro del sabio Merlin* (Juan de Burgos, 1498)

De nuevo idéntica imagen para dos textos distintos. Ya conocemos el significado de predicción que aportaba el dibujo del ángel en el *Tristán*. En el *Baladro*, el encabezamiento del capítulo XIX explica también muy bien el nuevo sentido de la escena ilustrada. Y ese nuevo sentido es la denuncia de un incesto: «Como el rey Artur dormió con su ermana por yerro de no conoscer a quien ella fue, tovo un fijo en ella que ovo nombre Morderit por el qual recibió mucho daño toda tierra de Londres, como adelante se dirá»⁵⁰.

¿Qué hay de común entre estos textos para que puedan ser ilustrados por un mismo o muy parecido grabado? Si relacionamos la imagen del *Baladro* (1498) y las imágenes de los *Tristanes* (tanto el de 1501 como el de 1528), debemos concluir que, a pesar de las diferencias entre ambas obras, los dos episodios convergen en sus referencias a sendos amores adúlteros.

⁵⁰ Hay que tener en cuenta no sólo que este pasaje no se encuentra en la *Suite francesa*, sino que tampoco está en el *Baladro* de 1535 (Sevilla), que coincide, suprime y añade contenidos al *Baladro* anterior. Véase un buen resumen de la relación entre original y traducción en Lendo (2010 y 2019).

En los dos un ángel anuncia un futuro trágico a una pareja que comparte un mismo lecho. En el *Baladro*, el ángel «denunció el pecado»⁵¹; en el *Tristán*, la revelación del ángel («vino revelación») predice la muerte del protagonista. Por tanto, una extraordinaria visita angélica anuncia o manifiesta, en ambos textos, los peligros de una unión pecaminosa, ya sea por incesto, ya por adulterio⁵².

Pero si tenemos presentes otros textos, en este caso científicos y doctrinales, podemos ampliar todavía algo más el abanico de las connotaciones religiosas y morales de la condena de esa unión, con toda la ambigüedad inherente, si atendemos a las asociaciones gráficas de estas imágenes de aviso y procreación. En concreto, la segunda imagen del ángel anunciador del futuro de la pareja en cama tiene un precedente notable en uno de los grabados que ilustran el incunable de un conocido texto médico. Al comienzo del tratado noveno del *Epílogo en medicina y cirugía* (o *Compendio de la salud humana*) atribuido a Johannes de Ketham, publicado en Pamplona por Arnao Guillén de Brocar, 1495, se presenta un grabado idéntico al que acabamos de ver incluido en la edición del *Baladro* (1498).⁵³ El capítulo lleva por título «De la generación o formación de la criatura que es dicho cerca de los médicos de naturaleza feto o de generacione embrionis» (fols. 65v-68v) (Fig. 23).

⁵¹ Como sintetiza perfectamente Lendo: «Como Mordred, Arturo es también fruto de una falta, el adulterio de su padre, que lo condenó a ignorar su origen, a ser, durante algún tiempo, el hijo de nadie, el hijo sin padre, como Merlín. En estas condiciones, no podía saber que tenía una hermana ni la identidad de ésta. El rey no es entonces plenamente responsable de la falta de la que Merlín lo acusa, el incesto, pero sí del adulterio, que la ironía de las cosas convirtió en incesto» (2010, 1126).

⁵² Lo señaló Cacho Blecua (2004-2005, 68-70).

⁵³ El texto es traducción castellana del *Fasciculus medicinae* atribuido Johannes de Ketham (Ketham realmente fue poseedor de un manuscrito de la obra, pero no su autor). La obra, conjunto de conocimientos y técnicas médicas varias, fue la primera obra de medicina impresa con ilustraciones. Antes que al castellano, ya se había traducido al italiano, en Venecia, 1491, también con importantes ilustraciones.

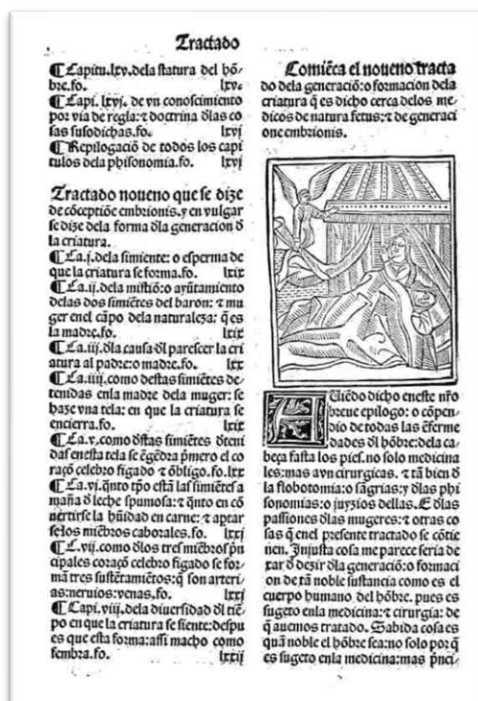


Fig. 23. *Epilogo en medicina y cirugía* (Arnao Guillén de Brocar, 1495)

Dado que el tratado versa sobre la procreación («Tractado de la generación o formación de la criatura...»), se justifica perfectamente el grabado, aunque resulte algo enigmático (por fantasioso) para un tratado científico. Destaquemos que la publicación de esta imagen (en 1495) es anterior a las reutilizaciones de la misma en el *Baladro* (1498) y el *Tristán* (1501). De algún modo, su sencillez nos retrotrae a la inocencia del primer grabado visto de *Oliveros de Castilla* (1501): el ángel no puede significar más que el anuncio de un hijo a un matrimonio. Anuncio, pero a la vez bendición, o incluso tal vez ayuda colaborativa en la fecundación, en «la generación o formación de la criatura», como reza el epígrafe. Y si añadimos esta noción de ayuda auxiliadora en la fecundación, lo hacemos al entender que es respaldada por otros dibujos, como los que presenta algún texto doctrinal casi coetáneo francés, dentro de un contexto diferente, pero en perfecta sintonía con este tratado médico. Llama la atención, así, la espectacular imagen de la procreación asistida por el cielo que ilustra un folio del *Livre de la nativité de Nostre Seigneur Jhesu Christ*, de Jean Mansel, una obra

que significaba una importante adaptación de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, el Cartujano (1300-1377) (Fig. 24).



Fig. 24. Jean Mansel, *Livre de la nativité de Nostre Seigneur*.
BnF, Arsenal, ms. 5206, fol. 174r.⁵⁴

Jean Mansel fue uno de los teólogos más destacados (junto a Ludolfo de Sajonia, Tomás de Kempis y otros pocos) de la llamada *devotio moderna*, una corriente espiritual antiespeculativa, como se sabe, marcada por la necesidad de incidir en las facetas más humanas y emotivas de Cristo, lejos de las abstracciones escolásticas. La vida de Cristo y, antes, la de María centran toda una serie de propuestas de aproximación a los episodios de la Sagrada Familia, relatados de un modo atractivo, ortodoxo, pero mucho más cercano y conmovedor que el de las narraciones habituales. Mansel escribió, además, unas bastante divulgadas *Fleurs d'histoire*, que incluyen

⁵⁴ Para la imagen v. Gallica, URL < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550085635/f153.item> >.

episodios marianos y se ilustran con magníficas imágenes de cotidianidad, como esta tan deliciosa del nacimiento de la Virgen (Fig. 25)⁵⁵.



Fig. 25. Jean Mansel, *Fleur des histoires*.
BnF, FR 297, fol. 1r⁵⁶

Un dibujo muy parecido al de estas dos ilustraciones se presenta acompañando otro manuscrito del mismo texto de Mansel, aunque en este caso abarca un espacio mucho más amplio, interior y exterior, como si se hubiera distanciando el ángulo focal del ilustrador en *zoom*. Se trata de un manuscrito que se incluye dentro de un compendio de tratados religiosos,

⁵⁵ Véase Burgio (2009) para las ediciones de Jean Mansel; y Boulton (2015) para conocer el panorama de las llamadas «sacred fictions», es decir las historias doctrinales o teológicas de las vidas de Cristo y la Virgen, especialmente en Francia. Mansel formaría capítulo importante de esas «ficciones sacras».

⁵⁶ Para la imagen v. Gallica, URL < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059951w/f8.item> >. Compárese con esta otra del mismo ms. de Mansel que acabamos de ver (BnF, Arsenal, ms. 5206, fol. 162r): URL < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550085635/f129.item.r=Jean%20Mansel> >.

Tractés d'espiritualité, catalogado como libro III de *La Vieulté de condition humaine* de Jacques de Gruytrode, en la traducción de Jean Miélot (Fig. 26).



Fig. 26. Jacques de Gruytrode, *La Vieulté de condition humaine*, ms BnF, Arsenal, 5205.

Pero volvamos a la primera ilustración al capítulo, la de Mansel (Fig. 24), con ingredientes en gran parte coincidentes con los de esta otra en el códice de Gruytrode (Fig. 26). Observamos que el dibujo presenta una pareja en la cama, en el acto de concebir. A la izquierda, en el cielo, la Trinidad entronizada (Padre con corona imperial, Hijo con corona de espinas, el Espíritu Santo como paloma) bendice el acto. A la derecha, el matrimonio burgués, en su alcoba (ella con el velo; él con la cofia). Un pequeño niño desnudo vuela hacia ellos, enviado del cielo sobre rayos de oro. En la segunda imagen, ilustrando el texto de Gruytrode, vemos, además, dos sirvientes en la escalinata de la casa que llevan a la pareja bebida

y comida saludables: una jarra y un plato con un ave. La filacteria que sostienen las tres personas de la Trinidad aporta en ambos casos un versículo bíblico que hace más patente todavía el mensaje y los paralelismos con determinadas imágenes de la Anunciación: «*FACIAMUS HOMINEM AD YMAGINEM ET SIMILITUDINEM NOSTRAM*» (Gen. 1, 26). Este versículo cumple sin duda el papel de las palabras de Gabriel a María («*AVE MARIA, GRATIA PLENA*»), tantas veces materializadas en numerosas Anunciaciones como grafías escritas en filacterias.

Estamos, además, frente al mismo ambiente marital y doméstico de algunas de las pinturas flamencas examinadas. Basta detenerse en los detalles más humildes de cotidianidad presentes en el dibujo del nacimiento de la Virgen María (Fig. 25): las vasijas, el candelero, el armario, la silla de enea, el saco que recoge una de las cortinas, incluso el perrito (como el perrito de los Arnolfini) (Fig. 27).



Fig. 27 (detalle de Fig. 25)

La alcoba del nacimiento de María, en la *Fleur des histoires*, es prácticamente idéntica a la alcoba en que nacen los vástagos del matrimonio burgués bendecido por la Trinidad. ¿Qué mejor identificación que ésta? Cuando nos acercamos a la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, o a sus versiones o traducciones hispánicas (en catalán, en castellano), aspiramos ese mismo clima de cálida y humana proximidad.

Determinados aspectos de la composición iconográfica de la Anunciación son aprovechados, como vemos, casi coetáneamente, por textos doctrinales y médicos, al igual que también por textos caballerescos. Sin embargo, en los textos caballerescos, y en especial en el texto que justifica la imagen del *Tristán* (1501) y, sobre todo, la del *Baladro* (1498) resulta muy evidente el modelo remoto religioso y, por tanto, dado que hablan de procreaciones pecaminosas, es obvio su sentido *ad contrarium*. Las ilustraciones de estos textos componen una antífrasis o una «contrafigura» de la anunciación del arcángel Gabriel a María. El término «contrafigura», que parece muy acertado, lo tomo de uno de los trabajos citados de Cacho Blecua (2004-2005). Contrafigura es en el teatro, una figura o maniquí, de gran parecido con otra, por lo que puede ser confundida con ella. Frente al milagro misterioso de la inmaculada concepción virginal, nos hallamos con el aviso que la contrafigura del ángel hace de la monstruosidad del incesto; frente a la salvación redentora de Jesucristo, nos encontramos con la premonición de lo que puede ser el poder destructivo parricida de Morderet. Como dice Cacho Blecua, las interrelaciones textuales y visuales de la escena acentúan la magnitud del pecado y hacen más inexorable la tragedia, dándole un sentido didáctico enormemente potente y trascendente (2004-2005, 73).

3. Figuras, contrafiguras y anuncios angélicos en *La Celestina* y *Tirant lo Blanc*

En fin, ese sentido didáctico, vinculando determinadas imágenes a lo trascendente, a lo sobrenatural, pero también a la magnitud ineludible del destino trágico, es el que observamos en textos de ficción, a caballo entre finales del XV y principios del XVI. En obras de ficción sentimental⁵⁷, de ficción caballeresca y también de ficción celestinesca, empezando por el libro fundador del género, la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas.

⁵⁷ Fernández Rivera (2012) vincula con perspicacia y rigor las imágenes en grabados de Leriano (*Cárcel de amor*), con las de Oliveros (*Oliveros de Castilla*) y Calisto (*La Celestina*), mostrando palmarias similitudes y proponiendo el denominador común de la dolencia en el lecho de los tres.

Así, Fernández Rivera (2011) y Saguar (2013, 2015a, 2015b, 2017), entre otros, han profundizado en la influencia de las imágenes y motivos bíblicos, en especial del Nuevo Testamento, en *La Celestina*. Porque, en efecto, arquitecturas, moldes o marcos antiguos, de prestigio y de inexcusable referencia en el ámbito moral —e insisto en lo que inexcusable—, se rellenan de nuevos contenidos, con acciones y personajes mucho más actuales, dramáticos, reales, vivos, que contrastaran con las estampas latentes, con los ecos de esos otros motivos omnipresentes de la cultura cristiana. Sin trasgredir, puesto que no se quebranta ley ni norma alguna, pero modificando radicalmente ciertos estereotipos literarios.

En *La Celestina* contamos con la fortuna de poseer unos testimonios de lectura preciosos, contemporáneos a su primera recepción, y que no nos pueden llevar a engaño. Son los que proporcionan con sus grabados los primeros editores de la obra, que naturalmente están pensando en la comprensión y el impacto sobre sus lectores. Los impresores que seleccionan unos primeros grabados para la *Tragicomedia* van a subrayar el poder visual de algunas de las escenas más potentes y dramáticas de la obra —no por casualidad, algunas son las más truculentas— con una serie de dibujos que recuerdan en más de una ocasión los principales episodios de los Evangelios: la Visitatio (la visita de Celestina a la casa de Melibea); la Última Cena (el auto IX, el auto del banquete); y sobre todo los episodios de la Pasión: la Traición de Judas (con su suicidio, que Pármeneo y Sempronio, codiciosos y traidores, remedan), el Prendimiento (prendimiento de los criados que saltan por la ventana tras asesinar a Celestina; Centurio y las figuras cobardes de los criados, renegando de su señor, como san Pedro) y el Descendimiento (la omnipresente escala) (Fig. 28)⁵⁸.

⁵⁸ Véase Fernández Rivera (2011), Saguar (2013) y Beltrán (2020).



Fig. 28. *La Celestina* (Sevilla, 1523)

Sin embargo, en esta línea, quizás el influjo de las imágenes de la Anunciación fuera el más poderoso de todos. Algunos grabados, excepcionalmente, son bastante explícitos, al mostrar escenas de alcoba con Pármeno y Areúsa copulando sobre el lecho (Fig. 29).

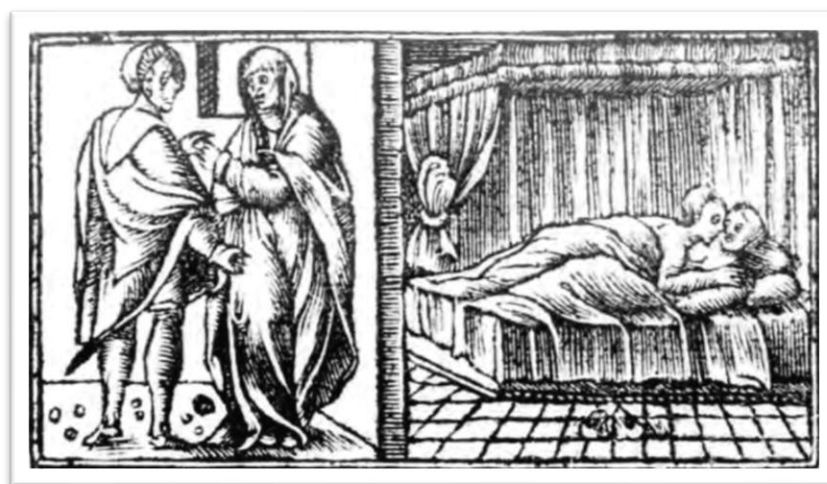


Fig. 29. *La Celestina* (Zaragoza, 1545)

Pero es en el texto donde el tema de la Anunciación, unido a la imagen de la Visitación, está claramente aludido. Probablemente hasta en la última visita de Calisto a Melibea, en el auto XIX, cuando ésta responde a su amado, justo después del encuentro sexual y antes de la fatídica caída

del enamorado, con una frase en que resuenan los dos episodios marianos: «Señor, *yo soy la que gozo*, yo la que gano; tú, señor, el que me haces con *tu visitación* incomparable merced» (Rojas, 1995, 324). El término «visitación» –y no «visita»– tenía su sesgo, con una potente connotación religiosa y, por tanto, aquí, irónica.

Aunque es en el auto VII, como señala Fernández Rivera (2006), cuando Areúsa actúa como antítesis de la Virgen María, mientras que Celestina, mensajera de deseos obscenos (y «ángel caído» de su antigua gloria), actúa como antítesis del arcángel Gabriel⁵⁹. No es la misma contrafigura que hemos visto en el *Baladro y Tristán*. Pero parece fuera de duda que el saludo del arcángel Gabriel a María había de resonar irónicamente, entre otros ecos, en las palabras de Celestina –cambiando a Gabriel por el san Miguel lancero– al ver a Areúsa desnuda en la cama: «¡Bendígate Dios y el señor Sant Miguel ángel!» (Rojas, 1995, 202)⁶⁰.

Por otra parte, en el mismo auto VII, las palabras de Pármeneo cuando sube al cuarto de Areúsa –«Señora, Dios salve tu graciosa presencia» (Rojas, 1995, 206)– habían de recordar a la fuerza, a modo de antífrasis, la oración de la «Salve» o el saludo del arcángel Gabriel: «¡*Salve*...! El Señor es contigo; bendita tú entre las mujeres» (*Lucas*, 1, 28). Y también contendría ecos de la Anunciación, para Fernández Rivera (2006), la reacción de miedo de la misma Areúsa cuando Celestina llega inesperadamente a su casa de noche, como un espíritu o fantasma («con qué viene como huestantigua a estas horas»): «¿Quién anda ahí? ¿Quién sube a tal hora en mi cámara?» (Rojas, 1995, 201). Aunque la vinculación no parece aquí tan evidente, estas palabras podrían evocar, en efecto, el «*turbata*» con que Lucas describe la reacción de la Virgen María ante la inesperada aparición del arcángel Gabriel (1, 29).

⁵⁹ La figura de Celestina como antítesis de la Virgen María fue defendida antes, en primer lugar, por Costa Fontes (1990). Sin dejar de reconocer la originalidad de este trabajo pionero, Fernández Rivera (2006), con quien coincido, disiente de su postura radical, pues el autor conduce esa antítesis hacia un punto de vista que habría de ser obligadamente anti-cristiano (judaico) por parte de Rojas. Véase para el tratamiento de la antítesis de la Anunciación en el arte, si bien casi exclusivamente centrado en el motivo de la *porta clausa*, el artículo de Manca (1991).

⁶⁰ El hecho de que Celestina cite al arcángel Miguel en vez de a Gabriel formaría parte de la inversión antitética de la escena. Gabriel es el arcángel asociado con la Anunciación, mientras que Miguel, espada en mano, lo es con la Caída, pues él es el encargado de expulsar a Adán y Eva del paraíso.

En todo caso, la cama es obviamente el epicentro de esos encuentros carnales, como subraya alguna de las imágenes de grabados (Fig. 29). Y en la visita de Celestina a Areúsa el tema ginecológico ocupa un lugar importantísimo, al igual que seguirá ocurriendo en otros textos del género celestinesco posteriores (Beltrán, 2018 y 2021).

Saguar (2013) ha aceptado y analizado estas citas que aportaba Fernández Rivera, incorporando otras numerosas, en su tesis sobre *Intertextualidades bíblicas en Celestina*. Como concluye en su parte teórica, a esas apropiaciones que Saguar prefiere seguir llamando de manera ecléctica y flexible, «intertextualidades», no se les pueden aplicar con propiedad conceptos como parodia, *contrafacta* o hipérbole sacro-profana. Es, con todo, una terminología que Gernert (2009) ha discutido y aplicado modélicamente a textos de imitación religiosa burlesca, si bien con todo tipo de prevenciones⁶¹.

Pero volvamos a la literatura de caballerías y veamos un último ejemplo, en pleno siglo XV, de «intertextualidad» con la Anunciación. Probablemente existan más casos de visitas «angélicas» en otros libros de caballerías, aunque yo no los haya detectado en esta primera aproximación al tema. Esa ausencia de anuncios dice tanto como su presencia notoria en los pocos textos que estamos viendo. Evidentemente, no era un tema ni cómodo ni fácil de tratar, y menos de manera irónica o humorística, como con toda probabilidad lo hicieron Fernando de Rojas o Joanot Martorell, el autor de la obra que comentamos enseguida. Los santos o las santas se pueden reconvertir en magos o magas, pero con el dogma de fe de la fecundación maravillosa no se podía frivolar.

Ese último ejemplo lo da *Tirant lo Blanc*, que es una mina («mina de pasatiempos»), como decía Cervantes (*DQ*, I, VI), y un cúmulo de sorpresas también aquí. Escrito más de treinta años antes, avanza muchos aspectos de *La Celestina*, probablemente porque los autores de ambas obras

⁶¹ Gernert (2009) analiza, entre la parodia y el *contrafactum*, las *Misas de Amor* de Suero de Ribera y Juan de Dueñas, las *Lecciones de Job aplicadas al amor profano* de Garci Sánchez de Badajoz, un *Miserere* de Francisco de Villalpando, los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera y un *De profundis* de Mosén Gaçull, entre otros textos de la segunda mitad del siglo XV. El punto de partida de la discusión está en el concepto de hipérbole sagrada (o también sacro-profana) que aplicó Lida de Malkiel (1977), tan fructífero como discutible. Véase otro intento de superación de la denominación genérica «hipérbole sagrada», a propósito de *La Celestina*, pero atendiendo a otros textos y autores, en López Ríos (2010).

tenían en común lecturas bien asimiladas de Séneca, Ovidio, Petrarca, Boccaccio, la ficción sentimental, la comedia elegíaca y la poesía del amor cortés...⁶². Con esos ingredientes compartidos, es lógico que se den confluencias. Porque además, tenían en común, como es natural, la lectura y uso de la Biblia, incluidas las «lecturas» de ésta que proporcionaban las versiones figurativas de la pintura religiosa, como las que hemos visto en la primera parte de este trabajo. Y en *Tirant* se da, a mi juicio, una importante apropiación de las imágenes de la Anunciación del tipo de las anteriores. Es un episodio especialmente complejo, por lo que no daré más que algunas notas de resumen y comentario sobre el mismo⁶³.

El pasaje en el que la madura Emperatriz de Constantinopla es solicitada en amores ilícitos por el joven escudero Hipólito (abarca los caps. 248-264) no es una sección tangencial en la novela, puesto que las acciones que se derivan de la aceptación y mantenimiento de esas relaciones resultarán absolutamente decisivas para la evolución de la trama argumental hasta su desenlace. Hipólito y la Emperatriz serían unas verdaderas antítesis o contrafiguras del ángel anunciador y de María, al encarnar todos peligros de la diferencia de edad en la pareja, la distancia social, la prohibición religiosa (el adulterio) y los tabúes familiares (el incesto). El acercamiento amoroso y visita de Hipólito será, además, una osadía peligrosamente ambigua, puesto que, siendo extranjero, posee un evidente atractivo sexual y, como jovencuelo, se le presuponen una cierta inocencia, así como mayores espontaneidad y naturalidad.

La madura Emperatriz, después de ser convencida por el escudero en capítulos previos sin ofrecer demasiada resistencia, consiente que se pueda considerar su amante, con la única condición de mantener el secreto de sus relaciones. Los hipotextos, hasta aquí, no incluyen todavía la Anunciación, sino las historias de Píramo y Tisbe, y de Hero y Leandro, bien conocidas por el autor y por los escritores entre los que se movía (Pujol,

⁶² Véase, para una aproximación general a la obra, Beltrán (2006).

⁶³ Véase, para el episodio, Alemany (1993, 1994 y 2008); Beltrán (1997, 1998, 2001, 2003 y 2021); Cacho Blecua (1993); McNerney (1993); y Riquer (1953, 1990). Incluso Vargas Llosa (1985) escribió unos sugerentes apuntes sobre el comportamiento de la Emperatriz en estos capítulos. Yo mismo vuelvo a estudiarlos más detenidamente en otro trabajo más extenso, que parte del mismo presupuesto mantenido aquí, es decir, enfocado en la importancia de las Anunciaciones para poder comprender determinados capítulos de obras caballerescas (Beltrán, en prensa).

2002). El adulterio de la Emperatriz lo justifica la impotencia de su marido, que aparece ridiculizado, pero lo motiva también el desamparo de la mujer por la pérdida meses antes, en batalla, del hijo de ambos. Hipólito es, por tanto, un sustituto de la figura del hijo perdido, como se recordará repetidamente; en ese sentido, un fantasma, un *revenant*. Sin embargo, además, como delata su nombre trasparente y parlante, con su presencia física – joven, potente y erótica– encarna al Hipólito mitológico, ovidiano y senequista, de quien se enamora perdidamente Fedra, la madrastra.

Se fija una cita para aquella misma noche, en la terraza a la que da la habitación de la Emperatriz. Por la tarde, ésta hace cambiar las cortinas de raso de su cuarto por otras nuevas de brocado y seda, y hace perfumar el recinto y el lecho, inventando una excusa que deja en evidencia la impotencia senil de su marido (hay otras pruebas de ella). Envía a dormir a sus doncellas de compañía. El encuentro amoroso, carnal y satisfactorio para ambos, es relatado dos veces. El primer relato, en directo y por el narrador en tercera persona. El segundo, al día siguiente, como un sueño verosímil. El protagonismo del lecho marital, vacío aún en el primer encuentro, pero ocupado por la pareja adúltera en el segundo, es incontestable⁶⁴.

La Emperatriz espera la visita de «la gracia», que ha pedido en «devota oración». Hipólito atiende escondido en la terraza contigua a la alcoba, tendido en tierra para no ser visto. Cuando sale la dama al exterior, Hipólito se niega a entrar en la habitación sin haber satisfecho antes su acuciante pasión o, como expresa en términos corteses: «fins a tant que lo meu desig senta part de la glòria esdevenidora». Y la Emperatriz consiente esa urgencia sexual, de manera que él, apasionada y arrebatadamente: «pres-la en los braços e posà-la en terra, e aquí sentiren la última fi de amor. Aprés, ab grandíssima letícia, se n'entraren en lo retret» (*Tirant lo Blanc*, cap. 260, p. 977).

La visita de Hipólito es una visita indecorosa y pecaminosa. Es peligrosa, pero también liberadora, terapéutica, curativa, alegre y fecunda (en ese sentido, «angélica»). Aunque no lo he visto nunca apuntado, al menos para este episodio, no puedo dejar de tener presente la iconografía de la

⁶⁴ Además del estudio general sobre la cama como mueble de Ágreda Pino (2017), el mobiliario de las camas que aparecen específicamente en *Tirant lo Blanc* ha sido descrito y analizado por Ripoll Drets (2007).

visita del ángel a la Anunciación cada vez que leo y releo ese magnífico capítulo de *Tirant lo Blanc*. No puedo imaginar de otro modo el escenario del pasaje: de un lado, el espacio masculino del sueño, de la maravilla inesperada (el ángel, el vuelo, el anuncio), del milagro llegado desde el exterior mágico (la galería, la terraza); de otro lado, intercolumnio complementario, el espacio femenino de la realidad cotidiana, encerrado en la cámara, como las alcobas que hemos visto. En ella, la mujer que espera, rezando. Así lo hace la Emperatriz, como espera la Virgen María: rezando. Además, se describen con meticulosidad algunos de los enseres y detalles domésticos de la alcoba que hemos examinado en textos y, sobre todo, ilustraciones: la cámara, la cama con las sábanas, los cojines y las cortinas del dosel, los perfumes, los dulces y los licores, el retrete o rincón para peinarse y acicalarse. Todos los elementos de la cotidianidad comentados. Ambos intercolumnios adyacentes –la sección del ángel Hipólito, la de la receptora, la Emperatriz– se encuentran articulados, como una filacteria expresiva, por los mensajes de donación de la gracia: «No te'n vages, que en aquest loch hauràs la gràcia que demanes» (*Tirant lo Blanc*, cap. 262, p. 982). Compárese con: «No temas María, porque has hallado la gracia ante Dios» (*Lucas*, 1, 30).

Partiendo de los precedentes examinados de imágenes de anuncios y avisos de concepción extraordinaria, pienso que contamos con más materiales para entender mejor la trascendencia de estos episodios de *La Celestina* y del *Tirant lo Blanc*. La utilización de las figuras del ángel anunciador de un acto pecaminoso y de los receptores del aviso (la pareja adúltera o incestuosa), que vimos utilizadas en los primeros textos de caballerías, *Oliveros*, *Baladros* y *Tristanes*, recobra su sentido en *La Celestina*, pero mucho más todavía en un episodio como el de Hipólito y la Emperatriz de *Tirant*. En ambos casos, se trata también, como en aquellos textos, de anuncios admonitorios de conductas sexuales y morales pecaminosas; avisos premonitorios de futuras desgracias (en *La Celestina*) o del peligro de futuras descendencias ilegítimas (en *Tirant*).

Sin transgredir, tanto Joanot Martorell como Fernando de Rojas trabajaron sobre escenarios ya transitados, pero vieron resquicios en algunos precedentes que considerarían artísticamente insuficientes (repetitivos, anquilosados, carentes de interés), o ambiguos (como los examinados de las

ficciones sentimentales, caballerescas y de los doctrinales), y se lanzaron a aprovechar la oportunidad de poder crear personajes y situaciones nuevas, más complejas y fecundas. Siguieron tratando de aleccionar y moralizar, como hacían los mejores artistas medievales, pintores o letrados, pero al servirse de la caballería, del amor y –gran novedad– del humor, alcanzaron logros narrativos absolutamente originales, como reconocieron sus lectores. Unos logros que perduran hasta hoy.



Bibliografia citada

- Ágreda Pino, Ana María, «Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI», *Res Mobilis*, vol. 6, núm. 7 (2017), pp. 20-41.
- Alemaný, Rafael, «De la lògica d'un final aparentment il·lògic: a propòsit del desenllaç del *Tirant lo Blanch*», en *Actas del IV Congreso de Literatura Medieval (Lisboa)*, vol. IV, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 243-248.
- , «La mort de Tirant i el triomf d'Hipòlit o la crisi del món cavalleresc vista per un cavaller en crisi», en *La Cultura catalana tra l'umanesimo e il barocco: atti del V Convegno dell'Associazione italiana di studi catalani (Venezia, 24-27 marzo 1992)*, eds. Carlos Romero y Rossend Arquès, Padua, Programma, 1994, pp. 13-26.
- , «Els amors del parents de Tirant amb les parentes de Carmesina», *Tirant*, 11 (2008), pp. 5-18, URL: < <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/article/view/3457> >.
- Beltrán, Rafael, «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (la *Celestina*): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, ed. J. L. Canet y R. Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 15-41.
- , «El conjur d'Eliseu al *Tirant lo Blanc*: poesia i oralitat en la literatura culta», en *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Palma, Mallorca, 8-12 de setembre de 1997)*, col. Biblioteca Abat Oliba, 201, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, 1998, pp. 461-78.
- , «Huellas de las oraciones de *Los Tres Reyes de Oriente* y *Las cuatro esquinitas* en *Tirant lo Blanc*», en *Lyra Minima Oral. Los géneros breves en la poesía tradicional*, ed. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Maserá y José Manuel Pedrosa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 415-24.
- , «Entre la parodia de la oración y el equívoco religioso: nuevas intertextualidades de *La Celestina* con la novela catalana», en *El mundo social y cultural de «La Celestina» (Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001)*, eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, Madrid, Iberoamericana, 2003, pp. 27-44.

- , «*Tirant lo Blanc*», de Joanot Martorell, Madrid, Síntesis, 2006.
- , «Sospechosas dolencias de viejas quejosas: Paltrana (*Segunda Celestina*), Alisa (*La Celestina*) y otras madres de comedia olvidadas de su obligación», *Celestinesca*, 42 (2018), pp. 443-476.
- , «Magia y milagros de San Paulicio en *Arderique* (1517): el cadáver del santo, la pareja infecunda y el nacimiento heroico», *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, núm. 162 (2019), pp. 365-393.
- , «Del suicidio de Judas al salto de Pármeno: codicia, traición y caídas mortales en *La Celestina*», *Celestinesca*, 44 (2020), pp. 9-80.
- , «La sogra de Juvenal (*Sàtira* VI), l'Emperadriu (*Tirant*), Artemia (*Serafina*) i altres mares lascives de comèdia», en «*Qui fruit ne sap collir*. Homenatge a Lola Badia», eds. Anna Alberni, Lluís Cifuentes, Joan Santanach y Albert Soler, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona-Barcino, 2021, pp. 91-100.
- Bino, Carla Maria, «Schermo e porta: due esempi di *imago agens* nel Medioevo cristiano», *Mantichora*, 9/10 (2018), pp. 5-34.
- Boulton, Maureen Barry McCann, *Sacred Fictions of Medieval France: Narrative Theology in the Lives of Christ and the Virgin, 1150-1500*, Cambridge, D. S. Brewer, 2015.
- Brown, Raymond E., *El nacimiento del Mesías. Comentario a los relatos de la infancia*, Madrid, Cristiandad, 1982.
- Burgio, Eugenio, «La *Vita Christi* di Jean Mansel e la letteratura religiosa nell'età di Filippo il Buono», en *Le Letterature romanze del Medioevo: testi, storia, intersezioni*, ed. Antonio Pioletti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019, pp. 135-166.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «El amor en el *Tirant lo Blanc*: Hipòlit y la Emperadriu», en *Actes del Symposium «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, pp. 133-69.
- , «La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)», *Letras*, 50-51 (2004-2005), pp. 51-80.
- , «De la *Histoire d'Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: tradiciones y contextos históricos», *Medioevo Romanzo*, 30, 2 (2006), pp. 349-370.

- , «Los paratextos y contextos editoriales del *Oliveros de Castilla* (Burgos [Fadrique de Basilea], 1499)», en *Formas narrativas breves. Lecturas e interpretaciones*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2014, pp. 85-123.
- «Las imágenes del *Olivier de Castille* y del *Oliveros de Castilla*: de los manuscritos a los incunables», *Titivillus*, 5 (2019), pp. 47-71.
- Campos García Rojas, Axayacatl, *Geografía y desarrollo del héroe en «Tristán de Leonís» y «Tristán el Joven»*, Alacant, Universitat d'Alacant, 2003.
- Carruthers, Mary J., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- , «The Mystery of the Bed Chamber: Mnemotechnique and Vision in Chaucer's *The Book of the Duchess*», en *The Rhetorical Poetics of the Middle Ages: Reconstructive Polyphony. Essays in Honor of Robert O. Payne*, ed. John M. Hill y Deborah M. Sinnreich-Levi, Madison (New Jersey), Fairleigh Dickinson University Press, 2000, pp. 67-87.
- y Jan M. Ziolkowski, *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003.
- Costa Fontes, Manuel da, «Celestina as Antithesis of the Virgin Mary», *Journal of Hispanic Philology*, 15 (1990), pp. 7-41.
- Cuesta Torre, Luzdivina, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León, 1994.
- , «Tristán en la poesía medieval peninsular», *Revista de Literatura Medieval*, IX (1997a), pp. 121-143.
- , «Unos folios recuperados de una edición perdida del *Tristán de Leonís*», en «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1997b, pp. 227-236.
- , «Varias muertes para un traidor: la muerte de Andret/Aldaret en los *Tristanes* castellanos, franceses e italianos», *Letras*, 59-60 (2009), pp. 165-175.
- , «Alterando sutilmente la tradición textual: elementos de religiosidad en el *Tristán de Leonís*», *Historias fingidas*, 2 (2014a), pp. 87-116, URL: < <https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/18> >.

- , «“E así murieron los dos amados”: ideología y originalidad del episodio de la muerte de los amantes en el *Tristán* español impreso, confrontado con las versiones francesas e italianas», *Revista de Literatura Medieval*, xxvi (2014b), pp. 141-161.
- Fernández Rivera, Enrique, «La antítesis de la Anunciación y el reconocimiento de la Redención en *La Celestina*», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 35, 1 (2006), pp. 137-150.
- , «La caída de Calisto en las primeras ediciones ilustradas de *La Celestina*», *eHumanista*, 19 (2011), pp. 137-156.
- , «Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado», *Celestinesca*, 36 (2012), pp. 119-142.
- French, Katherine L., Kathryn A. Smith y Sarah Stanbury, «An Honest Bed: The Scene of Life and Death in Late Medieval England», *Fragments*, 5 (2016), pp. 61-95.
- Gernert, Folke, *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2009, 2 vols.
- Haro Cortés, Marta, y Amaranta Saguar García, «Ficha PC-GC1-01», en *Portal Celestinesco*. DOI: < [10.51863/PortalCelestinesco/PC-GC1-01](https://doi.org/10.51863/PortalCelestinesco/PC-GC1-01) >.
- Kraemer D’Annunzio, Sonia, *De donde nace la palabra. La Anunciación: textos, símbolos e iconografía*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018.
- Lendo, Rosalba, «El incesto del rey Arturo en la adaptación castellana de la *Suite du Merlin, El Baladro del Sabio Merlin*», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, vol. II, pp. 1117-1130.
- , «El rey Arturo en el *Baladro del sabio Merlin* y la *Demanda del Sancto Griab*», en *El rey Arturo y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, 2019, pp. 241-262.
- Lida de Malkiel, M.^a Rosa, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 291–309.

- López Ríos, Santiago, «Ver la ‘grandeza de Dios’ en *La Celestina*: más allá del tópico de la hipérbole sagrada», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, coord. Devid Paolini, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, vol. I, pp. 206-225.
- Manca, Joseph, «Mary versus the Open Door: Moral Antithesis in Images of the Annunciation», *Notes in the History of Art*, 10, 3 (1991), pp. 1-8.
- Martines, Vicent, «Diàlegs interdisciplinaris entre text i imatge. Pintar amb paraules en *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell i en la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella: ἔκφρασις, ὑποτύπωσις i ἐηλόγητα», *Rivista italiana di Studi Catalani*, 8 (2018), pp. 127-140.
- Martorell, Joanot, *Tirant lo Blanc*, ed. Albert Hauf, Valencia, Tirant lo Blanc, 2004.
- McNerney, Kathleen, «“E solaçant de coses de plaer”», en *Actes del Symposium «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, pp. 471-483.
- Miles, Laura Saetveit, «The Origins and Development of the Virgin Mary’s Book at the Annunciation», *Speculum*, 89 (2014), pp. 632-669.
- , *The Virgin Mary’s Book at the Annunciation*, Cambridge, D. S. Brewer, 2020.
- Morgan, Hollie Louise Spencer, *Between the Sheets: Reading Beds and Chambers in Late-Medieval England*, Tesis doctoral, York, University of York, Centre of Medieval Studies, 2014.
- Murcia Nicolás, Fuensanta, «La experiencia de las imágenes marianas a finales de la Edad Media: el *Miroir Historial* de Vicente de Beauvais», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 32 (2020), pp. 11-28.
- Panofsky, Erwin, *Los primitivos flamencos* [ed. orig., 1953], Madrid, Cátedra, 1998.
- , *Estudios sobre iconología* [ed. orig., 1962], Madrid, Alianza, 1984.
- Pujol, Josep, *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l’ Abadia de Montserrat, 2002.
- Ripoll Drets, Francesc, «El mobiliari al *Tirant lo Blanc»*, *Estudi del Moble*, 5 (2007), pp. 8-11.

- Riquer, Martí de, «Sobre el romance *Ferido está don Tristán*», *Revista de Filología Española*, XXXVII (1953), pp. 225-227.
- , *Aproximació al «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990.
- Robb, David M., «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», *The Art Bulletin*, 18, 4 (1936), pp. 480-526.
- Rodríguez Peinado, Laura, «La Anunciación», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 12 (2014), pp. 1-16.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1995 (9ª ed.)
- Saguar García, Amaranta, *Intertextualidades bíblicas en «Celestina»*, tesis doctoral, Oxford, University of Oxford, 2013.
- , «Las *imágenes agentes* de *Celestina*», in *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2015a, pp. 1125-1135.
- , «The Concept of *Imago Agens* in *Celestina*: Text and Image», *Celestinesca*, 39 (2015b), pp. 247-274.
- , «Las *imágenes agentes* de *Celestina* (II)», en *Estudios sobre literatura medieval ibérica «En Doiro, antr’o Porto e Gaia»*, ed. José Carlos Ribeiro Miranda, Porto, Estrategias Criativas, 2017, pp. 885-892.
- Salvador González, José María, «La Virgen de la Anunciación, un paradigma de humildad en la doctrina y la imagen de la Edad Media», *Mirabilia*, 15 (2012), pp. 319-357, URL: < <https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-15-2012-2/article/virgin-annunciation-paradigm-humility-medieval-doctrine-and> >.
- , «The Symbol of Bed (*Thalamus*) in Images of the Annunciation of the 14th-15th Centuries in the Light of Latin Patristics», *International Journal of History and Cultural Studies*, 5, 4 (2019), pp. 49-70.
- , «The bed in images of the Annunciation of the 14th and 15th centuries: a dogmatic symbol according to Greek-Eastern Patrology», *Imago*, 12 (2020a), pp. 7-31.
- , «The bed in images of the Annunciation (14th-15th centuries): An iconographic interpretation according to Latin Patristics», *De Medio Aevo*, 15 (2020b), pp. 77-93.

- , «*Haec Porta Domini*. Exegeses of some Greek Church Fathers on Ezekiel's *porta clausa* (5th-10th centuries)», *Cauriensia*, 15 (2020c), pp. 615-633.
- , «Interpretaciones de los Padres de la Iglesia greco-oriental sobre la *Domus Sapientiae* y su influencia en el tipo iconográfico de la Anunciación del siglo XV», *Imago*, 13 (2021), pp. 111-135.
- Tirant lo Blanc* = Martorell, 2004
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhagen y Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 vols.
- Trens, Manuel, *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.
- Vargas Llosa, Mario, *Lletra de batalla per «Tirant lo Blanc»* [1ª ed., 1969], Barcelona, Edicions 62, 1985.
- Yates, Frances A., *The Art of Memory*, Londres y Nueva York, Routledge, 1966.
- Waller, Gary, *A Cultural Study of Mary and the Annunciation: from Luke to the Enlightenment*, Londres y Nueva York, Routledge, 2015.