

Reprehensibiles, inquit, sunt etiam Pictores, cum pingunt, in Annunciationis parvulum Puerum formatum, scilicet Iesum mitti in uterum Virginis, quasi non esset de substantiam Virginis corpus ejus assumptum.

San Antonio de Florencia, *Summa Theologica*, III, tit. 8, 4, II

El tema de la Anunciación es, sin duda, uno de los más representados en el arte cristiano. Desde su aparición en las catacumbas del siglo IV ha ocupado un lugar preferente en todas las épocas, en todos los lugares y en todos los campos de la actividad artística, sólo las Natividades y Adoraciones de los Magos pueden, en períodos como el medieval, competir con las Anunciaciones en frecuencia de aparición. Razones de índole teológica y artística permiten explicar el éxito del tema a lo largo de los siglos.

La Anunciación no es simplemente un episodio de la leyenda de la Virgen, con ella llega la "plenitud de los tiempos" (Gal 4, 4), es el momento culminante de la vida de María pero también el comienzo de la misión de Cristo en la tierra ya que, desde el mismo momento en que María da su asentimiento a las palabras del Ángel, la Encarnación se materializa y tiene lugar la concepción virginal, "*Et verbum caro factum est*". Anunciación y Encarnación no son, en el fondo, más que un mismo acontecimiento cuya finalidad, la redención del hombre, se cumple por medio del sacrificio de Cristo en la cruz. Así pues, el tema admite una triple interpretación, cristológica, mariana y angélica, lo que hace su presencia prácticamente ineludible en cualquier ciclo dedicado a Cristo o a María y permite utilizarlo como imagen aislada de devoción¹.

* El presente trabajo fue presentado como Tesina de Licenciatura en el programa de doctorado del Departamento de Historia del Arte de la UNED (Octubre de 1995) y publicado, suprimiendo, por razones de espacio, los índices y los comentarios que acompañaban a las obras catalogadas, en la revista *Espacio, Tiempo y Forma* (GONZÁLEZ MONTAÑÉS (1996). Los ejemplares que he catalogado desde 1995 me han obligado a modificar mis conclusiones de entonces en lo referente a la pervivencia del motivo y el cuadro de difusión. Pueden verse las modificaciones en mi página web www.parvuluspuer.com

Desde el punto de vista artístico, su sencillez compositiva² -sólo el ángel y María son imprescindibles-, lo convierte en un tema adecuado para su utilización en puertas, arcos triunfales, o alas de retablo, al tiempo que su carácter intimista le hace también apropiado para las imágenes de devoción privadas por lo que no suele faltar en los abundantísimos Breviarios y Libros de Horas.

El episodio aparece narrado escuetamente sólo en uno de los evangelios canónicos (Luc. 1, 26-38) pero la imaginación de los apócrifos, y de la literatura posterior inspirada por ellos³, suplió las carencias del relato canónico aportando una serie de datos sobre

¹ Al menos desde el siglo V en oriente y desde el VI en Roma se celebraba 25 de Marzo la fiesta de la Anunciación. El culto, extendido por ordenes religiosas como los *Servites* o los franciscanos llevó, sobre todo en Italia, a la consagración de templos dedicados al acontecimiento (las *annunziatas*) y al culto de la Virgen de la Buena Nueva o de la Expectación. Incluso la Anunciación se convirtió en fiesta patronal para algunos gremios como los ceramistas (por el jarrón de mayólica con lirios que suele aparecer en la escena) (Vid. REAU (1955-59), II, II, pp. 174-75). (sobre el origen del culto, la inclusión de la fiesta en los calendarios litúrgicos y las razones que llevaron a establecer la fecha del 25 de Marzo véase CABROL y LECLERQ (1926), I, cols. 2241 ss., y BENEDICTO XIV, *De Festis Domine nostri Jesu Christi Et Beatae Mariae Virginis. Opera*, vol. X, Lib. II cap. III *De festo Sanctissimae Annunciationis. Die 25. Marti*, Roma, Imp. Plearini, 1751, pp. 443 ss.

² Sin embargo, existe siempre una disimetría provocada por la desigual importancia y dinamismo de los personajes (REAU (1955), II, II, p. 177) que suele resolverse situando a María y al ángel en espacios diferentes y, en muchos casos, creando en realidad dos escenas distintas, cada una con su propio orden interno. Tal disposición ha sido interpretada como una alusión a que la presencia del ángel ante María se concibiese de una manera más espiritual o mental que física (GARCIA IGLESIAS (1986), p. 28 y ss.). Sin embargo, la tradición patrística (S. Jerónimo) y la teología occidental (desde S. Bernardo a Alastruey o Carol, pasando por Sto. Tomás o Ludolfo de Sajonia) mantienen explícitamente lo contrario por lo que creo que son únicamente razones compositivas las que explican la popularidad del modelo. Tan sólo entre los teólogos orientales se mantiene la tesis de la presencia espiritual (por ejemplo, en el Oficio bizantino de la Vigilia se afirma: "El ángel fue enviado del cielo[...]. El servidor incorporeal fue enviado a la ciudad en forma espiritual para dar a conocer el descenso y el advenimiento del Salvador". Vid. FOURNEE (1968), p. 229).

³ Fundamentalmente el *Protoevangelio de Santiago* y el *Libro de la Natividad de María*.. También aportan novedades el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Evangelio armenio de la Infancia*, aunque su influencia se circunscribe casi totalmente al mundo bizantino. (Vid. la edición bilingüe de SANTOS OTERO (1975). Son numerosísimos los

las circunstancias en las que habría tenido lugar el acontecimiento (María estaba en su casa entregada a la oración, leyendo arrodillada o hilando la púrpura para el velo del templo... etc.) que pronto tuvieron reflejo en el arte.

En el terreno iconográfico, se han señalado dos variantes principales⁴: una fórmula de origen griego⁵ en la que María aparece sentada y otra, siria, en la que la Virgen se levanta ante la presencia del mensajero celestial. A estos dos tipos principales cabría añadir dos más. Un tercero, en el que María aparece arrodillada tal y como se la describe en el apócrifo del *Pseudo-Mateo*⁶, y un cuarto en el que es el ángel el que se arrodilla⁷. Al núcleo básico de la escena -María y el ángel- pueden añadirse otros

textos inspirados en el relato de los apócrifos. Por su influencia en el arte merecen destacarse el *Speculum Historiae* de Vicente de Beauvais, la *Leyenda Aurea* de Jacobo de Vorágine y, algo más tarde, las *Meditationes vitae Christi* (atribuidas a S. Buenaventura) y la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia.

⁴ MÂLE (1922)cap. II, apd. IV, y (1952), p. 16

⁵ La fórmula es helenística y, como en otros aspectos de la iconografía del tema -el ángel, por ejemplo, adopta los atributos de Mercurio, el mensajero de los dioses-, pueden rastrearse influencias de representaciones clásicas como las del mito de Danae. (Vid. MATEO GOMEZ (1988) y (1993), p. 39).

⁶ El tipo aparece en algunos ejemplos de los ss. V y VI en el Norte de Italia y Sur de Francia (ROBB (1936), p. 481). A partir del siglo XIII se hará muy frecuente como recurso para enfatizar la humildad de María. Así la representa Giotto en la *Capilla de la Arena* de Padua, y así se la describe en las *Meditationes Vitae Christi*. (cap. IV, p. 17. Cito por la edición castellana de 1893, traducción de la romana de 1588, Madrid, Imp. de Gregorio del Amo).

⁷ De rodillas ante su señora es como se lo figura el autor de las *Meditationes*, y es probable que en la difusión del modelo haya colaborado la popularidad del relato franciscano. Sin embargo, en el arte el ángel arrodillado aparece ya en el siglo XII (Relieve de la Anunciación del claustro de Silos y tímpano de Gredilla de Sedano (Burgos) y su origen parece que hay que buscarlo en la costumbre feudal de arrodillarse ante el señor como gesto de sumisión que aparece reflejada en el clisé trovadoresco del caballero rodilla en tierra ante la amada. VALDEZ DEL ALAMO (1990), pp. 175-76 afirma que su origen es español pero interpreta la postura como un reflejo de la liturgia que prescribía arrodillarse en el momento de recitar el "*et homo factus est*" del Credo, o ante una imagen de María al rezar el *Ave María*. Señala también la tradición de representar a monjes y santos arrodillados ante María y en concreto la leyenda de S. Ildelfonso al cual se le apareció la Virgen y se arrodilló ante ella repitiendo el gesto de Gabriel. Además, la postura genuflexa que aparece en los ejemplos españoles es

personajes: unos más frecuentes, como el Espíritu Santo en forma de paloma⁸ o Dios Padre⁹ -solo o rodeado de coros angélicos¹⁰-, otros poco habituales como la "escolta de

todavía la postura masculina de arrodillarse en España. Dice también (p. 177) que en el caso de la Anunciación las arquitecturas pueden ser una referencia a la Jerusalén Celeste.

⁸ En ocasiones aparece situada sobre la cabeza de la Virgen, haciendo visibles las palabras del Evangelio "El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del altísimo te cubrirá con su sombra" (Lc. I, 35), aunque es más frecuente representarla descendiendo hacia la oreja de María en referencia a la doctrina de la *conceptio per aurem* planteada en los apócrifos (*Evangelio armenio de la infancia*, V, 9) y adoptada por buena parte de la tradición patristica desde el siglo IV. El Verbo habría penetrado en María a través de la oreja, al mismo tiempo que el mensaje del ángel. Esta doctrina, aunque minoritaria frente a los defensores de la *conceptio per uterum*, mantuvo su vigencia a lo largo de los siglos interpretada en un sentido no estrictamente material; en virtud de la fe (*conceptio per fidem*), la concepción tuvo lugar en el intelecto de María antes de tener físicamente a Jesús en su seno ("*aquel que é contigo na mente, seja contigo no ventre*" dice la versión portuguesa de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, cap. V, nº 166). Tal concepción "por la oreja" se vería además apoyada por la existencia de un antetipo en las palabras del Salmo 45, 11: "Oye, hija, y mira; inclina tu oído:/ olvida tu pueblo y la casa de tu padre", además de aparecer prefigurada por antítesis en el episodio de Eva y la Serpiente. Del mismo modo que el demonio, a través de la persuasión, hablando a la oreja de Eva, introdujo el pecado en el mundo, también a través de la oreja entró Jesús en María, la nueva Eva que borra el pecado de su antecesora (sobre la asociación Eva/María vid. *infra* nota 70) para el tema de Eva con la Serpiente véase el texto de S. Zenon de Verona en GULDAN (1968), p. 158). Son numerosos los textos en los que se hace referencia a la *conceptio per aurem* pero quizá los más conocidos sean los versos atribuidos a Santo Tomas Becket:

Gaude, Virgo, mater Christi

Quae per aurem concepisti!

También en el mundo animal encuentran los teólogos medievales paralelos para semejante concepción, por ejemplo en la comadreja a la que la mayoría de los *Bestiarios* atribuyen la cualidad de concebir por la oreja y parir por la boca (Vid. MALAXECHEVERRIA (1986), pp. 164 ss. y (1991), pp. 41 ss.).

⁹ Frecuente en la época bajomedieval, suele representársele revestido con atributos pontificales -tiara- e imperiales -cetro, bola-, que simbolizan el poder de Dios a través de su Encarnación en las máximas autoridades temporal y espiritual. La iconografía tiene probablemente su origen en el teatro religioso ya que así era como aparecían caracterizados los actores que representaban el papel de Dios en los *Misterios* (Vid. MÂLE (1952), p. 91 y REAU (1955-59), II, I, p. 8).

¹⁰ La presencia de las "huestes angélicas" en la Anunciación se documenta en el arte desde principios del S. XV aunque las representaciones se basan en una tradición

honor" que acompaña en ocasiones a Gabriel¹¹, o la sirvienta de María que aparece hilando la púrpura con su señora¹².

Por lo que respecta a la ambientación de la escena, pueden señalarse tres variantes principales: la más antigua, fiel al relato evangélico, sitúa a los personajes en un exterior con un fondo de arquitecturas que aluden a la ciudad de Nazaret. Es la solución más frecuente en el arte paleocristiano y bizantino que dará lugar más tarde en Italia a la ambientación de pórtico, muy popular en el *Quattrocento*.

Otra posibilidad consiste en situar el acontecimiento en un interior doméstico, suponiendo, como los apócrifos, que la Salutación se habría producido en la casa de María. Esta solución es la habitual en el arte flamenco desde el siglo XIV.

El tercer tipo, frecuente en el arte francés, presenta la escena en el interior de un templo. La iglesia es un símbolo de María -San Bernardo en sus homilías compara a la Virgen con un templo-, pero también una referencia a la basílica de la Anunciación,

textual muy anterior. Ya en el S. V el apócrifo siríaco *Historia de la Santa Virgen María* se refiere a ellas y se conserva un nutrido grupo de himnos de los siglos XIII-XV que abundan en el mismo tema, al igual que las *Meditationes Vitae Christi*, o la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia. Sobre el origen del motivo véase MÂLE (1952), p. 239 ss. y el apéndice que incluye DENNY (1977) *The Annunciation with Many Angels*, pp. 148-160.

¹¹ La presencia de la "escolta" es poco frecuente antes hasta finales del XVI pero pueden señalarse varios casos (Vid. MORALEJO (1977), p. 195 para los ejemplos anteriores al siglo XIII, y REAU (1955-59), II, I, p. 181 para los posteriores). Isabel de Villena en su *Vita Christi* habla de la presencia de dos ángeles y, para los casos en que aparecen tres, cabe pensar en una reminiscencia del tema bizantino de la *Filogenia de Abraham* al cual tres ángeles anunciaron el nacimiento de Isaac (Cf. *Les Trois Pélerinages* de Guillaume Degulleville, Bib. *Sainte-Geneviève* de París, ms. 1130, fol. 166v, en ROBB (1936), f. 46). Se ha apuntado también la posibilidad de que en algunos casos en los que aparecen dos ángeles -uno de ellos descendiendo en picado hacia María-, el ángel volador no sea tal sino una representación del *Logos* (GÖSSMANN (1957)).

¹² La representación de María hilando la púrpura para el velo del templo se inspira en los apócrifos (*Protoevangelio de Santiago*, XI, 1) siendo bastante frecuente en arte bizantino y también, aunque menos, en el occidental. Más rara es la presencia de la sirvienta, sobre todo en occidente, pero hay algunos casos (véase, en el catálogo, la Anunciación de St. Angelo de Ravescanina, cat. Nº 12)

levantada por Santa Elena sobre la casa en la que según la tradición había tenido lugar la Salutación Angélica¹³. Existen otras posibilidades, inspiradas en los apócrifos¹⁴, como situar la escena al lado de un pozo o fuente pero este tipo de Anunciaciones son extremadamente raras en occidente, aunque tuvieron cierto éxito en el arte paleocristiano¹⁵ y bizantino¹⁶.

Además de los personajes que intervienen en el acontecimiento, los artistas medievales integraron en la escena toda una serie de objetos simbólicos, algunos de los cuales acabaron por hacerse prácticamente imprescindibles. Ninguna época fue más sensible a lo sensible que la Edad Media que concebía el mundo como una escritura de Dios sobre los tiempos, un enorme libro en el que cada cosa y cada característica de las cosas es portadora de un significado profundo, más allá de su materialidad. El jarrón con azucenas¹⁷, el libro que María suele estar leyendo¹⁸ la ventana por la que penetran

¹³ Sobre la ambientación de la escena en las diferentes épocas y escuelas véase ROBB (1936), pp. 485 ss.; REAU (1955-59), II, II, pp. 185-86; SPENCER (1955), y FOURNEE (1968), pp. 225-35.

¹⁴ *Protoevangelio de Santiago*, XI, 1 y *Evangelio del Pseudo-Mateo*, IX, 1. Este último distingue una "preanunciación" en la fuente de la Anunciación propiamente dicha que habría tenido lugar tres días después mientras María hilaba la púrpura.

¹⁵ Marfiles de la colección *Campo Santo Tedesco* (Roma) y del *Victoria & Albert Museum* (Londres) (s. V).

¹⁶ Marfil del tesoro de la catedral de Milán (s. VI), Mosaicos de San Marcos de Venecia (s. XI), de la Capilla Palatina y de la Martorana de Palermo (s. XII), mosaico de Monreale (s. XII), Pala de oro de San Marcos (s. XII) etc. En el arte occidental hay algún caso tardío y dudoso como la Anunciación de Andrea del Sarto (1512) en el Palacio Pitti de Florencia, dudoso porque la fuente al lado de la cual se encuentra María es de pequeño tamaño y parece más bien un atributo (aunque su simbolismo sea el mismo: la fuente de la vida) que un objeto integrante del ambiente.

¹⁷ Generalmente se le interpreta como una alusión a la pureza de María, aunque para Mâle su sentido es distinto: se trataría de una referencia a la primavera, la estación del año en la que habría tenido lugar el acontecimiento; como afirma San Bernardo, la Anunciación se produjo "en el tiempo de las flores" (Vid. MÂLE (1986). p. 265). Probablemente su origen haya que buscarlo en las Anunciaciones en la fuente en las que aparecía el jarro en manos de la Virgen.

¹⁸ Hace alusión a una extendida creencia que suponía que María se encontraba leyendo la profecía de Isaías sobre el Salvador (Isaías, 7, 14), en el momento de recibir la vista

los rayos divinos¹⁹, la cama de la Virgen que aparece en ocasiones al fondo de la escena²⁰..., no son simples notaciones ambientales sino símbolos destinados a ilustrar determinados aspectos de la condición de María o de la naturaleza del misterio de la Encarnación y su finalidad²¹.

El objeto de este trabajo es analizar el origen, evolución, difusión y significado de un motivo no demasiado frecuente en las Anunciaciones; un Niño, generalmente desnudo y portando una cruz, que aparece en la escena descendiendo desde el cielo hacia María. La presencia del Niño, un intento de hacer visible el misterio de la Encarnación, gozó de cierta popularidad en determinados ambientes durante los siglos XIV y XV pero despertó los recelos de los teólogos al considerar que podía inducir a creer que el cuerpo de Cristo había sido enviado ya formado desde el cielo en lugar de constituirse a partir de la sustancia materna como sostiene la ortodoxia católica. Fue por ello repetidas veces condenado llegando a proponerse la destrucción de las imágenes en las que éste aparecía, de tal modo que poco más de un centenar de ellas han llegado a nuestros días.

del ángel. Tal suposición cuenta con testimonios literarios desde la época carolingia (en el poema *Krist* de Otfried), y artísticos desde los siglos IX-X (Marfil de la escuela de Metz, GOLDSCHMIDT (1914-26), II, nº 45). En la Baja Edad Media la idea la recogen algunas versiones de las *Meditationes Vitae Christi* y Ludolfo de Sajonia que apunta además un doble significado, siguiendo al *Pseudo-Mateo*: el libro sería también un atributo de la sabiduría de la Virgen. (*Vita Cristi*, V, nº 163).

¹⁹ Ilustra la popular metáfora medieval de la luz que atraviesa el vidrio sin romperlo como símil de la concepción virginal (vid. *infra* nota 30), en ocasiones puede aparecer cerrada con una celosía que alude a la metáfora del Cantar de los Cantares (Vid. GOTTLIEB (1974)).

²⁰ Aparece en el arte en el siglo XIV pero se inspira en una alegoría de Ivo de Chartres (S. XII) en un comentario al Salmo 19, 4-6.

²¹ Sobre el simbolismo de los interiores véase SCHILLER (1972), I, p. 49 y FOURNEE (1968).

Descripción del motivo

Las Anunciaciones en las que aparece el motivo del Niño mantienen por regla general una serie de características comunes, un esquema básico a partir del cual se desarrollan una serie de variantes.

Lo más frecuente es situar en lo alto la figura del Niño desnudo que desciende del cielo "nadando" entre en rayos de luz²² (Fig. 1), precedido por la Paloma del Espíritu Santo²³. Normalmente en lo alto aparece Dios Padre, de cuya boca o pecho parten los rayos entre los que desciende el Niño, aunque puede no encontrarse en la escena principal (algo frecuente si se trata de un retablo), o estarlo sólo de modo implícito en el halo de luz que penetra en la escena.

Una segunda posibilidad, relativamente abundante en obras bohemias y del norte de Italia, radica en representar al Niño antes de comenzar el descenso, todavía entre los brazos del Padre que se dispone a enviarlo y, en ocasiones, lo bendice. Así lo representan, entre otros, Lorenzo Veneciano, Mariotto di Nardo o el maestro de Johannes Von Neumarkt²⁴ (Fig. 2).

²² En algunos casos desciende de pie (Misal de la Biblioteca Mazarina, cat. Nº 111, Fig. 16); Anunciación de Giovanni Santi de Urbino, cat. Nº 29) o con los pies por delante (Altar Brenken, cat. Nº 97). Puede así mismo hacerlo sentado sobre una nube o resplandor (Iglesia de Sta. Mª de Manta, cat. Nº 27). También pueden sustituirse los rayos de luz por una fístula (Tímpano de Wüzburg, cat. Nº 55) o una especie de cadena (Vidriera de Tamsweg, cat. Nº 52), recursos éstos de probable origen teatral.

²³ La presencia de la Paloma no es un "*pléonasme typiquement provincial*" como sostiene Tolnay (TOLNAY (1959), p. 71), sino un elemento sustancial en toda Anunciación y especialmente en las que nos ocupan en las que se pretende resaltar el carácter trinitario de la Encarnación (vid. *infra* cap. 0), aunque es cierto que en algunos casos excepcionales la Paloma no aparece, quizá porque los mismos rayos de luz simbolizan al Espíritu. Igualmente excepcionales son los casos en los que el Niño precede a la Paloma (Anunciación de Domenico Panetti, cat. Nº 30; Anunciación de Alonso de Sedano, cat. Nº 89, Fig. 13); Libro de Horas de Catalina de Cleves, cat. Nº 103) y aquí si que es posible que se trate de un error ya que no parece posible encontrar en los textos un justificación teológica para semejante disposición.

²⁴ Vid. cat. Nº 8, Nº 18 y Nº 39.

Otras variantes, que habría que calificar de excepcionales, consisten en situar al Niño en los brazos del ángel, que hace ademán de entregárselo a María²⁵, o fuera de la escena principal, en un luneto, óculo o medallón²⁶ (Fig. 3).

El Niño

Lo normal es representarlo desnudo, o a lo sumo envuelto en ligeros paños. Aunque generalmente es de pequeño tamaño (Fig. 4) e incluso puede no apreciarse fácilmente en una mirada rápida²⁷, aparece siempre completamente formado, con un tratamiento anatómico infantil pero pocas veces de recién nacido. En ocasiones, incluso se transforma en un homúnculo, un pequeño hombrecito, llegando a representársele con barba y facciones de adulto para indicar que no se trata de un embrión sino de la manifestación visible del *Logos*²⁸.

Es regla casi general representarlo con nimbo, a veces crucífero, o con un halo luminoso en torno a la cabeza. Puede aparecer también envuelto en una aureola

²⁵ Retablo argénteo de Teramo (cat. Nº 21) y Salterio del kaiser Maximiliano I (cat. Nº 60).

²⁶ Políptico de Arezzo (cat. **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**); Retablo de la Anunciación y los Santos Juanes (cat. Nº 82); Capilla de San Blas (cat. Nº 85), etc. Sin paralelos la Anunciación de Sta. Mariña Dozo (cat. Nº 94, Fig. 15) en la cual el Niño aparece de pie con la cruz en la estancia de María.

²⁷ El hecho de representarlo diminuto está de acuerdo con el relato de la *Meditationes* pero puede ser también una prevención frente a las condenas (SCHILLER (1972), p. 46). (La idea de que Cristo ha nacido como un Niño pequeño y no como un bebé se encuentra ya en San Justino (muerto en 165), *Dialogus*, 23, 3; 113, 4 y passim, vid. IBAÑEZ y MENDOZA (1975), p. 34) En este sentido conviene notar que el tamaño del Niño mantiene aparentemente una relación con el carácter de la obra en la que aparece: cuanto más "popular", mayor es el Niño, mientras que en las obras de ambiente culto, o realizadas por artistas de prestigio, el Niño es de menores dimensiones (p. ej. el *Retablo de Mérode* (Fig. 1) o la *Anunciación de Aix* (Fig. 4), cat. Nº 99 y Nº 113).

²⁸ Así, por ejemplo, en la Anunciación del Tríptico de la Coronación de la Academia de Florencia o en la de la iglesia de Sta. Mariña Dozo de Cambados (Fig. 15) (vid. cat. Nº 15 y Nº 94).

luminosa más o menos realista. Un caso excepcional lo constituye la Anunciación de Jaime Serra en el retablo del Convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (cat. Nº 72) en la que sólo aparece el rostro del Niño convertido en un pequeño sol, probablemente siguiendo el relato de las *Revelaciones* de Santa Brígida²⁹ que explota el conocido tópico de la luz que atraviesa el vidrio sin romperlo como símil de la concepción virginal³⁰.

Significado y finalidad

Con la presencia en la Anunciación de un Niño desnudo que desciende del cielo, los artistas, o mejor sus mentores iconográficos, trataban sin duda de hacer visible el misterio de la Encarnación. La figura del Niño no pretende ser una representación del embrión de Cristo sino del *Logos*³¹. Recurrir para ello a uno de los símbolos tradicionales en el arte para la representación de las almas entra dentro de la ortodoxia a pesar de la confusión a la que puede inducir en la escena de la Anunciación³².

²⁹ "... entré en las entrañas virginales de mi Madre como el sol esplendente que entra por un purísimo cristal..." (*Revelaciones*, I, I, p. 35)

³⁰ La metáfora luminista tiene una larga tradición en la literatura mariana desde San Bernardo por lo que la nómina de referencias sería interminable (por ejemplo en el *Milagro de Teófilo* de Rutebeuf, texto en COHEN (1977), p. 183). En España aparece en la obra de Berceo: "En el vidrio podría asmar esta razón/como lo pas el rayo de sol sin lesión/tu así engendraste sin nulla corruption" (*Loores de la Virgen*, copla 20), en Gómez Manrique (*Loores e suplicaciones a Nuestra Señora*, p. 147 "o virgo senper ynata/ de la cual nascio tu padre/ tu quedando tan entera/ como sana vedriera/ finca del sol traspasada") y en Fray Lñigo de Mendoza (*Coplas de Vita Christi*, nº 30 "Tu quedaras tan entera/ de la preñez del infante,/ qual queda la vidriera/ quando en ella reuerbera/ el sol y passa adelante,/ que la dexa en aquel son/ que la hallo quando vino;/ pues asy sin corrupcion /seras de la encarnaçion/ del sacro Uerbo diuino")

³¹ En muchos casos, los rayos de luz que envuelven al Niño parten de la boca del Padre e incluso el propio Niño parece salir de su boca en la mayoría de los alabastros ingleses en los que aparece el motivo (cat. Nº 125). El significado es claro, la Palabra=*Logos*, entra en la estancia de María al mismo tiempo que las palabras del ángel.

³² La figuración del alma por medio de un cuerpo humano desnudo, casi siempre asexuado y generalmente con rasgos infantiles es la más frecuente en el arte medieval y cuenta con numerosos precedentes precristianos. Véanse algunos ejemplos en GUERRA (1978), pp. 281 ss. figs. 42, 49 y 50.

Cierto que hasta el siglo XV se mantuvo minoritariamente entre los teólogos la tesis, luego considerada herética, de la concepción *in coelo*³³ pero no parece que fuera la intención de los iconógrafos el ilustrarla, al menos en la mayoría de los casos. Que el objetivo de los artistas era la representación del alma de Cristo lo demuestran, además de los rasgos mencionados, las adaptaciones que se hicieron de la iconografía para temas como la *Animación de Adán*, con Dios Padre o la Trinidad enviando desde lo alto el alma de Adán en forma de un Niño desnudo³⁴. Incluso se hizo extensiva la iconografía al campo secular, utilizándose el motivo del Niño desnudo para representar al alma humana enviada por Dios en el momento en el que se produce la concepción³⁵.

³³ El Oracional visigótico de Verona (antes del 732) incluye una oración que comienza así: "*Tu, Domine, cuius verbum caeli inhabitant ambitu, et terra inradiat caro factum...*" (vid. IBAÑEZ-MENDOZA (1975), p. 322). Más preciso es Hugo de Saint-Cher cuando afirma sin titubeos: "*Caro Christi primo fuit creata in coelo et post per miraculum inducta in uterum virginis*", (*Scriptum super sententiis*, cit. en GULDAN (1968), p. 156).

La diversidad de opiniones con respecto al misterio de la Encarnación queda perfectamente reflejada en el siguiente pasaje, tomado de la biografía del beato Giacomo della Marcha, en el que se reproduce una conversación entre el Cardenal della Rovere (futuro Sixto IV) y el beato Giacomo:

"Alcuni anno una opinione che lo corpo de Christo venesse da celo et intrasse nel corpo de la Vergine Maria come fa una vena d'aqua che se parte da la vena et va per uno conducto fin alla fontana. Alcuni altri hano opinione che generato sia nel ventre de Maria de puro sangue (Ludolfo de Sajonia, por ejemplo, Vita Christi, cap. V, nº 206). Alcuni che fosse generato de superflui humori. Et chi à una opinione et chi à l'altra.

El beato Giacomo disse: Monsignor, lassate dire chi vole dire; credetemi che lo corpo de Christo fo generato nel ventre di Maria del sangue, de la carne, de la substantia de Maria" (Venanzio da Fabriano, *Vita beati Jacobi de Marchia*. Tomo la cita de LLOMPART (1964), p. 191).

³⁴ *Bible historiée* de Guyart Desmoulins (Biblioteca Morgan, Ms. 394, fol. 5v) y *Bible historiée* de la Biblioteca Nacional de París (Ms. fr. 3, fol. 3), ambas de principios del siglo XV. Para estas representaciones véase HEIMANN (1938-39), pp. 50-52, Pl. 8 b y c.

³⁵ Cf. la miniatura de la *Vita Christi* de Jean Mansel (París, Biblioteca del Arsenal, ms. 5206, fol. 174) en HEIMANN (1938-39), pl. 8d, o la escena del fol. 18 del Ms. 240 de la Biblioteca municipal de Valenciennes (en LEROQUAIS (1929), pl. 38).

Otros casos de adaptación del esquema podemos verlos en una inicial de un Misal de Felix V de Saboya atribuido Peronet Lamy (Archivos estatales de Turín, Ms. j.b.II.6, fol. 2v (ca. 1430-40), *incipit* del segundo Domingo de Adviento). En ella, el motivo del Niño descendiendo del Padre se utiliza para hacer visible un versículo de Isaías: "Pueblo de

Es el alma de Cristo, por tanto, lo que se quiere representar lo cual es perfectamente ortodoxo e incluso pueden señalarse algunos paralelos fuera del campo de las Anunciaciones: En el *Pórtico de la Gloria* de la Catedral de Santiago se utiliza también una figurilla, en este caso vestida y con barba, para representar el alma de Cristo en la *Anástasis* del arco izquierdo³⁶, y en algunas crucifixiones, inspiradas sin duda en la iconografía que nos ocupa, aparece en lo alto Dios Padre recibiendo el alma de su Hijo muerto bajo la forma de un Niño desnudo, consiguiéndose así una genial recapitulación. Una vez cumplida en la cruz su misión redentora el *Logos* retorna al Padre en la misma forma en la que éste lo había enviado³⁷ (fig. 5).

Simbolismo de la cruz

En la mayoría de los ejemplos de la iconografía, el Niño desciende hacia María llevando en sus manos una cruz. La cruz no aparece en todos los casos aunque no creo que su presencia o ausencia deba atribuirse únicamente al capricho del artista como sostiene Robb³⁸, ya que generalmente cuando falta es porque el contexto la hace innecesaria³⁹. Con ella se trata obviamente de prefigurar la misión redentora de Cristo,

Sión, mirad que el Señor descenderá para salvar a las naciones..." (Vid. EDMUNDS (1964), pp. 130-132, fig. 14). También en el grabado de la portada de la edición de 1533 Nuevo Testamento de Lutero (Erhard Altdorfer) se representa a María arrodillada recibiendo la palabra de Dios en forma de Niño desnudo que desciende entre rayos llevando una cruz. (Vid. GULDAN (1968), pp. 165-66, lam 32a).

³⁶ Es su alma lo que se representa ya que la tradición occidental desde S. Agustín afirma que el cuerpo de Cristo permaneció en el sepulcro y sólo su alma descendió a los infiernos para liberar a los justos de la Antigua Ley. Es posible, sin embargo, que la imagen causara algunos problemas ya que se omitió en la versión orensana del Pórtico, el llamado *Pórtico del Paraíso* de la Catedral de Orense.

³⁷ Biblia de Carlos VIII de Francia (ca. 1500), Biblioteca Nacional de Madrid, Vit. 24-1, fol. 95. (Fig. 5)).

³⁸ ROBB (1936), p. 525.

³⁹ Así, por ejemplo, en el *Lignum vitae* de Pacino di Buonaguida (cat. Nº 1), donde el carácter cristológico-redencionista del conjunto hace que el significado del Niño resulte obvio, o en la Anunciación del retablo mayor de la Cartuja de Miraflores (cat. Nº 91, Fig.

siguiendo la tendencia bajomedieval⁴⁰ a recapitular toda la historia de la salvación en función de su momento crucial: la Pasión⁴¹.

Con la presencia de la cruz, el motivo del Niño adquiere plena significación, resumiendo en una imagen el misterio de la Encarnación y su finalidad redentora que se cumplirá por medio del sacrificio de Cristo en la cruz. Incluso en algunas Anunciaciones en las que no aparece el motivo del Niño se plantea la misma proyección sustituyendo el cetro o bastón⁴² que suele llevar el ángel por una cruz que hace ademán de entregar a María. Hay ejemplos muy antiguos de esta transformación en el arte copto, apareciendo en occidente en la época carolingia y otoniana⁴³. En el románico es relativamente abundante (capitel de la Puerta de Miègeville, portada de Leyre, capiteles de Jaca, Alet y Chauvigny...⁴⁴) y, aunque quizá en algunos casos la cruz haya que verla más como una insignia o atributo litúrgico que como una alusión a la

14), en el que la presencia eucarística del Cristo crucificado explicita suficientemente el significado del Niño.

⁴⁰ Es, efectivamente, una tendencia que se agudiza en la Baja Edad Media, especialmente en medios franciscanos. Sin embargo es tan antigua como el cristianismo. En una oración del ritual Ambrosiano se dice: "...*ut qui angelo nuntiante, incarnationem cognovimus per passionem ejus et crucem ad resurrectionis gloriam perducamur*", mientras que en el sacramentario de Gellone se reúnen el 25 de Marzo las fiestas de la *Annunciatio sanctae Mariae et passio domini nostri*. (Vid. CABROL y LECLERCQ (1926), col. 2253).

⁴¹ Como explicación del significado de la cruz, nada más claro que el texto de una de las coplas (nº 206) de la *Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza titulada "Exclamacion al niño que traya la cruz":

"¡O paso muy dolorido/ mas, por cierto, verdadero!:/ no solo rezien nascido,/ mas en siendo concebido/ te dio pena este madero/ que en el vientre do yazias/ en la tu diurnal luz/ manifiestamente veyas/ el triste fin de tus dias/ auer de ser en la cruz". (Vid. la edición de RODRIGUEZ PUERTOLAS (1968), p. 411).

⁴² El cetro, atributo de los heraldos heredado de Mercurio, corrientemente convertido en *virga viatoria*, puede también transformarse en un lirio, alusivo a la pureza de María. (sobre el lirio y el bastón véase REAU (1955-59), II, II, p. 183)

⁴³ Cf. el *Codex Egberti*, en KÜNSTLE (1926), fig. 147.

⁴⁴ Véanse otros casos y las referencias de los citados en MORALEJO (1977), pp. 191-92. Hay también casos como el de una misericordia de Tong en los que los lirios que

Pasión⁴⁵, en otros más tardíos creo que es evidente la intención de resaltar la finalidad salvadora de la Encarnación⁴⁶.

Carácter trinitario

La presencia de Cristo-Logos junto a Dios Padre y la Paloma del Espíritu Santo, confiere a las Anunciaciones con Niño un carácter trinitario que las convierte en la expresión visible de la concepción bajomedieval de la Encarnación como obra de la Trinidad.

Ya Santo Tomás en la *Summa* señala que la Encarnación es la obra de toda la Trinidad⁴⁷, idea que recogen la *Meditationes*:

"Porque debes saber que la excelente obra de la Encarnación, la hizo toda la Trinidad aunque sólo se encarnó la persona del Hijo, como si al que se viste una túnica le ayudasen dos por los lados tirándole de las mangas. [...] Pues aunque en todas partes está la Santísima Trinidad, no obstante debes considerar que ahora está allí de una manera singular, por razón de que la operación que allí se obra es también del todo singular. [...] Mira, por Dios, aquí, y considera cómo toda la Trinidad está allí esperando la respuesta y consentimiento de esta su hija..."⁴⁸

Y que más tarde hará suya Ludolfo de Sajonia:

"Deus, que enviou o ângeo, foi tôda a Trindade, ainda que ao Padre soo seja atribuído. O Padre enviou, porque a el pertencencia o cuidado de proveer do Filho e

aparecen entre el ángel y María se disponen en forma de cruz. (ANDERSON, *Misericords*, Penguin Books, 1954, pl. 14).

⁴⁵ MORALEJO (1977), p. 194. VALDEZ DEL ALAMO (1990), nota 6 habla de una interesante interpretación del motivo por D. Simon en una charla.

⁴⁶ Véase, por ejemplo, la Anunciación de Diego de la Cruz en el Tríptico de la Adoración de los Magos de la Catedral de Burgos, en SILVA MAROTO (1990), II, pp. 382-83, fig. 84, y (1995), cat. 12, pp. 50 ss. fig. p. 51.

⁴⁷ *Summa Theologica*, 3, 31, art. 5, y 3, 32, art. 3.

⁴⁸ *Meditationes Vitae Christi*, cap. IV, pp. 14-17.

*do Spiritu Santo e da Sposa e Madre. O Filho enviou também, porque el havia de viinir em a Virgen. O Spíritu Santo outrossi enviou, porque el houve de santificá-la e cobri-la da sua sombra*⁴⁹.

Parafraseando al Pseudo-Buenaventura:

"E teemos desto semelhança em três que vestem uum de si meemos dos quaaes se pode dizer que todos juntamente fazem unha obra e aquêlo que faz uum faz o outro, e nom é porém vestido senom uum".

Y citando a San Agustín:

*"Quaaesquer obras de cada unha das pessoas da Trindade, a Trindade as obra e faz, e a qualquer que obra, as outras duas pessoas adjudam"*⁵⁰.

Como señala Gössmann⁵¹, la interpretación trinitaria del *Dominus tecum* de los comentarios tardomedievales⁵² ha sido transportada en las Anunciaciones con Niño al campo visual.

⁴⁹ *Vita Christi*, cap. V, nº 146 (ed. portuguesa, fol. 14r, facsímil p. 61). En todas las referencias a la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia cito por el facsímil de la edición portuguesa de 1495.

⁵⁰ *Vita Christi*, cap. V, nº 191 (ed. portuguesa, fol. 18, facsímil p. 75).

⁵¹ GÖSSMANN (1957), pp. 279-80.

⁵² Véase, como ejemplo, el comentario de Ludolfo de Sajonia en la *Vita Christi*: "*Em esta palavra "Dominus tecum", que quer dizer "o Senhor é contigo", se demonstra aquela ineflavel uniom e obra que tôda a Trindade acabou em ela quando lhe prougue tomar a sustancia da sua carne em unha pessoa da natureza divinal, assí que Deus fôse feito homem e o homem Deus"*. (cap. V, 169, cito por el facsímil de la edición portuguesa de 1495 (fol. XXI, facsímil p. 67).

Origen y difusión

Origen

Aunque desde finales del XIX abundan los trabajos en los que se hace referencia al motivo del Niño⁵³, fue Adelheid Heimann la primera en sugerir un origen, que para ella habría que buscar en Francia, en concreto en las *Biblias Moralizadas*⁵⁴. Éstas suelen incluir, como correspondencia tipológica del episodio en el que el Faraón hace vestir a José con ricas vestiduras (Gen. 41, 42), una escena en la que Dios Padre entrega a la Virgen un niño nimbado al que "viste" con la carne de María⁵⁵ (Fig. 6). Una imagen similar, aunque con la presencia de un ángel entregando el niño desnudo a la Virgen, o bien ésta sosteniéndolo en su seno, se utiliza como tipo moralizado de la cocción del pan del sacrificio (Lev. 2, 4)⁵⁶.

Sin embargo, como señala Robb⁵⁷, estas escenas no son en realidad Anunciaciones. En ellas no se pretende representar el episodio de la Salutación angélica -las *Biblias*

⁵³ Véase, más adelante, el capítulo dedicado a la bibliografía.

⁵⁴ HEIMANN (1932), pp.42-43

⁵⁵ Heimann se refiere en concreto al fragmento de la *Bodleian Library* (ms. 270b, primera mitad del S. XIII), pero la misma escena aparece en otros manuscritos de la serie (Vid. LABORDE (1911-27), vol. I, lams. XXVII, LIX y CI; vol. II, lams. CVIII y CCXCVII y vol. IV, Lam. DXCII). [San Antonio de Padua describe la Encarnación en términos de quien hace un vestido, además la representación de María tejiendo hace alusión a la "*tunica inconsutilis*" que aparece frecuentemente en los relatos de la Pasión como una obra de María para su hijo. Las referencias a la Encarnación como el hecho de ponerse una prenda son frecuentes en el N-Town y en otros ciclos lo mismo que en la tradición popular (sin embargo, añadido yo, la idea no es nueva ya que aparece en las *Biblias Moralizadas*). Mostrar en la Presentación en el templo a la Virgen enfrascada en su actividad de tejer (como en N-Town) sugiere al mismo tiempo el nacimiento y la muerte de Cristo (p. 253). Se establece también así una asociación con EVA ya que la actividad del hilado fue la inmediata ocupación de Eva después de la caída (COLLETTI (1982), pp. 252 ss.)

⁵⁶ La imagen aparece en las *Biblias* de Viena (Biblioteca Nacional Austríaca, cod. 1179, fol. 44 y cod. 2554, fol. 27, en LABORDE (1911-27), IV, Lam. DCLXXVII, y HAUSSHERR (1992), 27v b, y en el fragmento de Oxford (ms. 270b, fol. 59r (ROBB (1936), f. 43).

⁵⁷ ROBB (1936), p. 523.

Moralizadas incluyen Anunciaciones en las que no aparece el motivo del Niño⁵⁸, sino el hecho mismo de la Encarnación⁵⁹. Por otra parte, en las escenas aludidas no aparecen nunca los rayos de luz procedentes del Padre ni el sentido de descenso - *emisus caelitus*⁶⁰ - que acompañan al Niño en los ejemplos plenamente desarrollados⁶¹.

Estas razones, unidas al hecho de que en Francia la Anunciación con Niño aparece tardíamente⁶², llevan a Robb a rechazar la hipótesis de Heimann y, aun admitiendo la

⁵⁸ BNA, cod. 2556, fol. 61 (HAUSSHERR (1992), 61v d, y fragmento del Museo Británico (Harley 1527, fol. 6v),(LABORDE (1911-27), IV, Lam. CCCCLXXVII).

⁵⁹ En este sentido conviene recordar que el texto de las *Biblias Moralizadas* ha sido puesto en relación con las *Postillae* del dominico Hugo de Saint-Cher (LABORDE (1911-27), V, pp. 82-86), uno de los teólogos medievales que sostenían que la carne de Cristo había sido formada en el cielo entrando luego milagrosamente en el cuerpo de María (vid. *supra* nota 33).

⁶⁰ La expresión es de San BUENAVENTURA (*Lignum vitae*, 3), pero la idea no es nueva. El propio Cristo responde a Nicodemo, según el relato evangélico: "Nadie sube al cielo sino el que bajó del cielo, el Hijo del hombre que está en el cielo" (Jn. 3, 13), afirmación que se convierte en verdad de fe en el Credo romano "*Qui propter nos homines et propter nostra salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est [...]. Et ascendit in caelum*". No resulta por tanto extraño que las referencias a Cristo descendiendo del cielo aparezcan constantemente en el pensamiento medieval. Así las *Meditationes* afirman parafraseando el Salmo 19, 6: "Hoy, saliendo de lo más alto del cielo, se alegró como gigante, para correr su camino, y se encerró en el huerto del vientre virginal." (cap. IV, p. 19), y en similares términos describen el beato Juan de Ávila el misterio de la Encarnación en uno de sus sermones: "Descender quiero, dice Dios [...], que, por el gran amor que nos tuvo se bajó y se encerró en el vientre de la Virgen determinado de pagar y padecer y morir por todos los hombres..." (*Obras completas*, B.A.C., Madrid, 1952, vol. 2, p. 1.015), y el Arcipreste de Hita el primer gozo de María: "... desde el mandato oviste/ omilmente rrescebiste/ luego Virgen concebiste/ al Fijo que Dios enbía". (*Libro de buen amor*, ed. de Jacques Joret, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 20). Nada tiene de extraño, por tanto, que los artistas adoptaran el motivo del Niño que simplemente visualizaba una idea que era un lugar común en la teología.

⁶¹ Tampoco aparece la cruz que suele portar el Niño aludiendo a su misión redentora, pero ésta no es un elemento imprescindible en la iconografía. (Vid. *supra* cap. 0).

⁶² Hay un caso relativamente temprano, la Anunciación Sachs (ca. 1390, cat. Nº 108, Fig. 8), pero su procedencia francesa es dudosa (vid. PANOFSKY (1953), p. 392) y, en todo caso, pertenecería a un ámbito totalmente italiano (la escuela de Avignon). En la Francia del Norte, donde fueron iluminadas las *Biblias Moralizadas*, el primer ejemplo conservado es de hacia 1430 (ms. 157 de la Biblioteca Morgan, fol. 57r, cat. Nº 109),

posibilidad de una cierta influencia tipológica, a negar que las *Biblias Moralizadas* hayan sido la fuente iconográfica para las Anunciaciones con Niño posteriores⁶³.

Para Robb, la iconografía sería de origen italiano, concretamente florentino, apareciendo por primera vez, hacia 1310-20, en el *Lignum vitae* de Pacino di Buonaguida (cat. Nº 1), una obra claramente inspirada en el texto del mismo título de San Buenaventura, texto que permitiría explicar la presencia de dos Niños en la Anunciación del árbol -uno sobre el cuello de María y otro descendiendo del Padre-, un hecho que no se repetirá en los ejemplos posteriores⁶⁴.

A partir de la obra de Pacino, Robb plantea un cuadro de cerradamente difusionista. En primera instancia el motivo se difundiría por Italia apareciendo luego en Bohemia y más tarde en la Península Ibérica, Flandes, Francia, Inglaterra, etc. Para él la iconografía es una creación individual, basada en un texto concreto y todos los demás casos serían fruto de la difusión, siempre en ambientes de clara influencia italiana. Tan sólo en el caso inglés, admite, aunque con reservas, la posibilidad de una invención independiente derivada de la puesta en escena teatral, aunque teniendo en cuenta que la referencia a la presencia del Niño en la Anunciación aparece en una fecha avanzada (1468) y solamente en uno de los muchos textos conservados, descarte al teatro como vehículo de difusión y popularización del motivo⁶⁵.

una fecha en la que ya hacía más de cincuenta años que el motivo se había convertido en algo habitual en Italia, Bohemia, o España. (sobre este aspecto véase también, más abajo, el título 0).

⁶³ ROBB (1936), pp. 523-24. En un trabajo publicado en 1939 Heimann se daba por enterada de las críticas de Robb y mostraba su desacuerdo anunciando un estudio más completo sobre el tema (HEIMANN (1939), p. 51, nota 6). No sé, sin embargo, si llegó a publicarlo.

⁶⁴ ROBB (1936), p. 524. El texto es el siguiente: "... y al punto, por obra de aquella virtud, fue formado el cuerpo, creada el alma, y entrambos unidos a la Divinidad en la persona del Hijo quedando así hecho Dios y hombre, salva la propiedad de las dos naturalezas" (cito por la traducción castellana que ofrece la edición bilingüe de las *Obras Completas* de San Buenaventura, Madrid, BAC, 1946, vol. II, p. 301).

⁶⁵ ROBB (1936), p. 525, nota 165. Véase también más adelante la nota 78.

El trabajo de Robb se convirtió pronto en un clásico sobre el tema, y los que con posterioridad se ocuparon del asunto, o bien aceptaron prácticamente sin reservas su cuadro de difusión y sus hipótesis sobre el posible origen del motivo⁶⁶, o desconocían su trabajo y no se ocuparon del problema del origen⁶⁷. Tan sólo Dubreuil⁶⁸ ha planteado objeciones a la tesis de Robb, señalando el carácter incompleto de los primeros ejemplos italianos (el medallón del *Lignum vitae* de Pacino y la Anunciación del altar de Arezzo de Pietro Lorenzetti, cat. Nº 1 y Nº 2), en ninguno de los cuales aparece la cruz que suele portar el Niño en ejemplos posteriores. El primer caso en el que aparece la cruz habría que buscarlo en Bohemia (*Antifonario del convento de Vorau*, ca. 1360, cat. Nº 41), una década antes que en Italia.

Tanto Robb como Dubreuil, más allá de sus discrepancias a la hora de establecer el *primer* ejemplo de la iconografía, plantean un proceso de creación *ex nihilo*, sin considerar la existencia de toda una serie de precedentes en los que se intenta hacer visible la relación existente entre la Anunciación, la Encarnación y la finalidad redentora de ésta, una asociación que había sido establecida sólidamente por la teología desde los primeros tiempos del cristianismo, aunque no alcanzara expresión plástica en una imagen concreta.

Las Anunciaciones con el árbol del Paraíso⁶⁹ o las que incluyen la Fuente de la Vida o a Eva con la serpiente tienen en común la misma intención de engarzar la Anunciación

⁶⁶ SCHAPIRO (1945), p. 183, se remite a Robb sin entrar en la cuestión del origen; REAU (1955-59), p. 191, se abona también a la tesis de Robb sobre el origen italiano aunque señala, sin citar ejemplos concretos, una posible inspiración en los iconos bizantinos de la Anunciación en los que el Niño Jesús aparece sobre el pecho de la Virgen (Vid. *infra* nota 74); KANE (1974), pp. 201 ss. sigue también a Robb.

⁶⁷ LIPINSKY (1954); TOLNAY (1959), p. 71; LLOMPART (1964). Sólo Lipinsky apunta la posibilidad de que las *Meditationes* del Pseudo-Buenaventura hayan podido servir de fuente de inspiración para los iconógrafos pero lo hace de pasada y ni siquiera cita el texto correspondiente (LIPINSKY (1954), pp. 255 ss.).

⁶⁸ DUBREUIL (1987), pp. 75-76.

⁶⁹ Marfil renano del Museo de Berlín (S. IX), en SCHILLER (1971-72), f. 77. Fresco de Castelprio (*ibid*, f. 79). Puerta de bronce de la catedral de Monreale (*ibid*. f. 78).

en el contexto de la Historia de la Salvación⁷⁰. Es también frecuente, para destacar la finalidad redentora de la Encarnación, asociar en una misma obra la Anunciación con la Crucifixión⁷¹ y no faltan, desde el siglo X, ejemplos de Anunciaciones en las que aparece el motivo del Niño, si bien no aparece nunca descendiendo del cielo y es en realidad del Niño Jesús, no el *Logos*.

Especialmente interesantes como precedentes de la iconografía que nos ocupa son dos casos hispanos, inadvertidos para los que con anterioridad ocuparon del tema: la *Biblia de San Isidoro de León* (960)⁷² y el *Beato de Fernando I* (1047) (Fig. 7). En ambos códices se incluyen, en los árboles genealógicos que preceden a la obra, sendas Anunciaciones compuestas por un medallón con María y el niño en el regazo y, fuera de éste, al ángel anunciador. En el caso del *Beato* el Niño lleva en su mano una cruz patada de tipo asturiano con un largo astil, evidente alusión a la misión redentora.

Existen también en el arte bizantino algunas Anunciaciones -que derivan de las Vírgenes tipo *Platytera*⁷³-, en las que aparece el Niño sobre el pecho de María⁷⁴ y aunque no parece probable que hubieran podido influir en los iconógrafos

⁷⁰ Vid. SCHILLER (1971-72), pp. 40-42. Respecto a la presencia de Eva en la Anunciación conviene recordar el conocido tópico medieval -aunque con testimonios desde el S. II- del juego de palabras que asocia a Eva con María. El AVE de la Anunciación es el nombre de EVA vuelto al revés, María es la nueva Eva que, al asumir la Encarnación, borra el pecado de su antecesora. (Sobre este tema véase GULDAN (1964)).

⁷¹ Véase, por ejemplo, el carolingio *Díptico Harrach* (SCHILLER (1971-72), f. 76). Es importante no olvidar que desde sus orígenes paleocristianos (frescos de las catacumbas de Priscila y de los santos Pedro y Marcelino, mosaicos de Sta. M^a la Mayor...), la Anunciación aparece siempre en contextos cristológicos, el carácter mariano no lo adquiere hasta la época bajomedieval cuando el pensamiento cristológico tradicional y la nueva teología mariana convergen en el tema de la Anunciación.

⁷² DELCLAUX (1973), fig. p. 37.

⁷³ La *Platytera* es una Virgen embarazada que muestra al Niño en un medallón circular que cuelga sobre su pecho (el clípeo es, desde la antigüedad, símbolo de una presencia invisible). Sobre este tema véanse los trabajos clásicos de STEINBERG (1932), BORD (1933) y ROSENAU (1944).

⁷⁴ Icono de Ustyug (Escuela de Novgorod, s. XII, Moscú, Galería Tretiakov), en SCHILLER (1972) fig. 98)

occidentales⁷⁵, su existencia es significativa por cuanto testimonian un fenómeno de convergencia: la necesidad de expresar plásticamente conceptos teológicos similares llevó a los artistas orientales y occidentales a soluciones análogas. Ello permite suponer, al menos como hipótesis de trabajo, la existencia de varios focos de creación independiente en occidente sin tener que recurrir necesariamente al difusionismo para explicar la presencia del motivo.

A la luz de los precedentes mencionados, la iconografía de la Anunciación con Niño aparece como el fruto de una lenta evolución, de una serie de tanteos sucesivos que cristalizarán a mediados del siglo XIV en una imagen en la que se hace claramente explícita la secuencia Anunciación-Encarnación-Redención, resaltando el carácter trinitario de la Encarnación y prefigurando, por medio de la cruz, los episodios de la Pasión.

Las ideas que informan la nueva iconografía no son nuevas en la teología occidental, pero en la época bajomedieval pasan al primer plano y aparecen insistentemente en la teología franciscana que hace especial hincapié en la Encarnación como obra de la Trinidad y manifiesta una tendencia constante a ver prefigurada la Pasión en todos los episodios de la vida de Cristo. Ya Robb había señalado la influencia de un texto de San Buenaventura en la Anunciación de Pacino di Buonaguida pero resulta imposible hacer extensivo su influjo al resto de las Anunciaciones en las que no vuelven a aparecer los dos Niños con los que Pacino pretende hacer visibles la naturaleza humana y la divina de Cristo⁷⁶.

⁷⁵ La idea de mostrar por transparencia el embarazo de María no es desconocida en occidente pero suele utilizarse en vírgenes aisladas (las populares vírgenes de la Esperanza) o en la escena de la Visitación (vid. BORD (1933), p. 81 ss., FEUDALE (1957), pp. 8 ss. y VERHEYEN (1964). Sólo conozco dos casos, ambos de procedencia austríaca, en los que se aplicó el procedimiento a una Anunciación: El Libro de Leyendas de Regensburg (2ª/2 XIII) y una Biblia (ca. 1330) hoy en el museo de Budapest (cat. Nº 37).

⁷⁶ Toda la teología franciscana, y especialmente la de S. Buenaventura, aparece obsesionada por el problema del aspecto corpóreo de la Encarnación (Vid. ROSENAU (1944)).

Hay sin embargo una obra, las *Meditationes vitae Christi*⁷⁷, verdadero compendio de la *Pietas* franciscana, que ejerció una notable influencia en la configuración del sentimiento religioso popular bajomedieval⁷⁸ y en el campo de la creación artística⁷⁹, en cuya descripción de la Salutación angélica aparecen con vívidas imágenes todos los componentes que habitualmente están presentes en las Anunciaciones con Niño:

"... Porque debes saber que la excelente obra de la Encarnación, la hizo toda la Trinidad aunque solo se encarnó la persona del Hijo. [...] Y arrodillada con profunda devoción, según se lee en sus revelaciones, y con las manos juntas, dijo: He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra. En este mismo instante, todo un hijo de Dios entró en el seno de la Virgen y tomó de ella carne, quedando al mismo tiempo todo en el seno del Padre [...] Y en el

⁷⁷ Tradicionalmente atribuidas al propio San Buenaventura (aparecen incluidas en su *Opera Omnia*, Venecia, 1761), fueron separadas del cuerpo de su obra por los PP. editores de Quaracchi en su edición moderna de las obras del seráfico doctor (Florencia, X vols. en IX, 1882-1902). Los problemas de la autoría aún no están totalmente resueltos pero si el escrito no es totalmente bonaventuriano, si fue franciscana la mano que lo escribió. Se han propuesto diferentes atribuciones (Jacobo de Cordone, Giovanni de San Gimignano...) y se discute todavía si la versión latina antecede a las romances o a la inversa. La atribución a Giovanni Cauli di San Gimignano cuenta a su favor con el testimonio de Bartolomeo de Pisa quien en el *Liber conformitatum* (1385-90) afirma: "*Frater Joannes Caulibus, magnus praedicator et devotus, qui meditationes super evangelia fecit pulchra*" (Vid. OLIGIER (1921-22). Sin embargo, los problemas que plantea la personalidad de Caulibus (está documentada históricamente la existencia de dos personajes con el mismo nombre, uno compañero de San Francisco y otro tardío, vivo todavía en 1374) hacen dudar del testimonio de Bartolomeo de Pisa, el único por otra parte que las atribuye a Caulibus, (Vid. STALLING (1963)). Otro problema es el de la cronología: los que aceptan la tesis de Oligier fechan la obra hacia 1290-1310 pero olvidan que hay testimonios artísticos concluyentes de que la obra circulaba ya hacia 1260. (Vid. SIMI VARANELLI (1992)).

⁷⁸ De su popularidad dan fe los numerosos códices que se conservan -más de 200- y las frecuentes traducciones y ediciones que aparecen hasta bien entrado el siglo XVI. Otro hecho que prueba, y al tiempo explica, su difusión es la influencia que ejercieron en el teatro de los siglos XIV y XV (Vid. D'ANCONA (1891, 2ª 1970), pp. 129-33; MÂLE (1904); DOGLIO (1982), pp. 252-53, y DE BARTHOLOMAEIS (1924), pp. 210-12).

⁷⁹ La influencia del texto en la renovación de la iconografía fue destacada en primer lugar por THODE (1885), pp. 42-181 y más tarde, con especial énfasis, por MÂLE (1908), cap. I, pp. 27 ss. y cap. IV, pp. 145 ss. (en concreto para el tema de la Anunciación, pp. 29 ss., aunque no se refiere al motivo del Niño). Véase también GILLET (1912), pp. 110-126 y, recientemente, SIMI VARANELLI (1992).

mismo instante, criada e infundida el alma en el cuerpo, quedo hecho perfecto hombre con la debida disposición corporal, aunque muy pequeñito, de modo que crecía naturalmente en el vientre como los demás; pero la infusión del alma y la distinción de miembros no fue retardada, como sucede con los otros, y era tan perfecto Dios como perfecto hombre, y tan sabio y poderoso como lo es ahora [...] Hoy el Hijo ha recibido del Padre la nueva obediencia de obrar nuestra salvación. Hoy, saliendo de lo más alto del cielo, se alegra como gigante, para correr su camino y se encerró en el huerto del vientre virginal. Hoy también se ha hecho uno de nosotros y hermano nuestro, y ha comenzado á peregrinar como nosotros. Hoy ha descendido del cielo la luz verdadera para alejar y disipar nuestras tinieblas. Hoy el pan vivo, que da vida al mundo, es cocido en el horno del seno virginal. Hoy el Verbo se hace carne, para habitar entre nosotros. Hoy han sido oídos y tenido su cumplimiento los clamores y deseos de los patriarcas y profetas..."⁸⁰

Creo que es importante destacar el papel que el texto ha debido de jugar en la creación de la imagen que nos ocupa, su difusión y la influencia que ejerció en artistas e iconógrafos autorizan a pensarlo así. No pretendo, sin embargo, que sea éste la única fuente de la iconografía. Las ideas que recoge el autor de las *Meditationes* no son completamente nuevas y en buena parte pueden haber sido inspiradas por el arte, por ello conviene no olvidar la influencia que, desde el campo de la imagen, pudieron ejercer algunos prototipos como los anteriormente señalados.

Difusión

El motivo del Niño no suele aparecer en obras de primera línea, sino en trabajos de carácter retardario, burgués o incluso claramente popular, y será precisamente en estos ambientes en los que la imagen perdurará, a pesar de las condenas, hasta bien entrado el siglo XVI. Es en el ámbito privado de los libros de horas, de los altares portátiles y de las imágenes de devoción donde el motivo alcanza su pleno desarrollo. Es fundamentalmente un motivo pictórico (la condena de San Antonino se refiere

⁸⁰ *Meditationes Vitae Christi*, cap. IV, *De la Encarnación de Jesucristo*, pp. 13-20. La descripción de las *Meditationes* la reproduce, casi literalmente, Ludolfo de Sajonia en

concretamente a los *pictores*), apenas utilizado en la escultura⁸¹, aunque puede encontrarse prácticamente en todos los campos de la actividad artística, desde la eboraria⁸² hasta la vidriera⁸³, pasando por el grabado⁸⁴, la metalistería⁸⁵, y la tapicería o el bordado⁸⁶.

Es lógico pensar que la vía principal de propagación del motivo haya sido la circulación de manuscritos. La miniatura es, efectivamente, uno de los ámbitos en los que aparecen mayor número de casos⁸⁷ y especialmente adecuado por la movilidad de las piezas para servir de vehículo de difusión. Un testimonio evidente del funcionamiento del mecanismo lo tenemos en Bohemia, donde el motivo aparece en primer lugar en la miniatura tras el viaje a Italia del emperador Carlos IV de Luxemburgo en 1356.

Otro posible medio de difusión pudieron haber sido los retabillos de alabastro ingleses, piezas viajeras como atestiguan su dispersión por todo el continente, en los que el motivo fue utilizado con frecuencia. No hay que olvidar tampoco el papel de los libros de modelos y de los grabados ni, en última instancia, de los desplazamientos de artistas en busca de trabajo. El caso valenciano es un buen ejemplo de esta vía de difusión ya que la iconografía la introduce en Valencia el Maestro de Bonifacio Ferrer cuya procedencia italiana es más que probable.

Tampoco puede descartarse completamente el papel del teatro como vía de transmisión del motivo. Aunque el tema no es demasiado frecuente en los *Misterios*,

su *Vita Christi* (cap. V, 206-07), una obra, que como la que le sirve de inspiración, gozó de enorme popularidad a pesar de las dudas que se plantearon sobre su ortodoxia.

⁸¹ Poco más de una decena de casos de los cuales siete son relieves de alabastro (cat. Nº 120, Nº 123, Nº 124, Nº 125, Nº 126, Nº 127 y Nº 128). En la escultura monumental aparece tan sólo en cuatro ocasiones (cat. Nº 26, Nº 55, Nº 66 y Nº 94).

⁸² Vid. cat. Nº 95.

⁸³ Tres casos, cat. Nº 52, Nº 67 y Nº 122.

⁸⁴ Cat. Nº 57, Nº 60, Nº 100 y Nº 131.

⁸⁵ Cat. Nº 98

⁸⁶ Cat. Nº 59, Nº 69, Nº 106 y Nº 114.

⁸⁷ En total he catalogado 25.

existe una referencia concreta de la aparición del Niño en escena descendiendo desde lo alto. La referencia aparece en una de las piezas del *Ludus Coventriae (Salutation and Conception)*, bajo la forma de una rúbrica con indicaciones para la representación en la que se especifica:

"Here the holy gost discendit with III beyms to our lady · the sone of the godhead nest with III beyms · to the holy gost · the fadyr godly with III beyms to the sone, And so entre All ther to here bosom"⁸⁸.

La rúbrica es un añadido interpolado en 1468 y parece estar basada en el relato de las *Meditationes vitae Christi*, probablemente en la versión inglesa de Nicolas Love (*The Mirroure of the Blessed Lyf of Jesu Christi*, ca. 1410)⁸⁹. Sin duda la ejecución de las indicaciones de la rúbrica haría necesaria la utilización de muñecos que descenderían con un sistema de cables y poleas desde las bóvedas de la iglesia lo que podría explicar la rigidez de muchos de los Niños, especialmente en las Anunciaciones de los retablos de alabastro ingleses⁹⁰. Se ha señalado también la posibilidad de que los rayos de luz en los que el Niño desciende "nadando" en la mayoría de las Anunciaciones en las que aparece el motivo fuesen la representación pictórica de los cables que se utilizaban para hacer descender los muñecos, y lo mismo podría decirse de los casos en los que el Niño y la Paloma aparecen rodeados por aureolas circulares, probablemente inspiradas en los discos de madera pintados que se hacían descender en las representaciones teatrales⁹¹. Otros elementos de posible origen teatral son las fístulas y cadenas por las que desciende el Niño en algunos casos⁹². Lo que no está claro, a falta de otras referencias, es si en este caso el arte se inspira en el teatro o a la inversa. En concreto para el motivo del Niño, la rúbrica en la que aparece descrito es contemporánea de las

⁸⁸ BLOCK (1922), p. 107.

⁸⁹ BLOCK (1922), p. XXIII.

⁹⁰ ANDERSON (1967), pp. 133-34.

⁹¹ LARSON (1959), pp. 165-66 y 172.

⁹² Vid. *supra* nota 22.

obras inglesas en las que aparece la iconografía, todas ellas datadas en la segunda mitad del siglo XV y la mayoría hacia 1500⁹³.

Italia

Puede discutirse si Italia fue o no la cuna de la iconografía, pero sí fue desde luego el lugar en el que ésta alcanzó su máximo desarrollo. Italianos son la mayoría de los casos conservados⁹⁴ y la influencia italiana es evidente en más de la mitad de los ejemplares no itálicos.

En Italia el motivo del Niño aparece en fecha temprana (el primer ejemplo es el *Lignum vitae* de Pacino di Buonaguida pintado en los primeros años del siglo XIV⁹⁵). Sin embargo, si exceptuamos el caso dudoso de P. Lorenzetti⁹⁶, no vuelve a aparecer hasta la década de 1360. Después de Pacino, la siguiente obra con fecha conocida es la Anunciación de Lorenzo Veneciano (1371, cat. Nº 8) pero, de ser cierta la suposición de Testi⁹⁷, éste habría conocido el motivo a través de la obra de Guariento⁹⁸, cuya Anunciación (cat. Nº 4) habría que fechar hacia 1360, lo mismo que la sienesa atribuida a Bartolo di Fredi (cat. Nº 3). Una cronología similar cabe asignar a las Anunciaciones de Giovanni di Benedetto da Como en el Libro de Horas de Blanca de Saboya (cat. Nº 5 y Nº 6).

⁹³ Vid. CHEETHAM (1984), p. 163. En el caso de los alabastros, es conocida su frecuente inspiración en las representaciones teatrales (Vid. HILDBURG (1949).

⁹⁴ Catálogo Nº 1-Nº 36.

⁹⁵ Es un caso bastante atípico (vid. cat. Nº 1). La fecha exacta está sujeta a controversia; Robb lo data hacia 1310, Schiller hacia 1320, y Guldán en 1306.

⁹⁶ Vid. cat. Nº 2

⁹⁷ TESTI (1909), pp. 214 y 223.

⁹⁸ Guariento di Arpo tuvo probablemente una formación florentina (su obra aparece influida por Giotto). Está documentada su actividad en Padua (1338-65) y luego en Venecia donde se le relaciona con Lorenzo Veneziano. Robb, siguiendo a Testi, le atribuye el papel de nexo entre las Anunciaciones florentinas y las véneto-saboyanas.

Existe por tanto un lapso de 40 años entre las Anunciaciones de Pacino y Lorenzetti y las de Guariento, Bartolo di Fredi y Giovanni di Benedetto, demasiados para sostener una filiación directa. La obra de Pacino no tuvo continuidad en Florencia hasta principios del siglo XV (Anunciaciones de Giovanni dal Ponte (cat. Nº 15, Nº 16 y Nº 17). En el *Trecento*, el motivo, todavía poco frecuente⁹⁹, aparece sobre todo en obras norteñas, venecianas o saboyanas y no será hasta el *Quattrocento* cuando la iconografía se extienda por toda Italia implantándose en medios populares.

Por otra parte, en las primeras Anunciaciones de la Italia del Norte, como en las bohemias, predomina el tipo en el que Dios Padre sostiene al Niño entre sus brazos, frente al de Pacino, luego más popular, en el que desciende del cielo "nadando" entre rayos de luz, lo que supone un motivo más para dudar de la filiación florentina de las Anunciaciones norteñas.

Países Germánicos

Fuera de Italia, es Bohemia la zona en la que primero aparece el motivo del Niño, en fechas además ligeramente más tempranas que las de los ejemplos conservados de la Italia del Norte, en los que, sin embargo, parece que los artistas bohemios debieron inspirarse. El motivo aparece en Bohemia hacia 1355 en el campo de la miniatura, en obras como el *Schlackenwerter Kodex* (cat. Nº 38) o el *Liber Viaticus* de Johan von Neumarkt (cat. Nº 39, Fig. 2) que presentan evidentes influencias italianas. Hay que suponer por tanto la existencia de algunos ejemplares italianos perdidos con una cronología en torno a 1345-50, ya que el italianismo de estas primeras Anunciaciones con Niño bohemias invita a dudar de la posibilidad de una invención independiente partiendo de prototipos locales en los que el Niño aparecía por transparencia sobre el pecho de María (vid. cat. Nº 37).

⁹⁹ De los 35 casos italianos catalogados sólo 10 corresponden al siglo XIV.

Hay sin embargo un elemento de la iconografía de probable origen bohemio: la cruz, ausente en los primeros ejemplos italianos, que aparece por primera vez en el Antifonario del convento de Vorau hacia 1360¹⁰⁰.

Veinte años después de su aparición en Bohemia, la iconografía se introduce en Alemania, donde llegaría a hacerse muy popular. Su introductor fue probablemente el maestro Bertram (Retablo de Grabow¹⁰¹) cuyo taller adoptó el motivo del Niño con entusiasmo, utilizándolo en al menos cuatro de sus populares altares pintados realizados a finales del siglo XIV¹⁰². A lo largo del siglo siguiente la nueva imagen se extiende por el resto de los países germánicos. La encontramos en el Tirol¹⁰³, en la Suiza germana¹⁰⁴ y en Alsacia¹⁰⁵, en obras de todo tipo pero frecuentemente de carácter popular, perviviendo durante el primer tercio del siglo XVI.

Península Ibérica

En la península, el motivo aparece tempranamente en los países de la corona de Aragón en ambientes de clara influencia italiana, extendiéndose más tarde por Castilla, Andalucía y Galicia. La primera Anunciación hispana en la que aparece el motivo del Niño¹⁰⁶ (la de Jaume Serra en el retablo del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza) ofrece una cronología muy temprana (1361), aunque se trata de un tipo especial, quizá independiente de los modelos italianos, ya que el Niño no aparece completo, sino sólo su rostro, como un pequeño sol rodeado de rayos de luz (cat. Nº 72). Hay que esperar hasta finales del siglo para volver a encontrar la iconografía, ahora ya plenamente

¹⁰⁰ Cat. Nº 41. Sobre el origen y significado de la cruz véase, más arriba, pp. 8 y ss.

¹⁰¹ ca. 1379, cat. Nº 43. La obra es de un indigenismo evidente pero no cabe dudar de la influencia del llamado "segundo estilo bohemio".

¹⁰² Vid. cat. Nº 44, Nº 47, Nº 48 y Nº 49.

¹⁰³ Fresco de la Catedral de Brixen, cat. Nº 51.

¹⁰⁴ Tapiz del museo de Zurich, cat. Nº 59.

¹⁰⁵ Cat. Nº 54 y Nº 70.

desarrollada, que reaparece simultáneamente en Cataluña (Pere Serra¹⁰⁷), en Mallorca (Maestro del Obispo Galiana¹⁰⁸, Fig. 3) y en Valencia (Maestro de Bonifacio Ferrer¹⁰⁹, Fig. 11), siempre en obras de clara influencia italiana¹¹⁰.

Pocos años más tarde el motivo aparece en Castilla, de nuevo en una obra italianizante, relacionada con Starnina¹¹¹. Sin embargo en el área castellana la mayoría de los ejemplos posteriores, ya de bien entrado el S. XV, pertenecen a la corriente hispanoflamenca que apunta hacia Holanda como una segunda vía de entrada del motivo en la península. Influencias norteñas se detectan también en el único ejemplo andaluz que he podido localizar¹¹², y en uno de los dos ejemplos gallegos (La Anunciación de Seteventos, cat. Nº 93). Más complicada resulta, por su carácter fuertemente popular, la filiación del otro caso gallego, excepcional, por otra parte, en varios aspectos¹¹³. También en Portugal aparece la iconografía aunque el único caso que conozco es probablemente una obra importada¹¹⁴.

Aunque en la mayoría de los trabajos dedicados al estudio del motivo, obra de autores alemanes, ingleses e italianos, apenas se citan ejemplos peninsulares, en España la iconografía gozó de una notable popularidad perviviendo hasta fechas muy avanzadas (cinco de los doce ejemplares posteriores a 1500 que he podido catalogar

¹⁰⁶ Exceptuando, naturalmente, los precedentes citados en la página 14, cuyo carácter es distinto.

¹⁰⁷ Cat. Nº 73 Anunciación de la Galería Brera.

¹⁰⁸ Cat. Nº 82 Retablo de la Anunciación y los Santos Juanes.

¹⁰⁹ Cat. Nº 79 Retablo de Bonifacio Ferrer.

¹¹⁰ El italianismo del taller de los Serra es bien conocido lo mismo que el del Maestro del Obispo Galiana, evidentemente relacionado con ellos. En cuanto al Maestro de Bonifacio Ferrer, es probablemente un italiano e incluso se le ha identificado con Starnina (Pitarch).

¹¹¹ Cat. Nº 85 Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo.

¹¹² Cat. Nº 92 Anunciación del Museo de Bellas Artes de Sevilla (Alejo Fernández).

¹¹³ Vid. cat. Nº 94 Anunciación de la Iglesia de Sta. Mariña Dozo (Cambados, Pontevedra). (Fig. 15)

¹¹⁴ Vid. cat. Nº 98 Lámina de bronce de Leça do Balio.

son hispanos). En total son veintitres las Anunciaciones peninsulares en las que aparece el motivo del Niño, la mayoría de la segunda mitad del siglo XV.

Países Bajos

Si exceptuamos la tapa de evangelario del museo de Berlín (cat. Nº 95), cuyo origen es dudoso y, en todo caso, habría que considerar como un precedente sin solución de continuidad, el primer ejemplo de la iconografía aparece en los Países Bajos hacia 1400, una fecha relativamente tardía en comparación con la de las primeras obras italianas, germánicas o españolas. Los primeros ejemplos son obras de las provincias del norte¹¹⁵, relacionadas con el arte alemán desde donde el motivo debió de llegar a Flandes. Parece, sin embargo, que no tuvo el mismo éxito que en otros lugares (sólo once casos) y a pesar de su utilización por el maestro de Flemalle¹¹⁶, tan influyente en otros aspectos, ninguno de los artistas de primera fila posteriores lo adoptó.

Francia

El caso francés es uno de los más complicados a la hora de establecer el origen, la procedencia y la cronología de aparición del motivo. Para Heimann, Francia sería la cuna de la iconografía, cuyo origen cree encontrar en las *Biblias Moralizadas* del siglo XIII¹¹⁷. Sin embargo, en la Francia del norte, donde fueron iluminadas las *Biblias*, el motivo del Niño no vuelve a aparecer en la Anunciación hasta el segundo cuarto del siglo XV, y su procedencia es, según todos los indicios, flamenca.

Contribuye a complicar el panorama la existencia de una obra (Nº 108 Anunciación Sachs, Fig. 8)) cuya cronología (ca. 1390) y la polémica sobre su procedencia dificultan

¹¹⁵ Cat. Nº 97 Altar Brenken.

¹¹⁶ Cat. Nº 99 Retablo de Mérode. (Fig. 1, detalle)

¹¹⁷ Vid. *supra* p. 11.

la labor de trazar el cuadro de difusión del motivo. Generalmente se le atribuye a la italianizante escuela de Avignon lo que obliga a admitir una doble vía de penetración de la iconografía: procedencia flamenco-germana en las obras del norte e italiana en las de la escuela del Midi¹¹⁸. Sin embargo, no falta quien haya atribuido la Anunciación Sachs a la escuela de París¹¹⁹ e incluso quien, como Panofsky, dude del origen francés de la pieza, basándose precisamente en la presencia del Niño, desconocido en Francia en esos momentos¹²⁰.

Los ejemplos conservados en Francia no son muy abundantes (11 casos incluyendo la Anunciación Sachs), cinco de ellos son miniaturas, cuatro tablas, una pintura al fresco y un tapiz. La primera obra de segura procedencia francesa en la que aparece el motivo es la Anunciación del Ms. 157 de la Biblioteca Morgan (cat. Nº 109), datado hacia 1430, que aúna influencias flamencas, italianas y locales en la línea del maestro de las horas de Boucciaut. Casi simultáneamente (ca. 1435) el motivo aparece en el Sur, en obras como la Anunciación avignonesa atribuida a Jacques Yverni, hoy en la *National Gallery* de Dublín (cat. Nº 112).

Inglaterra

Las Anunciaciones con Niño inglesas presentan particularidades que las independizan del resto de las del continente. En primer lugar sorprende lo tardío de su aparición -no hay ejemplos anteriores a 1450- y el hecho de que la mayoría de los casos sean retablos de alabastro atribuibles al taller de Nottingham (siete de los diez casos catalogados). En casi todos ellos el Niño es de notables dimensiones y suele aparecer con los pies

¹¹⁸ Ambas influencias se entrecruzan en obras como la Anunciación de Aix (cat. Nº 113) o la de Lanslevillard (cat. Nº 117).

¹¹⁹ STERLING (1941), p. 5 y (1987-90), vol. I p. 15.

¹²⁰ "*The Parisien, even French, origin of the painting, which is hardly later than 1400, is all the more doubtful as the motif of the Christ Child bodily descending from Heaven was, at this time, as foreign to French art as it was popular in Italy and the Germanic countries*". (PANOFSKY (1953), p. 392). Ed. castellana (1998) cap. III, nota 39, p. 449

rozando la boca del Padre y la cabeza o las manos tocando la cabeza de María, resaltando que no se trata del embrión de Cristo sino del *Logos*, del Verbo divino.

Por otra parte, Inglaterra es el único lugar en el que puede suponerse razonablemente un origen independiente de los modelos italianos o bohemios. La existencia de un testimonio concluyente de que en las representaciones de los *Misterios* ingleses se utilizaban imágenes descendentes del Niño y de la Paloma, y la conocida inspiración de los alabastros ingleses en el teatro, autorizan a pensar en un origen teatral para la iconografía, o, al menos, en una influencia de las representaciones teatrales en la configuración del modelo inglés de Anunciación con Niño¹²¹.

Las Condenas

Durante más de un centenar de años el motivo del Niño en la Anunciación se difundió por Europa sin encontrar oposición, apareciendo en todos los países y en todos los campos de la actividad artística sin que los teólogos encontrasen nada reprensible en la iconografía. La primera condena del motivo aparece hacia 1440-1454 en la obra de San Antonio de Florencia, para el cual la presencia del Niño descendiendo del cielo completamente formado podría llevar a pensar que su cuerpo no se hubiera constituido a partir de la substancia materna¹²².

Se ha supuesto que la condena del dominico florentino tuviera su explicación en el hecho de que el motivo del Niño tiene su origen en ambientes franciscanos con lo que

¹²¹ Sobre este aspecto véase más arriba la página 18.

¹²² San Antonio de Florencia, *Summa Theologica*, III, tit. 8, 4, II.

"Reprehensibiles, inquit, sunt etiam Pictores, cum pingunt ea quae sunt contra fidem: cum faciunt Trinitatis Imaginem unam personam cum tribus capitibus; quod monstrum est in rerum naturam: vel, in Annunciationis parvulum Puerum formatum, scilicet Iesum mitti in uterum Virginis, quasi non esset de substantiam Virginis corpus ejus assumptum: vel parvulum Iesum cum tabulam litterarum, cum non didicerit ab nomine...".

La cita deja claro que el problema no es el motivo en sí, sino la confusión que puede producir cuando se utiliza en la escena de la Anunciación, de ahí que las condenas

el rechazo de San Antonino no sería más que un episodio de la conocida rivalidad entre ambas ordenes¹²³. Sin embargo, el problema no es tan sencillo. Es cierto, como hemos visto, que la imagen es la expresión de la mística franciscana pero frente a lo que pudiera parecer, en la mayoría de los ejemplos tempranos de la iconografía aparecen, de una u otra forma, referencias a la orden dominica¹²⁴. Las razones del rechazo hay que buscarlas en la personalidad del propio S. Antonino, celoso defensor de la ortodoxia en los turbulentos días del cisma (antes de ser nombrado arzobispo de Florencia ocupó el cargo de vicario de la Observancia para toda Italia), y en su intenso afán de dirigir espiritualmente no sólo a los monjes de su orden sino todas las actividades de la ciudad: la economía, el arte, la vida en suma. Por otra parte, la condena de las Anunciaciones con Niño no aparece en la obra del florentino como un hecho aislado sino unida al rechazo de otras muchas imágenes que él considera ridículas, apócrifas o monstruosas: las Trinidades trifrontes y trifaciales, los desnudos, las parteras en la Natividad... San Antonino es simplemente un retrógrado opuesto a cualquier originalidad y novedad y preocupado de someter a los artistas al criterio de los teólogos¹²⁵.

La condena de San Antonino por tanto hay que entenderla al margen de las disputas entre los mendicantes y cobra sentido frente a la opinión de quienes, como el cardenal Hugo de Saint-Cher (ca. 1200-63), sostenían que el cuerpo de Cristo había sido enviado desde el cielo ya formado. (vid. *supra* nota 33).

nunca se hicieran extensivas a las adaptaciones que se hicieron de la iconografía (vid. *supra* nota 34).

¹²³ LIPINSKY (1954), p. 260.

¹²⁴ ROBB (1936), p. 524 nota 157.

¹²⁵ Sobre la figura de San Antonino el estudio más completo sigue siendo el de MORÇAY (1914) a quien sigue básicamente D'ADDARIO (1961). Sobre su actividad como mentor iconográfico de Fra Angelico, Fra Benedetto y otros artistas florentinos véase CREIGHTON (1959) que destaca su consideración de la pintura como un arte liberal. De la influencia de la *Summa* en el arte se ha ocupado Frederick Hartt en varios de sus trabajos y, recientemente, SCOTTI (1983).

Los argumentos de San Antonino los recogen más tarde los teólogos postridentinos, especialmente Molanus de Lovaina¹²⁶, intérprete de las ideas emanadas de Trento, al considerar a la imagen contaminada de la herejía valentiniana que postulaba que el cuerpo de Cristo había sido enviado del cielo ya formado, entrando en la Virgen *tanquam per fistulan transisse*¹²⁷.

Si la autoridad de San Antonino no fue suficiente para desterrar el motivo -todavía en la segunda mitad del XV son abundantes los ejemplos de la iconografía, algunos en la misma Florencia-, la condena de Trento¹²⁸ difundida en el tratado de Molanus sí resultó

¹²⁶ Molanus de Lovaina, *De historia sanctorum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum libri quatuor*, (Libro II, cap. XXIII "Observatio circa historiam Annunciationis Dominicae". (Ed. de J.N. Paquot, Lovaina, 1771, pp. 70-71). (1ª ed. (*De picturis et imaginibus sacris*), Lovaina, 1570, fols. 39v-40r; ed. ampliada, Lovaina, 1594, fols. 121v-122v).

"Pingitur enim quibusdam locis, in historiam Annunciationis et Incarnationis Dominicae, Corpusculum quoddam humanum. inter radios, quos Spiritus Sanctus diffundit, descendes ad uterum beatissimae Virginis, quae Pictura videtur praebere occasionem erroris, non solum periculosi, sed etiam haeretici. Valentinus enim ab antiquo haeticus est habitus Ecclesiam, quia docuit Christum corpus de coelo attulise, et per Mariam tantum tanquam per fistulan transisse. Unde Sanctus Antoninus hanc Picturam acriter reprehendit:". (sigue la cita literal de San Antonio de Florencia).

¹²⁷ Puede parecer extraña la alusión a Valentino, un filósofo del siglo II cuyas doctrinas gnósticas sólo eran conocidas por las condenas de San Ireneo y Tertuliano. Sin embargo, en los siglos XIV y XV coexistían todavía opiniones dispares con respecto al misterio de la Encarnación (vid. *supra* nota 33), lo que puso de nuevo de actualidad las ideas de Valentino. A la herejía valentiniana se refiere probablemente también el maestro Johannes Eckhardt -él mismo sospechoso de herejía- cuando escribe, a comienzos del siglo XIV: *"..secundum haeticorum dogma verbum assumpise caeleste corpus aliquod, non humanum, sed ideo dicitur de caelo descendere, quia non ex virili semine, ut alii dicunt haeticici, sed mystico spiramine verbum Dei factum est caro, secundum illud Luc. 1: "Spiritus Sanctus superveniet in te"*. (GÖSSMAN (1957), p. 211, nota 12).

¹²⁸ El decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes (3-4 Diciembre 1563) se limita a dar unas indicaciones generales sobre la finalidad de las imágenes y el uso legítimo que puede hacerse de éstas, sin ocuparse de casos concretos. No obstante, a partir de lo que se estipula en el decreto ("que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión á los rudos de peligrosos errores"), los concilios provinciales y sucesivas generaciones de teólogos (Molanus, Paleotti, Bellarmino...) fueron concretando las imágenes susceptibles de inducir al error, como es el caso de la que

decisiva. Sólo dos casos (El Retablo de Montesión (cat. Nº 83) y la Anunciación de F. Segala (cat. Nº 36) son posteriores a las resoluciones del concilio. No obstante conviene no sobrevalorar la influencia de las condenas mencionadas que se limitaron a certificar la defunción de una imagen que ya hacía algún tiempo que había dejado de utilizarse. Salvo las excepciones señaladas el motivo desaparece hacia 1525-30 y los ejemplares cuya cronología rebasa el 1500 son escasos y pertenecientes todos a ambientes "populares", retardarios en iconografía y estilo.

Sin embargo, la desaparición de la imagen no supone el fin de las condenas, convertidas ya en un tópico para quienes pretendían definir la ortodoxia del arte católico. Todavía en el XVII, cuando en el arte el motivo había caído completamente en desuso, el eco de las condenas de San Antonino y Molanus resuena en la obra del iconógrafo y pintor sevillano Francisco Pacheco¹²⁹, y, ya en el XVIII, en la del mercedario

nos ocupa. Sobre la influencia de Trento en el arte pueden consultarse los trabajos clásicos de DEJOB (1884) y MÂLE (1932), que coinciden en asignar a las disposiciones del Concilio un papel fundamental en la renovación de la iconografía. Posturas más recientes que tienden a minimizar o relativizar su influencia son las que mantienen FRANCASTEL (1970) y BLUNT (1964). El texto de las disposiciones conciliares, abundantemente citado, puede consultarse en edición bilingüe en LOPEZ DE AYALA (1798⁴), pp. 355-60, y la mayoría de los tratados inspirados por éstas en BAROCCHI (1960). Para lo relativo a la influencia del decreto en la Península véanse: HORNEDO (1945); SARAVIA (1960); CAÑEDO-ARGÜELLES (1974) y (1982); PINTO CRESPO (1978-79) y RODRIGUEZ GUTIERREZ (1984).

¹²⁹ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura* (ca. 1638), cap. XII, "Pintura de la Anunciación de nuestra Señora" (Ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 595).

"...la cual pintura, no sólo es ocasión de error, peligroso, pero herético, como advirtió Molano, porque se conforma con el parecer de Valentino y sus secuaces a quien la Iglesia santa ha muchos que condenó por hereje, porque enseñó que Cristo, nuestro Señor, traxo el cuerpo del cielo, y, por esto, San Antonino reprehende con rigor esta pintura, porque es de fe que el Espíritu Santo formó el cuerpo de Cristo nuestro Señor de la sustancia de la sacratísima Virgen, en sus purísimas entrañas". Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura* (ca. 1638), cap. XII, "Pintura de la Anunciación de nuestra Señora" (Ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 595).

español Interián de Ayala¹³⁰. Ambos recurren a las citas del arzobispo florentino y a la autoridad de Molanus y reiteran las acusaciones de valentinianismo y de inducción al error para justificar su rechazo hacia el motivo. Ayala, cuya obra ejerció una notable influencia¹³¹, califica a las obras en las que aparece como "rudas y ridículas", epítetos convertidos en tópicos en todas las referencias al motivo de los siglos XVII y XVIII¹³²

La nómina de sanciones contra el motivo culminaría, según algunos autores, con la condena *ex cathedra* de Benedicto XIV en el siglo XVIII¹³³. No he podido encontrar, sin embargo, la menor referencia al motivo que nos ocupa en las obras del Papa Lambertini. Entre los que se refieren a la supuesta condena papal el único que cita la

¹³⁰ Fr. Juan INTERIAN DE AYALA, *El pintor christiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. 8 Libs. 2 vols., Madrid, Imp. de Joachin Ibarra, 1782.

"Y lo que vemos algunas veces en la historia de la Anunciación de la Virgen, y de la Encarnación del Señor (lo que hago memoria de haber advertido en algun Breviario), sin duda es yerro, ó á lo menos una pintura que dá ocasión a fatales, y perniciosos errores. Pues en ella, entre los rayos de luz que baxan desde el Cielo á la tierra, y hasta la misma Virgen, se ve pintado un cuerpecillo bien organizado, aunque pequeño, el cual baxa al sagrado vientre de la Virgen. ¿Y quién, por medianamente que esté instruído dexará de conocer que esta pintura abriga el herético error de Valentino, ó por lo menos, que dá manifiesta ocasión de semejante gravedad? [...] Por esto reprende y condena con razón esta pintura San Antonino, como que abre el camino para la herejía" (Lib. I, cap. VII, nº 3, pp. 56-57).

¹³¹ El original fue publicado en latín (*Pictor Christianus*, Madrid, 1730) pero pronto se hicieron traducciones (la castellana citada de Fr. Luís de Durán y de Basteró) y ediciones revisadas y resumidas como la de Luigi Napoleone Citadella, *Istruzioni al Pittor Cristiano*, Ferrara, 1854. Su obra influyó también en Benedicto XIV que le cita frecuentemente en términos elogiosos y sigue al pie de la letra sus ideas en materia de iconografía, remitiéndose a su autoridad cuando se plantean dudas sobre la licitud de alguna imagen.

¹³² Véanse los juicios de Pierre-Joseph de Haitze (1679) y de Fauris de Saint-Vincens (1790) sobre la Anunciación de Aix, en los que se prodigan los calificativos de "grotesco", "ridículo" etc., en referencia al motivo del Niño (BOYER (1959), pp. 302-303).

¹³³ KÜNSTLE (1926), I, p. 340; JEGLOT (1927) p. 56; ROBB (1936), p. 526; LIPINSKY (1954), p. 264, nota 15; SILVA MAROTO (1995), p. 58.

referencia concreta es Lipinsky pero la carta papal a la que se remite¹³⁴, en la que Benedicto XIV condena las Trinidades tricéfalas y trifaciales, no hace referencia al motivo del Niño en la Anunciación sino a las imágenes de la Virgen que muestran la Trinidad en su interior (las "Abrideras")¹³⁵, y es significativo que en el mencionado escrito, en el que se cita constantemente a San Antonino, Molanus e Interián de Ayala, se omita la condena al motivo del Niño y se interrumpa la cita de San Antonino -quien condena conjuntamente la Trinidad trifronte y la Anunciación con Niño- precisamente cuando éste pasa a condenar el motivo que nos ocupa¹³⁶. Tampoco se refiere al motivo en su tratado *De sacris imaginibus et nonnullis controversiis ad eas pertinentibus*¹³⁷, en el que comenta las disposiciones de Trento y pasa revista a las imágenes lícitas y reprobables, ni en el capítulo que dedica a la Anunciación en su *De Festis*¹³⁸.

En todo caso, la condena, de existir, tan sólo tendría el valor de un tópico literario-teológico sin que pueda pensarse en una pervivencia del motivo hasta fechas tan avanzadas. Seguían existiendo naturalmente, a pesar de las condenas y de las propuestas iconoclastas de Ayala¹³⁹, obras antiguas en las que aparecía el motivo -

¹³⁴ *Litterae Apostolicae ad Episcopum Augustanum (Solicitudine Nostrae, 1-Oct-1745)*, aparece recogida en su *Opera Omnia* (Roma, Imp. Palearini, 1751) dentro del tratado *Acta et Decreta in causis Beatificationum et Canonizationum*, vol. VI, cap. XII, y en el *Bullarium*, Venecia, Imp. de Joannis Gatti, 1778, pp. 250-255.

¹³⁵ "*Inter reprobatae Imagines Sanctissimae Trinitatis ea procul dubio recesenda est, quam pluribus infectantur Joannes Gerson [...] ubi nimirum repraesentabatur Dei para Virgo Trinitatem ipsam in utero gerens, quasi vero tota Trinitas humanam carnem ex Virgine Assumpisset*". Benedicto XIV. *Op. cit.* § 27.

¹³⁶ Como señalan Boespflug y Besançon, Benedicto XIV en sus propuestas sobre las imágenes, que en muchos casos habría que calificar de iconoclastas, evita tocar el centro de la teología de la imagen, que es, en realidad, la Encarnación. (Vid. BOESPFLUG (1984), P. 259. Y BESANÇON (1994), P. 242).

¹³⁷ *Opera*, vol. IV, cap. XXI, pp. 761 ss., Roma, Imp. Palearini, 1751.

¹³⁸ *De Festis Domine nostri Jesu Christi et Beatae Mariae Virginis, Opera*, vol. X. Lib. II cap. III. *De festo Sanctissimae Annunciationis. Die 25. Marti*, Roma, Imp. Palearini, 1751, pp. 443 ss.

¹³⁹ "Baste advertir que estas pinturas, é Imágenes, deben omitirse enteramente, y aún (según yo pienso) **deben borrarse, ó quitarse, si todavía ha quedado alguna de ellas**. Porque, si bien podrían interpretarse en otros sentidos píos, como observó un teólogo

especialmente abundantes en Italia y los Países Germánicos- y ello explica que todavía a principios del siglo XIX la célebre estigmatizada alemana Katharina Emmerich (1774-1824) en sus visiones, transcritas en 1818 por Clemente Brentano, describa a María, tras la partida de Gabriel, en los siguientes términos: "La Virgen adoraba la Encarnación del Salvador, que se había encarnado en ella como un pequeño cuerpo humano completamente formado"¹⁴⁰.

Catálogo

Se recogen aquí las Anunciaciones en las que aparece el motivo del Niño con indicación de título (real o facticio), autor o escuela, cronología (cuando me ha sido posible establecerla con un mínimo de seguridad), lugar o zona de procedencia y emplazamiento actual, si éste difiere del original.

La organización del catálogo la he llevado a cabo siguiendo un criterio geográfico-cronológico. Es decir, las obras se agrupan en primer lugar atendiendo a su lugar de origen y a continuación a su cronología. Aunque la división se ha hecho por países (Italia, Francia, Inglaterra...) no he prestado atención estricta a las fronteras modernas ya que ello llevaría a desvirtuar el verdadero ámbito de procedencia de algunas de las obras. Así, por ejemplo, las procedentes de Alsacia aparecen incluidas en el apartado dedicado a los países germánicos y no en Francia.

que escribió sobre estas materias [se refiere a Molanus, lib. 3, cap. 13]; sin embargo no veo por que deba hacerse tanto caso de dichas Pinturas (que por lo menos son rudas, y ridículas), que por ellas se haya de recurrir á un sentido muy remoto, y escondido." (Interián de Ayala, *Op. cit.*, lib. IV, cap IV, nº 2, pp. 27-28).

No conozco ningún caso documentado que haya sido voluntariamente destruido aunque si hay constancia de algunas obras en las que aparecía el motivo que hoy han desaparecido (vid. cat. Nº 74 y Nº 78). Especialmente significativo es el caso del retablo de Lluís Borrassá en la iglesia de Sta. M^a de Copons (cat. Nº 74) el cual se conserva completo excepto la tabla de la Anunciación, sustituida por una escultura.

Tan sólo en el caso peninsular he establecido una estricta subdivisión regional y ello por dos razones: en primer lugar porque la realidad de la situación de los reinos hispanos en la Baja Edad Media lo hacía aconsejable, y en segundo, porque la cercanía de los ejemplares catalogados me ha permitido, en la mayoría de los casos, un estudio mucho más preciso del origen y circunstancias de elaboración de cada una de las obras.

He agrupado todas las procedentes de países germánicos (Alemania, Bohemia, Austria, Suiza...) en un sólo apartado, indicando cuando ha sido posible el lugar concreto del que proceden. El mismo criterio he seguido al reunir bajo el epígrafe "Países Bajos", las Anunciaciones holandesas y belgas.

A cada obra acompaña un breve comentario iconográfico y una bibliografía que no pretende ser exhaustiva ya que al seleccionarla, y salvo excepciones, sólo he tenido en cuenta los trabajos en los que aparecen referencias al motivo iconográfico objeto de este estudio, o bien en los que la pieza correspondiente aparece ilustrada, dejando de lado aquellos en los que se abordan aspectos estilísticos salvo cuando lo he considerado necesario para la correcta clasificación de la obra.

En total he catalogado 126 ejemplares, la mayoría de procedencia italiana (35) y germánica (35), seguidos por los hispanos (22), flamencos (12), franceses (11) e ingleses (10). Sólo en un caso (cat. Nº 131) me ha sido imposible determinar la procedencia de la obra por lo que he optado por clasificarla aparte.

Italia

Nº 1 Árbol de la Vida (*Lignum Vitae*) (Lam. III, f. 1)

Pacino di Buonaguida

ca. 1320

¹⁴⁰ REAU (1955-59), II, II, p. 193.

Accademia di Firenze

Representada en uno de los medallones del árbol. La Anunciación de Pacino es para Robb, que la fecha alrededor de 1310, el primer ejemplo conocido en el que aparece el motivo del Niño, aunque aquí en realidad son dos: uno descendiendo hacia María (el *anima creata*) y el otro sobre su cuello (*corpus formatum*), siguiendo el texto del *Lignum Vitae* de S. Buenaventura (vid. *supra* nota 64) lo que constituye un caso excepcional (el único paralelo, aunque no estricto, en el Salterio de Maximiliano (cat. Nº 60). Ninguno de los Niños lleva cruz, probablemente porque el propio contexto la hace innecesaria. Schiller la data hacia 1320, Guldán y Llompart en 1306.

El mismo tema del *Lignum vitae* aparece, hacia 1347, en un fresco de Sta. M^a la Mayor de Bérgamo (VAN MARLE (1923), IV, p. 219), pero en el medallón de la Anunciación, uno de los seis conservados, se omite el motivo del Niño.

BIBLIOGRAFIA: OFFNER (1930), II, III, lam. II2-14; ROBB (1936), p. 524, fig. 44; GULDAN (1968), p. 151 ss., lam. 22; SCHILLER (1971-72), I, pp. 45-46, figs. 99 y 100; ANDRES, HUNISAK y TURNER (1988), I, Lam. 72.

Nº 2 Políptico de Sta. M^a della Pieve de Arezzo

Pietro Lorenzetti

1320

Iglesia de Sta. M^a della Pieve (Arezzo)

La fecha del políptico (1320), está documentada y coincide con la que últimamente se adjudica al "Árbol de la vida" de Pacino. Según Robb, la figura del Niño, aparece en el luneto situado sobre el ángel y el rostro de Dios Padre en un clipeo situado en la enjuta de los arcos que cobijan la escena. Sin embargo, ni la reproducción que ofrece Robb, ni otras que he podido localizar (Cole), permiten distinguir la figura del Niño, quizá por

haber sufrido la tabla un deterioro como supone Guldán, que reconoce no haber podido tampoco distinguirlo en ninguna reproducción.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 524, fig. 6; GULDAN (1968), p. 154 nota 27; COLE (1980), pp. 106 ss., figs. 56-57.

Nº 3 Anunciación del Museo de Berlín

Bartolo di Fredi (Atrib.)

ca. 1360

Siena

Museo Estatal de Berlín. (hasta 1945 en el *Kaiser Friedrich Museum* (nº cat. 1142)

Típica disposición sienesa, similar a la de las Anunciaciones de Ambrogio Lorenzetti y Simone Martini, con las figuras del ángel y María recortándose sobre un fondo dorado. No aparecen ni Dios Padre ni la Paloma. El Niño, de grandes dimensiones, desciende vestido hacia María, con la mano levantada y rodeado de ángeles, en el centro el jarrón con azucenas y abajo, diminuta, la figura del donante.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 524, nota 158; GULDAN (1968), p. 154, lam. 23a.

Nº 4 Anunciación de Guariento di Arpo

ca. 1360

Según Testi de la obra del florentino Guariento, activo en Padua (1338-65) y más tarde en Venecia, pudo haber tomado Lorenzo Veneciano el motivo del Niño. Guariento, de formación florentina (aparece influido por Giotto) sería la figura de enlace entre Florencia y Venecia para la transmisión del motivo del Niño.

BIBLIOGRAFIA: TESTI (1909), p. 224; ROBB (1936), p. 524

Nº 5 Libro de Horas de Blanca de Saboya, (fol. 8v) (Lam. IV, f. 2)

Giovanni di Benedetto da Como

1350-78

Staatsbibliothek de Munich, Ms. lat. 23215, fol. 8v.

Giovanni utilizó el motivo del Niño en dos Anunciaciones del mismo libro, una la que nos ocupa y otra en el folio 65v (cat. Nº 6). En ambas la ambientación de la escena es similar pero el tipo iconográfico no es exactamente el mismo. Aquí el Niño aparece descendiendo del Padre, según el modelo más habitual, pero no lleva cruz.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 524, fig. 45; *Catálogo Arte lombarda*, Milán, 1958, p. 26; EDMUNDS (1964), p. 132 nota 27.

Nº 6 Libro de Horas de Blanca de Saboya, (fol. 65v) (Lam. IV, f. 2)

Giovanni di Benedetto da Como

1350-78

Staatsbibliothek de Munich, Ms. lat. 23215, fol. 65v

A diferencia de la Anunciación del folio 8v, aquí el Niño no desciende del Padre sino que éste, situado en la orla, fuera de la escena, lo sostiene todavía en las manos en actitud de enviarlo. Aunque desde el punto de vista compositivo la escena es muy diferente a la anterior (aquí mucho más original) hay puntos en común a nivel estilístico, como la utilización de fondos ornamentales en "losange" de colores variados. Sobre la personalidad de Giovanni di Benedetto da Como véase TOESCA (1912), pp. 269 ss.

BIBLIOGRAFIA: TOESCA (1912), pp. 280-81, fig. 214; PANOFKY (1935) f. 12; ROBB (1936), p. 524; *Catálogo Arte lombarda*, Milán, 1958, p. 26; EDMUNDS (1964), p. 132 nota 27.

Nº 7 Anunciación sienesa del Museo de Aix

S. XIV

Museo de Aix-en-Provence

No sigue el esquema habitual, Labande la considera una Anunciación con Niño, pero según Robb, opinión que dice confirmada por Panofsky, el Niño (en un medallón) es simplemente un motivo decorativo y pertenece al marco arquitectónico. Un caso similar a los del marfil renano del Museo de Berlín, y de la capilla de San Blas en la Catedral de Toledo.

BIBLIOGRAFIA: LABANDE (1932), p. 150; ROBB (1936), p. 524, nota 158.

Nº 8 Políptico de la Anunciación (Lam. IV, f. 3)

Lorenzo Veneziano

1371

Galería de la Academia de Venecia

La Anunciación ocupa la tabla central (en las laterales cuatro santos) de un políptico firmado y fechado (1371). El motivo no aparece en la Anunciación que Lorenzo pintó en 1357, quizá porque lo conoció a través de Guariento como supone Testi. La iconografía no sigue el modelo más común (con el Niño descendiendo entre rayos de luz), sino que aparece, desnudo con la cruz, rodeado por los brazos del padre que se dispone a enviarlo, como en la Anunciación de Mariotto di Nardo en el Museo de Pistoia o en las

primeras obras bohemias (el *Schlackenwerter Kodex*, el *Liber viaticus* y la *Concordantiae caritatis*).

BIBLIOGRAFIA: TESTI (1909), pp. 214 y 223; ROBB (1936), p. 524; PALLUCHINI (1964), p. 176, f. 542; GULDAN (1968), pp. 164-65, lam 26a; SCHILLER (1971-72), I, p. 46, fig. 102.

Nº 9 Matricola dei mercanti di Perugia

Matteo di Ser Cambio

1377

Perugia, Biblioteca Comunale

La escena en una inicial del manuscrito.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 525 nota 161

Nº 10 Anunciación de la Iglesia de la Santísima Trinidad de Verona

Martino de Verona

1399

Iglesia de la Santísima Trinidad de Verona (fresco sobre el arco triunfal)

Martino de Verona, a quien se relaciona con Altichiero, es el autor de esta monumental composición sobre el arco de ingreso a la capilla mayor de la Iglesia de la SS. Trinidad de Verona. En las enjutas del arco aparecen María y el ángel cobijados por sendos edículos que enlazan con un fondo arquitectónico que alude a la ciudad de Nazaret. En lo alto, cerca del vértice en el que se unen las aguas del tejado, aparece el Padre en un halo circular enviando al Niño que desciende tras la Paloma.

BIBLIOGRAFIA: SANDBERG VALVALÁ (1926), pp. 247-49, f. 105; SCOTTI (1983), p. 67, f.

9.

Nº 11 Matricola dei Notari di Perugia

1403-6

Perugia, Biblioteca Comunale

Inicial

BIBLIOGRAFIA: *L'Arte*, XV, 1912, p. 55; ROBB (1936), p. 525 nota 161.

Nº 12 Fresco de la capilla de S. Antonio en St. Angelo de Ravescanina

ca. 1417

Capilla de S. Antonio en St. Angelo de Ravescanina (Campania)

En un luneto con un óculo central. Sobre él Dios Padre enviando el Niño (sin cruz), María a la derecha orando ante un atril y el ángel a la izquierda. Es original la aparición de una sirvienta hilando al lado de María, un detalle tomado de los apócrifos.

BIBLIOGRAFIA: SCAVIZZI (1967), p. 26, f. 46.

Nº 13 Anunciación de la Iglesia de S. León Mago

1422

Iglesia parroquial de S. León Mago de Manta (Cuneo)

No he podido localizarla. Se refiere a ella, sin ilustrarla, Lipinsky.

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1954), p. 260.

Nº 14 Anunciación Brenzoni

Pisanello

ca. 1423-24

Iglesia de *San Fermo Maggiore* (Verona)

Pisanello (1395-1455) ha sido considerado como figura de enlace entre el estilo internacional y el Renacimiento por su actividad como medallista. Sin embargo, como demuestran estos frescos de la tumba de Niccolò Brenzoni, en el arco del presbiterio S. Fermo, su producción pictórica nunca se vio completamente libre de los diseños curvilíneos, el decorativismo y el tratamiento caligráfico de los paños propios del gótico internacional. Gotizante es también el motivo del Niño.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 519; KANE (1976), p. 201.

Nº 15 Tríptico de la Coronación de la Academia de Florencia (Lam. III, f. 2)

Giovanni dal Ponte

Primer tercio del S. XV

Galería de la Academia de Florencia

Cronológicamente es la primera de las Anunciaciones con Niño de Giovanni dal Ponte, un discípulo de Starnina que adoptará con entusiasmo el motivo, utilizándolo en, al menos, tres ocasiones (en la Iglesia de Rosano y en la Anunciación del Vaticano, además de esta florentina). En los remates de las alas del tríptico, cobijadas por la mazonería, aparecen por separado el ángel y María. En el de la derecha, la Virgen en un pórtico y el Niño, desnudo y sosteniendo la cruz, desciende arrodillado sobre fragmentos de nubes. Tiene barba y facciones de adulto, como en la Anunciación de Sta. Mariña de Cambados, para indicar que no se trata del embrión de Cristo sino del *Logos*

BIBLIOGRAFIA: DUBREUIL (1987), p. 77, f. 199.

Nº 16 Anunciación de la Iglesia de Rosano

Giovanni dal Ponte

Primer tercio del S. XV

Iglesia de Rosano

Cronológicamente la segunda de las Anunciaciones con Niño de Giovanni dal Ponte.

BIBLIOGRAFIA: VAN MARLE (1923), IX, pp. 81-82; ROBB (1936), pp. 519, nota 136.

Nº 17 Anunciación del Vaticano

Giovanni dal Ponte

1435

Galería Vaticana, nº 11 (85)

BIBLIOGRAFIA: VAN MARLE (1923), IX, pp. 81-82; ROBB (1936), pp. 519, nota 136; TOLNAY (1959), nota 6.

Nº 18 Anunciación del Museo de Pistoia

Mariotto di Nardo

Primer tercio del S. XV.

Museo Cívico de Pistoia

Pertenece al tipo en el que el Padre sostiene al Niño en sus manos en actitud de enviarlo. Del mismo autor otra Anunciación en la Pinacoteca Vaticana, ésta sin Niño

(*Dizionario Enciclopédico dei Pittori e degli Incisori Italiani*, vol. VII, pp. 216-17, f. 318)

BIBLIOGRAFIA: PRAMPOLINI (1935), fig. 42; LLOMPART (1964) p. 185.

Nº 19 Anunciación atribuida a Bicci di Lorenzo

Bicci di Lorenzo (Atrib.)

ca. 1430

Colección privada (Roma) en 1954

Atribuida por R. Longhi en una carta a Bicci di Lorenzo (vid. Lipinsky (1954), p. 259, nota 8). Ambientación italiana, María de pie en un pórtico, el ángel arrodillado con un lirio en el exterior y en lo alto Dios Padre bendiciendo rodeado de ángeles. En los rayos de luz que de él emanan descienden la paloma y el Niño, sin cruz pero con nimbo crucífero.

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1954), p. 259, nota 8 y figs. pp. 256-57.

Nº 20 Anunciación de la *Annunziata* de Arezzo

Spinello Aretino

ca. 1435

Fresco de la Iglesia de la *Annunziata* de Arezzo

Ambientación en un pórtico exterior, típicamente italiana, Virgen sentada, Paloma y Niño. Sobre los pórticos, en el luneto superior, Dios Padre en la Gloria y Gabriel iniciando la partida hacia la tierra, un tema frecuente desde el S. XII (manuscrito griego de las Homilías del Monje Jacobo), inspirado en los apócrifos y en el antiguo teatro bizantino, que todavía Guercino utilizará en su Anunciación de la Pinacoteca de Forli.

En el Museo de Arezzo se conserva un relieve de terracota que reproduce en líneas

generales la disposición de la Anunciación de Spinello aunque suprimiendo el motivo del Niño.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 518, fig. 38; LADOUE (1952), p. 353; KANE (1976), p. 200-01.

Nº 21 Panel de la Anunciación en el Duomo de Teramo

Nicola da Guardiagrele

1433-48

Retablo de plata de la Catedral de Teramo

Nicola da Guardiagrele, activo en la zona de los Abruzzi durante el segundo tercio del S. XV (véase la voz correspondiente en el *Dizionario Enciclopédico dei Pittori e degli Incisori Italiani*, vol. VIII, p. 157 ss.) es el autor de esta Anunciación de iconografía poco corriente; María en pie a la derecha, el sol en lo alto (Cristo es la luz del mundo) y el ángel a la izquierda arrodillado sosteniendo al Niño desnudo en sus brazos, una tipología que sólo aparece en las Biblias Moralizadas francesas y en el Salterio de Maximiliano I (cat. Nº 60), aunque en este último caso con la particularidad de que el Niño es triple.

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1940a) y (1954), p. 257 y figs. pp. 254-55, y (1958); GULDAN (1968), pp. 139 ss., lam. 19; EMMINGHAUS (1968), col. 431.

Nº 22 Anunciación del Museo de Foligno

Ottaviano di Martino Nelli

S. XV

Museo de Foligno

No he podido localizarla. La cita, sin referencia ni ilustración, Reau.

BIBLIOGRAFIA: REAU (1955-59), II, II, p. 191.

Nº 23 Anunciación del oratorio de Galnago

S. XV

Lipinsky p. 253

Fresco en la fachada del oratorio Galnago, (Oleggio, Novara)

El mal estado de la pintura y la escasa calidad de la reproducción de Lipinsky apenas permiten distinguir al Niño. Forma parte de un importante conjunto de obras de cronología similar (s. XV), extendidas por toda Italia en ambientes "populares".

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1954), fig. p. 253.

Nº 24 Anunciación de la Iglesia de los Santos Filippo y Giacomo

Iglesia parroquial de los Santos Filippo y Giacomo (Reggio Emilia)

No he podido localizarla. Se refiere a ella, sin ilustrarla, Lipinsky.

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1954), p. 260.

Nº 25 Anunciación del Monasterio de Sta. Clara de Nápoles

S. XV

Vestíbulo del coro del Monasterio de Sta. Clara de Nápoles

No he podido localizarla. La cita Lipinsky, sin referencia ni ilustración.

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1954), p. 260.

Nº 26 Anunciación de la Iglesia de Cavalese

S. XV

Iglesia parroquial de Cavalese (Trentino)

Uno de los pocos casos de escultura monumental, compuesto por grupo de tres relieves sobre la puerta de entrada a la Iglesia. Dios Padre y el Niño sobre la clave y María y el ángel en las enjutas del arco.

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1954), pp. 261-63, fig. p. 263.

Nº 27 Anunciación de Sta. María de Manta

S. XV

Iglesia de Sta. María del monasterio de Manta (Cuneo)

Un fresco muy deteriorado. Presenta la particularidad de que el Niño desciende sentado sobre unas nubes luminosas.

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1954), fig. p. 262.

Nº 28 Anunciación de la Iglesia de San Calimero de Milán

S. XV

Cripta de la Iglesia de San Calimero de Milán

En una addenda del editor al artículo de Lipinsky (1955) se hace referencia a esta sinopia para un fresco que no llegó a concluirse en un arco funerario de la cripta de la Iglesia de san Calimero de Milán. El Niño sin cruz.

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1955), p. 64 y fig. p. 65.

Nº 29 Anunciación de la Pinacoteca de Brera (Lam. IV, f. 4)

Giovanni Santi de Urbino

ca. 1490

Pinacoteca de Brera (Milán)

Giovanni Santi (o Sanzio), padre de Rafael, firma esta gran *Pala* la cual, aunque sin fecha, puede considerarse obra de su última etapa (muere en 1496). En lo estilístico, muestra la influencia de los pintores de las Marcas (Piero della Francesca, Melozzo da Forlì, Justo de Gante etc.). El Niño aparece "andando" sobre los rayos de luz que descienden del Padre y portando una gran cruz.

BIBLIOGRAFIA: VENTURI (1910), fig. p. 189; KÜNSTLE (1926), I, p. 340; REAU (1955-59), II, II, p. 191; LIPINSKY (1954), p. 259 y f. p. 258; STUBBE (1958), fig. 291.

Nº 30 Anunciación de la Pinacoteca de Ferrara

Domenico Panetti

Finales del S. XV

Iglesia de Santa M^a in Vado (Italia)

Pinacoteca de Ferrara

Según Robb se trata de un caso único ya que el Niño precede a la Paloma del Espíritu Santo, probablemente por error ya que sería muy difícil de racionalizar tal disposición y no hay fuentes que la avalen (hay, sin embargo, otros dos casos con la misma disposición: la Anunciación de Alonso de Sedano en la Catedral de Burgos y la del Libro de Horas de Catalina de Cleves). El tipo es leonardesco con formato apaisado,

ambientación de jardín y María leyendo ante un pupitre-atril. En el centro Dios Padre y el Niño, con cruz y diminuto. Citadella, en su versión italiana del *Pintor cristiano* de Interián de Ayala, se refiere expresamente a ella en la condena y afirma que se encontraba en la Iglesia de Sta. M^a in Vado.

BIBLIOGRAFIA: VENTURI (1910), fig. p. 190; KÜNSTLE (1926), I, p. 340; ROBB (1936), p. 525; LIPINSKY (1954), f. p. 260 y p. 264 nota 15.

Nº 31 Marco de un relieve de Agostino di Duccio

Niccolo del Priore (Atrib.)

ca. 1490

Perugia (Toscana)

National Gallery de Washington

La Anunciación aparece en el marco pintado de un relieve de Agostino di Duccio, el cual se le atribuye en el catálogo del Museo (1941) a Niccolo del Priore. En la parte superior aparecen tres medallones con el ángel, el Niño y María aunque el mencionado catálogo se refiere a ellos como "medallones con santos".

BIBLIOGRAFIA: *National Gallery Preliminary Catalogue*, 1941, p. 217; CREIGHTON (1959), p. 80.

Nº 32 Libro de Horas de Galeotto Pico della Mirandola

Finales del Siglo XV

Giovanni Francesco Mainieri (atrib)

Italia (Roma)

Anunciación en un Libro de Horas al uso de Roma de Galeotto Pico della Mirandola

atribuido a Giovanni Francesco Mainieri (f. XV, folio 13r).

BIBLIOGRAFIA: ALEXANDER (1994), p. 82, fig. 5

Nº 33 Anunciación del pórtico de Sta. M^a in Trastevere (Lam. III, f. 3)

ca. 1500

Fresco en el pórtico de la iglesia de Sta. M^a in Trastevere (Roma)

Escenografía típicamente italiana. La Virgen de pie en un pórtico y en el exterior el ángel con el lirio se acerca por la derecha. Dios Padre en lo alto aparece en movimiento enviando al Niño, desnudo con cruz, precedido por la Paloma. A los pies de Gabriel aparecen las figuras de los donantes.

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1954), p. 260; SCHILLER (1971-72), I, p. 46, f. 101.

Nº 34 Anunciación de la Pinacoteca de Bolonia

Francesco Raibolini (*il Francia*)

ca. 1500

Pinacoteca de Bolonia

No he podido localizarla, la cita sin referencia Ladoué.

BIBLIOGRAFIA: LADOUÉ (1952), p. 364

Nº 35 Anunciación de S. Nicolás de Carpi

Bernardino Loschi

1528

Iglesia de S. Nicolás de Carpi (cerca de Parma)

Se trata de un ejemplar tardío -La tabla aparece fechada en 1528-. No aparece Dios Padre, el Niño en lo alto con cruz, rodeado de un halo o mandorla luminosa.

BIBLIOGRAFIA: LIPINSKY (1940b), y (1954), pp. 257 y 259, fig. p. 261.

Nº 36 *Cartapesta* del Museo del *Palazzo Venezia*

Francisco Segala (Atrib.)

Finales del S. XVI

Museo del Palazzo Venezia (Roma), nº 1400.

Pequeño relieve de pasta de papel (60 x 39 cm.), atribuido por A. Santangelo en el catálogo del museo a Francisco Segala. El tipo iconográfico es avanzado y muestra las influencias de las Anunciaciones postridentinas (ángel suspendido en el aire aunque sin nube), la ambientación es de interior con María arrodillada en oración a los pies de su cama y Dios Padre con gloria en lo alto. El Niño, con cruz, aparece sin la Paloma del Espíritu Santo y sorprende su presencia en una fecha tan tardía y en una obra que en otros aspectos es vanguardista.

BIBLIOGRAFIA: SANTANGELO (1954), p. 77, f. 112; LIPINSKY (1955), fig. p. 263.

Países germánicos

Nº 37 Anunciación de la Biblia del Museo de Budapest

ca. 1330

Austria

Museo de Budapest Ms. 3584, fol. 1v

Se trata de una variante poco frecuente* en la que el Niño, con nimbo crucífero, no es enviado del cielo sino que aparece por transparencia en el pecho de María, como en algunos iconos bizantinos de la Anunciación inspirados en el modelo de virgen *platytera* (vid. *supra* nota 74). La imagen tiene gran interés como testimonio de un posible nexo entre las Anunciaciones con Niño bizantinas y las occidentales, aunque también podría tratarse de una adaptación local partiendo de representaciones de la Visitación en las que aparece también el motivo del Niño (vid. *supra* nota 75).

* Una imagen similar, que no he podido localizar, en el Libro de leyendas de Regensburg (+1271) (cit. GULDAN (1968), pp. 148).

BIBLIOGRAFIA: GULDAN (1968), pp. 148, lam. 24b.

Nº 38 Libro de la leyenda de Hedwig de Silesia (*Schlackenwerter Hedwigslegende Kodex*)

1353

Bohemia

Biblioteca Nacional de Viena

Probablemente el primer ejemplo bohemio, ligeramente anterior al *Liber Viaticus* de Neumarkt y a la *Concordantiae caritatis* del abad Ulrich de Lilienfeld. Pertenece al mismo tipo que los dos ejemplos citados, en los cuales el Niño no aparece descendiendo sino que el Padre lo sostiene en sus manos en actitud de enviarlo.

BIBLIOGRAFIA: LLOMPART (1964), p. 185; GULDAN (1968), pp. 154-55.

Nº 39 *Liber Viaticus* de Johann von Neumarkt (Lam. X, f. 1)

Maestro de Johann von Neumarkt

ca. 1355-60

Bohemia

Biblioteca de la Galería Nacional de Praga (Ms. XIII A. 12, f. 69v)

Es uno de los primeros casos en el que aparece el tipo en el que Dios Padre sostiene al Niño, luego bastante frecuente en la miniatura florentina y lombarda.

El manuscrito, encuadrado en el llamado "segundo estilo bohemio" presenta evidentes influencias italianas (borduras vegetales, fondos con follajes dorados..) explicables por las relaciones internacionales del emperador Carlos IV de Luxemburgo, particularmente intensas con Italia (el propio J. von Neumarkt, canciller del emperador, había acompañado a éste en 1354 a su coronación en Italia). Una inicial iluminada (G de *Gaude*) representa una Anunciación cuyas figuras, sólidas y escultóricas, muestran la influencia de Giotto, probablemente a través de Tommaso da Modena. El Niño no lleva cruz ni aparece la Paloma del Espíritu Santo, Dios Padre lo sostiene con ambas manos en actitud de enviarlo. En lo iconográfico, como en lo estilístico, las influencias italianas parecen claras aunque también aparecen rasgos de probable origen francés, como la escena del margen inferior situada sobre el tallo que encuadra la página.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), pp. 490 y 525, f. 12; STANGE (1934-61), II, pp. 10 ss. fig. 12; GULDAN (1968), p. 155, lam. 23b; DUBREUIL (1987), p. 76, f. 198; AVRIL (1995), f. p. 102.

Nº 40 *Concordantiae Caritatis* del Abad Ulrich von Lilienfeld

1350-60

Bohemia

Uno de los primeros ejemplos no italianos (contemporáneo del *Liber Viaticus* y del

Niño Kodex). Pertenece, como estos últimos, al campo de la miniatura y al tipo en el que Dios Padre sostiene al Niño entre sus manos en actitud de enviarlo.

BIBLIOGRAFIA: HEIDER (1861), pp. 37 ss. lam. 5; GULDAN (1968), p. 155.

Nº 41 Antifonario de la biblioteca del convento de Vorau

ca. 1360

Convento de Wischerad (Bohemia, cerca de Praga)

Biblioteca del convento de Vorau (Estiria), cod. 256.

Para Dubreuil, que cita sin referencia ni ilustración, se trata del primer caso en el que el Niño lleva la cruz, ya que en la Anunciación del *Lignum Vitae* y en el *Liber Viaticus* de J. von Neumarkt (ca. 1355) aparece sin ella.

BIBLIOGRAFIA: DUBREUIL (1987), p. 76.

Nº 42 Tabla del *Wilhelm-Hack-Museum*

1370-80

Bohemia?

Wilhelm-Hack-Museum de Ludwigshafen

La tabla, con acentos bohemios, representa una Anunciación y una Visitación. El Niño, con su cruz, desciende hacia María "nadando" entre rayos de luz según el modelo más corriente.

BIBLIOGRAFIA: *Catálogo de la Exposición 'Die Parler'*, vol. II, Colonia, 1978, p. 765; DUBREUIL (1987), p. 76.

Nº 43 Retablo de Grabow (Lam. IX, f. 2)

Maestro Bertram

ca. 1379

Grabow (Alemania)

Kunsthalle de Hamburgo

El retablo de Grabow es un buen ejemplo de la pintura del noroeste de Alemania en el último cuarto del siglo XIV, muestra un acusado indigenismo apenas influido por la pintura francesa o flamenca, aunque se detectan algunas influencias de la corriente del segundo estilo bohemio. Lo único foráneo del retablo es la presencia del motivo del Niño con la cruz en la Anunciación, que probablemente llega aquí a través de Bohemia.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), pp. 493 y 525, fig. 15; SCHILLER (1971-72), I, p. 46, fig. 114; PLATTE (1973), f. 20; DUBREUIL (1987), pp. 77.

Nº 44 Tríptico de la Anunciación

Finales del S. XIV

Alemania

Victoria & Albert Museum, Londres

Uno de los cuatro grandes altares con alas elaborados por el taller del maestro Bertram entre 1379 y 1400. En los cuatro aparece el motivo del Niño con la cruz en un momento en que todavía es algo poco frecuente en Alemania.

BIBLIOGRAFIA: DORNER (1937), fig. 33; GULDAN (1968), p. 161 nota 54.

Nº 45 Altar de la Pasión

Finales del S. XIV

Alemania

Galería de Hannover

Otro de los altares (además del retablo de Grabow, obra del propio maestro) del círculo del Maestro Bertram en los que aparece el motivo del Niño con la cruz, convertido en un motivo recurrente en el taller.

BIBLIOGRAFIA: DORNER (1937), lam. III; GULDAN (1968), p. 161, nota 54.

Nº 46 Tabla de la *Alte Pinakothek* de Munich

Maestro de Marienleben (Atrib.)

ca. 1380

Colonia, Alemania

Alte Pinakothek de Munich

El Niño con cruz. En el dorso una Adoración de los Magos.

BIBLIOGRAFIA: REINERS (1925), f. 140; ROBB (1936), p. 525, nota 163; *Catálogo del Museo* (1972), f. 14; DUBREUIL (1987), p. 76.

Nº 47 Altar de la Pasión de Schotten

ca. 1390

Iglesia de Schotten, (Alemania)

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 525, nota 163.

Nº 48 Altar de la Pasión de Netze (Lam. IX, f. 3)

c. 1400

Netze (Westfalia, Alemania)

Landesmuseum de Münster

Atribuido al taller del Maestro Bertram, procede de la iglesia del Monasterio cisterciense de Netze. La Anunciación, en una clara metáfora encarnacionista y redencionista, incluye un árbol de Jessé entre el ángel y María. El resto muy similar a los otros ejemplos alemanes, Paloma y Niño con cruz en un espacio muy corto, Dios Padre sin ángeles y sin atributos pontificales. Según Robb y Guldán, 1370-80, 1400 según Schiller, ca. 1370 según Dubreuil.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 525, nota 163; GULDAN (1968), p. 160, lam 29b; SCHILLER (1971-72), I, p. 46, fig. 103; DUBREUIL (1987), p. 76.

Nº 49 Altar Buxtehude (Lam. IX, f. 1)

c. 1410

Alemania

Kunsthalle de Hamburgo

Altar de madera policromado, obra de un seguidor del Maestro Bertram. La Anunciación, en el centro del piso superior, reproduce el esquema del retablo de Grabow con escasas variaciones. La Virgen aparece leyendo arrodillada en un edículo, el Niño es simplemente una cabeza de la que sale la cruz y se confunde con el capitel de la columna que sostiene el edículo. (Robb lo fecha hacia 1390-1400).

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), pp. 493 y 525; SCHILLER (1971-72), I, p. 46, f. 65.

Nº 50 Inicial de un devocionario de la biblioteca de Zittau

Seguidor de Laurin von Klatau

ca. 1410

Sajonia, Alemania

Biblioteca de Zittau

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 525, nota 163.

Nº 51 Fresco de la Catedral de Brixen

Escuela de Brixen

ca. 1420

Catedral de Brixen (Tirol, Austria)

BIBLIOGRAFIA: BURGER, SCHMITZ & BETH (1913), f. 303; ROBB (1936), p. 525, nota 163.

Nº 52 Vidriera de Tamsweg

Primera mitad del S. XV

Tamsweg, Austria.

No he podido localizarla pero según Heiman el Niño desciende hacia María por una cadena extendida desde el Cielo, un rasgo habría que interpretar como un recurso teatral.

BIBLIOGRAFIA: HEIMANN (1938-39), p. 51.

Nº 53 Anunciación del Museo de Nuremberg

Maestro de la pasión de Lyversburg

1464

Alemania

Museo de Nuremberg

BIBLIOGRAFIA: REINERS (1925), f. 176; ROBB (1936), p. 525, nota 163.

Nº 54 Anunciación de la Galería Nacional de Praga (Lam. X, f. 2)

Maestro del jardín del Paraíso (Hans Treffental?)

ca. 1418/21 ó 1460

Alsacia?

Galería Nacional de Praga

Wescher, el primero en publicarla, la atribuyó al "Maestro del jardín del Paraíso", activo en la Alta Alsacia (Estrasburgo) a principios del siglo XV. Riggerbach identifica al maestro con Hans Treffental (ca. 1418-21). Para Tolnay, sin embargo, se trata de una "paráfrasis provincial" de la Anunciación del retablo de Mérode lo que le lleva a retrasar la cronología hasta 1460). El autor coloca al Niño, de mayores dimensiones que el de Mérode, descendiendo agarrado a la cola de la Paloma del Espíritu Santo.

BIBLIOGRAFIA: WESCHER (1947), pp. 94 ss, lam. I c; TOLNAY (1959), f. 3, p. 71 y nota 7.

Nº 55 Tímpano de la Iglesia de la Virgen de Würzburg (Lam. IX, f. IV)

1430-40

Portal norte de la Iglesia de la Virgen de Würzburg (Baviera, Alemania)

Uno de los escasísimos ejemplos en la escultura monumental, parece inspirado en un Misterio (toda la escena enmarcada por cortinajes y se utilizan recursos, como la fístula, claramente teatrales). En lo alto del tímpano Dios Padre sostiene en sus manos una fístula que acerca a su boca (se ha supuesto que pudiera tratarse de una adición de los restauradores del XIX pero hay descripciones anteriores que se refieren a ella). Por ella, como en un tobogán, desciende el Niño desnudo hacia la oreja de María (*conceptio per aurem*). El esquema es muy similar al que se utiliza en muchas de las Anunciaciones de los alabastros ingleses, si bien en estos el Niño se sustituye por la paloma. (Guldán adelanta la fecha hasta 1410-20).

BIBLIOGRAFIA: KÜNSTLE (1926), I, p. 339; ROBB (1936), p. 525, nota 168; REAU (1955-59), II, II, p. 191; GULDAN (1968), p. 157, lam. 26; SCHILLER (1971-72), I, p. 46, fig. 105.

Nº 56 Panel del Monasterio de Wilten

Escuela de Brixen

1430-40

Monasterio de Wilten (Tirol, Austria)

Tabla de la escuela de Brixen originalmente destinada a la residencia del Conde de Tirol, un castillo cerca de Meran.

BIBLIOGRAFIA: BURGER, SCHMITZ & BETH (1913), f. 325; ROBB (1936), p. 525, nota 163; GULDAN (1968), p. 155.

Nº 57 Xylografía del Maestro E.S.

Maestro E.S.

Mediados del S. XV

Zona del lago de Costanza (Alemania)

Cheetham, sin duda por error, data la pieza hacia 1500. Sin embargo el anónimo maestro E.S., grabador en cobre y madera, debió de nacer hacia 1420/30 permaneciendo activo entre 1440-66 en la región del lago de Costanza (falleció en 1467)

BIBLIOGRAFIA: HORTON (1975), fig. p. 8; CHEETHAM (1984), p. 163

Nº 58 Anunciación del Museo de Zurich

Ulrich Mair

1475

Alemania

Museo de Zurich

BIBLIOGRAFIA: STANGE (1934-61), VIII, f. 254; REAU (1955-59), II, II, p. 191

Nº 59 Tapiz de Altar con la Anunciación y la caza del Unicornio

ca. 1480

Landesmuseum de Zurich

Tapicería para un frontal de altar en la que se representa una Anunciación alegórica combinada con la caza del Unicornio. Gabriel aparece como cazador tocando el cuerno y guiando una jauría de perros que persiguen al Unicornio (Cristo) que corre a refugiarse en el seno de María, sobre ella aparece la paloma del Espíritu seguida del Niño que asoma entre las nubes. La escena tiene lugar en un *Hortus conclusus* en el que se despliega todo un muestrario de alegorías marianas (*fons vitae*, urna dorada, lirios de la castidad, etc.) como en la tapicería del mismo tema en el Museo de Munich (cat. Nº 69)

BIBLIOGRAFIA: FREEMAN (1976), f.53; STERLING (1990), pp. 338 y 340, f. 297

Nº 60 Salterio Mariano del kaiser Maximiliano I (Lam. X, f. 3 y 4)

Herman Nitzschewitz

1493

Zinna (Brandenburgo, Alemania)

Biblioteca de la Universidad de Göttingen

Incunable procedente de la imprenta del monasterio cisterciense de Zinna, perteneció a las colecciones del Kaiser Maximiliano I. En 10 folios xilografiados se representa un original ciclo de la Anunciación. En los márgenes aparece, como imagen recurrente, el retrato del kaiser Federico III y de su hijo Maximiliano, y, sobre ellos, la Virgen y Dios Padre que envía al Niño desnudo con la cruz precedido por la Paloma del Espíritu Santo (no aparece el ángel de modo que es en realidad una Encarnación). En la Anunciación propiamente dicha (fol. 8r) Gabriel se dirige a María llevando un Niño en la mano como en el Paliotto de Teramo. Sin embargo, aquí es un Niño triple, tres cuerpos que se unen finalmente en un sólo par de piernas. No se trata sin embargo de la Trinidad sino que se intenta representar, como el *lignum vitae* de Pacino, la doble naturaleza de Cristo - humana y divina-, desdoblando su naturaleza humana en cuerpo y alma. No obstante la analogía trinitaria es clara y no puede excluirse la existencia de un doble significado.

BIBLIOGRAFIA: GULDAN (1968), pp. 165 ss., lam. 31 a y b.

Nº 61 Anunciación de la Galería de Neustift

Friedrich Pacher

Alemania

Stiftsgalerie de Neustift

BIBLIOGRAFIA: PÄCHT (1929), lam. 64; ROBB (1936), p. 525, nota 163

Nº 62 Manuscrito de Zwickau

Zwickau (Sajonia, Alemania)

Pertenece al tipo en el que el Niño aparece entre los brazos del Padre que se dispone a enviarlo.

BIBLIOGRAFIA: BRUCK (1906), p. 244, f. 155; HEIMANN (1938-39), p. 52.

Nº 63 Relieve de terracota de la Iglesia de Eltenberg

Iglesia parroquial de Eltenberg (Renania)

No he podido localizarlo. Lo menciona, sin referencia, Künstle de cuya cita se hace eco Lipinsky.

BIBLIOGRAFIA: KÜNSTLE (1926), I, p. 340; LIPINSKY (1954), p. 261

Nº 64 Anunciación de la Iglesia de Sta. Ursula de Colonia

Altar mayor de Sta. Ursula de Colonia (Westfalia, Alemania)

No he podido localizar esta pintura que mencionan, sin referencia ni indicación cronológica, Künstle y Lipinsky.

BIBLIOGRAFIA: KÜNSTLE (1926), I, p. 340; LIPINSKY (1954), p. 261

Nº 65 Anunciación de la Iglesia de Ortenberg

Iglesia parroquial de Ortenberg in Oberhessen (Hessen, Alemania)

La pintura la mencionan, sin referencia ni fecha, Künstle y Lipinsky.

BIBLIOGRAFIA: KUNSTLE (1926), I, p. 340; LIPINSKY (1954), p. 261

Nº 66 Anunciación de la Iglesia de Wimpfen in Tal

Iglesia parroquial de Wimpfen in Tal (Alemania)

Se trata de un ejemplo escultórico, un relieve sobre la puerta de la Iglesia. No he podido localizarla. La menciona, sin referencia, Künstle de cuya cita se hace eco Lipinsky.

BIBLIOGRAFIA: KÜNSTLE (1926), I, p. 340; LIPINSKY (1954), p. 261.

Nº 67 Vidriera de Rothenburg ob der Tauber

Iglesia abacial de Rothenburg ob der Tauber (Baviera, Alemania)

Uno de los escasos ejemplos de vidrieras en las que aparece la iconografía de la Anunciación con Niño. Dios Padre en lo alto y Niño con cruz. No he podido ver ninguna reproducción. La referencia en Künstle de cuya cita se hace eco Lipinsky.

BIBLIOGRAFIA: KÜNSTLE (1926), I, p. 340; LIPINSKY (1954), p. 261.

Nº 68 Anunciación de la iglesia de Oppenheim

Iglesia de Oppenheim(Alemania)

BIBLIOGRAFIA: KÜNSTLE (1926), I, p.340.

Nº 69 Tapiz de la Anunciación y la caza del Unicornio (Lam. XI, f. 2)

ca. 1500

Baja Renania

Bayerisches National-Museum (Munich)

Tomando probablemente como modelo un grabado o pintura, la escena es un completo catálogo del simbolismo mariano y redencionista. En un *Hortus conclusus* en el que se despliega toda la simbología de los gozos de la Virgen (puerta del cielo, rueda de Aaron, urna dorada...), tiene lugar la Salutación angélica. El Niño, con la cruz, desciende desnudo hacia María que acoge en el regazo al unicornio -símbolo de la Encarnación-, que llega perseguido por los perros. Desde el S. XII (Misal Stammheim) se asocia al unicornio con la Natividad, y la combinación entre la escena de la Anunciación y la caza del unicornio es relativamente frecuente en la tapicería renana (cf. Schiller, f. 127) ya que el unicornio es un símbolo de Cristo según la interpretación que comúnmente se daba al *Physiologus*.

BIBLIOGRAFIA: SCHILLER (1971-72), p. 54, f. 129.

Nº 70 Anunciación del Museo de Colmar

Hans Baldung

Principios del S. XVI

Alsacia

Museo de Colmar (Francia)

Baldung se formó bajo la influencia de Schongauer en Alsacia y más tarde en Nuremberg en el taller de Dürero, desde 1509 se estableció en Estrasburgo.

BIBLIOGRAFIA: KÜNSTLE (1926), I, p. 340.

Nº 71 Anunciación del Museo de Darmstadt

Bartel Bruyn

ca. 1525

Museo de Darmstadt (Renania)

Un ejemplo tardío, el de cronología más avanzada entre los que cita Robb, sólo superado por los dos ejemplos gallegos (ca.1535), por las Anunciación del Convento de Sta. Clara de Palma de Mallorca (1590) y por las de Bernadino Loschi (1528) y Francisco Segala (F. XVI).

BIBLIOGRAFIA: REINERS (1925), f. 285; ROBB (1936), p. 526, nota 170.

Península Ibérica

Cataluña y Aragón.

Nº 72 Anunciación del Retablo del Convento del Sto. Sepulcro de Zaragoza (Lam. V, f. 1)

Jaume Serra

1361

Convento de las Canonisas del Sto. Sepulcro de Zaragoza

Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza.

Se trata del primer caso peninsular de Anunciación con Niño, aunque en realidad es un prototipo en el que no aparece el Niño completo sino su rostro, como un pequeño sol, rodeado de rayos de luz (utiliza también el motivo en la escena de la Natividad del mismo retablo). Las influencias sienesas son evidentes, especialmente en el ángel, muy similar al de la Anunciación de Andrea Vanini en el *Fogg Museum* (Post). El retablo es

innovador en muchos aspectos iconográficos, probablemente es el primer caso que ha llegado hasta nosotros en el que aparece el tema explícito de la resurrección de Cristo (ALCOY (1984), p. 201). Es posible que la peculiaridad del Niño representado en forma de sol sea una variante de la conocida metáfora de la luz y la vidriera, un auténtico tópico medieval para explicar la concepción virginal. Creo que las palabras de Santa Brígida en sus *Revelaciones** pueden servir perfectamente para explicar el porqué del motivo: "...entré en las entrañas virginales de mi Madre como el sol esplendente que entra por un purísimo cristal..." (*Rev.* I, I, p. 35).

* Aunque Sta. Brígida dictó sus *Revelaciones* al prior del monasterio de Alvastra hacia 1350, no fueron publicadas hasta el siglo siguiente por lo que no es probable que J. Serra las conociese. Sin embargo, en este, como en otros muchos aspectos, la santa sueca toma su inspiración en el campo de la imagen.

BIBLIOGRAFIA: POST (1930-35), vol. II p. 223; LACARRA (1970), cat. I, pp. 27-40; ALCOLEA I BLANCH (1980), p. 74; GUDIOL Y ALCOLEA (1986), p. 55, cat. 119, lam. 242.

Nº 73 Anunciación de la Galería Brera (Lam. V, f. 2)

Pere Serra

ca. 1400

Retablo desconocido

Galería Brera, Milán

Atribuida a Pere Serra por Benjamin Rowland -Post la considera del taller-, repite el mismo esquema de la Anunciación del retablo de Manresa y es muy similar a la de su hermano Jaume en el retablo del Convento del Sto. Sepulcro. El Niño, desnudo, nimbado y sin cruz, desciende sentado envuelto en una aureola circular. Es el único caso peninsular que menciona Robb.

BIBLIOGRAFIA: POST (1930-35), IV, 521-22, f. 199; ROBB (1936), p. 525, nota 162; GAYA NUÑO (1958), cat. 2646, lam. col. II.; GULDAN (1968), p. 155, nota 35; GUDIOL Y ALCOLEA (1986), nº 126, p. 57, fig. 254; DUBREUIL (1987), fig. 200.

Nº 74 Anunciación de la Iglesia de Sta. M^a de Copons

Lluís Borrassá

ca. 1402

Retablo de la Capilla de la Encarnación de Iglesia de Sta. M^a de Copons(Barcelona)

Desaparecida

Conocida por el contrato de obra (26 Enero 1402), en el que se estipula que en la Anunciación tendrían que aparecer *"l'Ange Sant Gabriel e la Verge Maria, com fou saludada per ell; ab lo Sante Sperit, e Ihesús com se ven encarnar"*.

El retablo se conserva completo excepto la tabla de la Anunciación, que ocupaba el lugar central, sustituida por una escultura de Cristo crucificado, quizá como efecto de las condenas.

BIBLIOGRAFIA: MADURELL (1950), p. 143; LLOMPART (1964), p. 190. GUDIOL Y ALCOLEA (1986), cat. 192, p. 81.

Nº 75 Libro de Horas de Santa Clara (Lam. V, f. 3)

Bernat Martorell

c. 1440

Convento de Santa Clara de Barcelona

Instituto Municipal de Historia de Barcelona (Archivo Municipal)

Es en realidad un Libro de Oficios que fue atribuido al "Maestro de San Jorge", identificado por Post con Martorell. La escena de la Anunciación (fol. 149) tiene un intimismo y delicadeza en las que resuenan con ecos de la escuela de Colonia como señala Camón. El Niño, grande y bien formado, aparece envuelto en una aureola de rayos de luz. El libro tiene unas hojas en catalán en las que figura la fecha de 1444, pero se trata probablemente de un añadido.

BIBLIOGRAFIA: POST (1930-35), vol. VII pp. 757-60 f. 289, p. 223 y apéndice; DOMINGUEZ BORDONA (1962), lam VII; CAMON AZNAR (1966), p. 252, lam. 237; GUDIOL Y ALCOLEA (1986), p. 127, cat. nº 388, lam. 659; AVRIL (1995), fig. p. 135.

Nº 76 Breviario de Martín de Aragón (fol. 326). ca. 1403, (Biblioteca Nacional de Francia, ROTH 2529).

BIBLIOGRAFIA: Puede verse la imagen en el servidor Web de la BNF:
http://www.bnf.fr/enluminures/jepg/i8_0055.jpg

Nº 77 Retablo de la Iglesia de Montanyana (Lam. V, f. 4)

Pere García de Benabarre

ca. 1480-96

Iglesia de Montanyana (*Alta Ribagorça*)

Barcelona, colección particular

Sucesor de Martorell en la dirección de su taller, el retablo mayor de la Iglesia parroquial de Montanyana pertenece a la última etapa de Pere García, en la que reside en Barbastro. La escena de la Anunciación se ambienta en un interior doméstico con el lecho virginal al fondo. María de pie con las manos cruzadas sobre el pecho y el ángel

de rodillas llevando el bastón de mensajero. En la esquina superior izquierda aparece Dios Padre rodeado de Serafines enviando al Niño, nimbado y con cruz en Tau, que desciende precedido por el Espíritu Santo.

BIBLIOGRAFIA: POST (1930-35), Vol. VII, pp. 298-302 y 311; POST (1952), pp. 282-83, f. 13; GUDIOL Y ALCOLEA (1986), nº 552, p. 186-188, f. 943.

Nº 78 Anunciación del retablo del altar mayor de la catedral de la Seo d' Urgell

Antes de 1573

Catedral de la Seo d'Urgell

Desaparecido

La Anunciación estaba situada en la calle izquierda del retablo de madera y plata de la catedral, se la conoce por su descripción en un inventario de 1573, publicado por Pere Pujol Tubau, que reproduce Madurell:

"En la image de la Anunciació és lo següent, so és, Déu lo Pare ab son pom en la má, daurat, y uns raigs de argent sobredaurats, y un Jesuset ab la creu al coll, y lo Sperit Sanct a modo de una colometa; y també és lo archangell sanct Gabriel, y Nostra Senyora, ab ses diademes sobredaurades, y un jarro ab unes flors de argent."

BIBLIOGRAFIA: MADURELL (1946), p. 383; LLOMPART (1964), p. 190.

Valencia

Nº 79 Retablo de Bonifacio Ferrer (Lam. VII, f. 1)

Maestro de Bonifacio Ferrer

1396-98

Cartuja de Portacoeli, Valencia

Museo de Bellas Artes de Valencia

La Anunciación aparece en las espigas de remate de las calles laterales del retablo. El ángel en la de la izquierda y la Virgen en la de la derecha (tipo Madonna de la Humildad, con jarrón florido y Niño con Cruz). La influencia italiana es evidente, tanto que se ha pensado en una mano toscana, cercana al círculo de Bernardo Daddi y Simone Martini. Pitarch propone adjudicarlo a Starnina, documentado en Valencia entre 1395-1401, dadas las afinidades de algunas figuras con los frescos del Carmen de Florencia.

BIBLIOGRAFIA: STUBBE (1958), fig. 132; CAMON AZNAR (1966) pp. 271 ss. figs. 255-56; DUBREUIL (1987), pp. 65 ss. f. 172; PEREZ SANCHEZ (1985), p. 208, f. 94; PITARCH (1980) y (1982). (Sobre el retablo de Bonifacio Ferrer se ha realizado recientemente una tesis doctoral dirigida por Felipe Garin Llompart (UVEG, Fac. Bellas Artes) que no he podido consultar: GARCIA BORRAS, Joaquín, *El retablo de fray Bonifacio Ferrer del Museo de Valencia, 1986-87*, Teseo nº 9456).

Nº 80 Anunciación del Museo de Valencia (Lam. VII, f. 2)

Gonzalo Peris o Pere Nicolau

1405-10

Valencia, Museo de Bellas Artes de San Carlos

Documentado entre 1404 y 1451, Peris muestra influencias de Pere Nicolau y de Marzal de Sax. Dotado de una suave elegancia que se plasma en el refinamiento lineal, aparece como una de las personalidades más destacadas de la primera mitad del XV, tanto en Valencia como en el resto de la Península. La tabla que nos ocupa debió de pertenecer

a un políptico ya que está pintada por ambas caras: la Verónica de la Virgen por un lado y la Anunciación por otro. En ésta, aparece María en pie ante un atril con el inevitable jarrón de flores, el ángel a la izquierda porta una filacteria con el mensaje de la salutación, y en lo alto Dios Padre enviando al Niño (nimbado y con cruz) precedido por la Paloma del Espíritu. La tabla suele adjudicarse a Peris aunque algunos la suponen obra del mismo Nicolau.

BIBLIOGRAFIA: DUBREUIL (1987), pp. 121, f. 339; PEREZ SANCHEZ (1985), pp. 213-14.

Nº 81 Anunciación Bosch (Lam. VII. f. 3)

Jaime Mateu (Maestro de Burgo de Osma?)

Primera mitad del S. XV

Valencia

Museo del Prado N^{os}. 2720-21

Dos tablas de pequeñas dimensiones (15 x 20 cm. aprox.) en la de la izquierda el ángel y en la de la derecha María con Dios Padre en lo alto y el Niño con la cruz que se dirige hacia ella. Proceden del legado de Pablo Bosch y se le atribuyen en el Catálogo del Museo a Jaime Mateu, sobrino, discípulo y heredero universal del valenciano Pere Nicolau, al que Dubreuil identifica con el Maestro de Burgo de Osma (definido por Angulo) y relaciona con Gonzalo Pérís. Para Dubreuil, Jaime Mateu sería también el Maestro de Rubielos de Mora que define Post. (Sobre este aspecto véase POST (1947), vol. IX, II, pp. 669-96; RODRIGUEZ PADRON (1972) y (1979) y MUNTADA (1984)).

BIBLIOGRAFIA: *Catálogo de las Pinturas del Museo del Prado* (1963), p. 808; DUBREUIL (1975), pp. 13 ss, f. 23 y 25, y (1987), p. 121, f. 344. (Sobre la pintura gótica del Prado se ha realizado hace pocos años una tesis doctoral que me ha sido imposible consultar: TORNÉ POYATOS, M^a Ángeles, *La pintura gótica del Museo del Prado (Catálogo*

artístico razonado), 1986-87, UCM, Fac. Geografía e Historia).

Mallorca

Nº 82 Retablo de la Anunciación y los Santos Juanes (Lam. VI, f. 2)

Maestro del Obispo Galiana

Finales del S. XIV

Origen desconocido, probablemente un convento franciscano.

Museo de Mallorca, nº 4155 (antes en el Museo de la Lonja).

Pintado al temple sobre tabla, el Niño, con pañal largo y sin cruz, aparece en un medallón tetralobulado sobre la escena de la Anunciación que ocupa la tabla central. El Maestro del Obispo Galiana, activo en la segunda mitad del S. XIV, evoluciona hacia un estilo propio, con reminiscencias italianas, partiendo de la influencia de los Serra de los que pudo haber recibido el motivo del Niño. La procedencia del retablo se desconoce pero probablemente haya pertenecido a un convento franciscano si atendemos a los repintes de las tablas laterales.

BIBLIOGRAFIA: ISASI (1926-27), pp. 337-338; POST (1935), IV, p. 608; GUDIOL (1955), p. 122; LLOMPART (1964), p. 186-87; ROSSELLO (1976), p. 26, nº 4155; LLOMPART (1977), f. 30; LLOMPART (1987) fig. 22.

Nº 83 Anunciación del retablo de Nuestra Sra. de Montesión (Lam. VI, f. 3)

Maestro de Montesión

Finales del S. XIV o principios del XV

Iglesia de Nuestra Sra. de Montesión de Palma de Mallorca

La escena aparece representada en una de las tablas de la predela. El Niño, con un pañal muy similar al retablo de la Lonja aunque con cruz, desciende envuelto en rayos de luz y rodeado por una mandorla azulada. Sobre él Dios Padre rodeado de serafines y, abajo, la Virgen sentada levanta la cabeza del libro para escuchar las palabras del ángel.

BIBLIOGRAFIA: POST (1935), 3, pp. 156-59; GUDIOL (1955), p. 128, fig. 99; LOMPART (1964), p. 187 fig. 2; LLOMPART (1977), f. 58.

Nº 84 Anunciación del Convento de Sta. Clara de Palma de Mallorca (Lam. VI, f. 1)

Mateo López

1590

Convento de Sta. Clara de Palma de Mallorca

La tabla, según Llompart, aparece firmada y fechada lo que la convierte en uno de los casos más tardíos conservados (sólo a la Anunciación de F. Segala (cat. Nº 36) puede adjudicársele una cronología similar). El Niño, desnudo y con cruz, es de pequeño tamaño y apenas se le distingue situado como está sobre el paisaje del fondo acercándose a la cabeza de María. La Virgen y el ángel aparecen arrodillados (María se toca con una corona de doce estrellas, frecuente en las vírgenes mallorquinas del XVI) y en lo alto el Padre con la habitual corte de Serafines. La Paloma aparece sobre la cabeza de María, cubriéndola con su sombra.

BIBLIOGRAFIA: LOMPART (1964) p. 187, fig. 3.

Castilla

Nº 85 Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo

Rodríguez de Toledo?

Principios del S. XV

Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo

No sigue el esquema habitual. La escena aparece cobijada por dos arcos y, en un medallón situado en la enjuta que los separa, aparece un rostro infantil que podría ser el Niño (el clípeo es usado frecuentemente como símbolo de la presencia invisible de alguien).

La obra es de un italianismo total, en la línea de Giotto, y aunque firmada por Rodríguez de Toledo, es posible que algunas escenas hubieran sido proyectadas, o incluso pintadas, por Starnina cuya presencia está documentada en Toledo. Begoña Piquero atribuye la primera parte de la Capilla de San Blas a Starnina (1399/1400-1403) y la segunda a Rodríguez de Toledo (1415-22). En todo caso, los frescos no pueden ser muy anteriores a 1400, ya que consta que en esa fecha todavía no se había terminado completamente la capilla.

BIBLIOGRAFIA: CAMON AZNAR (1966), fig. 330; LOPEZ PIQUERO (1984); FRANCO MATA (1992), pp. 82 ss.

Nº 86 Anunciación del Young Memorial Museum

S. XV

Castilla?

Young Memorial Museum (San Francisco)

Obra de un maestro hispanoflamenco con evidentes influencias de Weyden (Altar Columba y Anunciación Ferry de Clugny). La ambientación de interior en un espacio que es al tiempo iglesia y domicilio burgués, como en el Libro de Horas de Katharina Van Lochorst (cat.). María, de pie, interrumpe la lectura e inclina la cabeza para recibir a un tiempo las palabras del ángel y la Palabra divina. Al fondo el *thalamus virginis* y el

jarrón con la flores y, fuera, en el cielo, Dios Padre con hábitos pontificales de cuya boca emanan los rayos de luz por los que desciende el Niño con la cruz.

BIBLIOGRAFIA: FERGUSON (1972), f. 24.

Nº 87 Libro de Horas del Escorial (Lam. VIII, f. 1)

Maestro del Escorial (taller de Juan de Carrión)

ca. 1469

Segovia?

Monasterio del Escorial (vit. 11, fol. 8)

El Libro de Horas del Escorial (Vit. 11) tiene un escudo que fue identificado por J. Selva como perteneciente a la reina Isabel de Castilla antes de su boda con Fernando de Aragón (SELVA (1943), p. 186) lo que indica que el manuscrito hubo de ser iluminado antes de 1469. Las miniaturas (seis a página completa) aparecen encuadradas con las *marginalia* vegetales típicas del taller de Juan de Carrión. Bosch distingue la intervención de dos maestros, uno el llamado Amise y otro, definido por ella como el "Maestro del Escorial", que sería el autor de tres de las miniaturas, entre ellas la Anunciación del fol. 8. La escena aparece ambientada en una habitación, concebida como la "torre de María", repleta de objetos simbólicos (el *thalamus virginis*, la toalla colgada al fondo, el jarrón con lirios...), todo con un acusado aire de escenografía teatral. En lo alto, asomando por una ventana, aparece el rostro de Dios Padre de cuya boca salen los rayos de luz -aquí con aspecto de maroma de tramoya- por los que desciende el Niño con la cruz. Los rayos llegan hasta la Paloma del Espíritu Santo, parada sobre María, que inclina la cabeza, en una pose de atención, para recibir las palabras del ángel y la Palabra-Logos que desciende del cielo.

BIBLIOGRAFIA: BOSCH (1993) pp. 264 ss. f. 20.

Nº 88 Retablo de San Pedro (Lam. II, f. 4)

Maestro de Ávila

1473-93

Catedral de Ávila, Capilla de San Pedro

Museo Catedral de Ávila

La denominación "Maestro de Ávila" fue acuñada por Gómez-Moreno para identificar un maestro hispanoflamenco discípulo de Fernando Gallego que trabajaría a su vez con varios ayudantes (círculo del Maestro de Ávila). Algunos lo identifican con García del Barco (Tormo) o lo relacionan con el maestro de San Ildefonso; según Bertraux procede lejanamente de Van der Weyden. La tabla que nos ocupa, atribuida al maestro por Gómez Moreno, forma pareja con una Adoración de los Magos. La ambientación es de pórtico con María arrodillada en oración y el ángel en el exterior. Sobre el ángel aparece Dios Padre y de él parten los rayos de luz por los que descienden la Paloma y el Niño, como un pequeño hombrecito, nimbado y con cruz. Al mismo maestro se le atribuye una Epifanía, hoy en el Museo Lázaro Galdiano, en la que se adapta el motivo del Niño para hacer visible la descripción que el Pseudo-Crisóstomo hace de la estrella que guiaba a los Magos: "...habens in se formam quasi pueri parvuli, et super se similitudinem crucis: et loquuta est eis, et docuit eos, et praecepit eis, ut proficiscerentur in Judaeam..." (*Opus Imperfectum in Matthaeum*, en Migne, P. L., LVI, 637). La descripción de la estrella con el Niño en su interior la popularizó en occidente el relato de la *Leyenda Dorada* (cap. XIV) y sus ecos aparecen, entre los contemporáneos del Maestro de Ávila, en las coplas de la *Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza (copla 205, Vid. RODRIGUEZ PUERTOLAS (1968), p. 305).

BIBLIOGRAFIA: GOMEZ MORENO (1983), p. 112-14, f. 150.

Nº 89 Anunciación del Armario de las Reliquias de la Catedral de Burgos (Lam. VIII, f. 2)

Alonso de Sedano

ca. 1495

Museo de la Catedral de Burgos

Recientemente restaurada, iconográficamente es excepcional ya que el Niño precede a la Paloma y aparece dotado de alas, como un *putti* renacentista, en una representación con escasos paralelos*. Infrecuente es también la cruz en tau que lleva el Niño y el hecho de que la Paloma del Espíritu no aparezca en vuelo sino posada en la cornisa de la estancia como testigo mudo del acontecimiento. Otras peculiaridades iconográficas - como la presencia de una corte angélica acompañando a Gabriel- aun siendo poco frecuentes no son en absoluto excepcionales.

* Hay algún otro caso en el que el Niño precede a la Paloma (la Anunciación de Panetti en la Pinacoteca de Ferrara, Nº 30 y la del Libro de Horas de Catalina de Cleves, cat. Nº 103). Sólo conozco otro en el que el Niño tenga alas, la Anunciación avignonesa de la *National Gallery* de Dublín (cat. Nº 112).

BIBLIOGRAFIA: SILVA MAROTO (1990), III, cat. 6, pp. 740 ss. f. 255 (antes de la restauración), y (1995) cat. 13, pp. 57-59, f. p. 59 (restaurada).

Nº 90 Anunciación perdida de la Galería Heinemann

Maestro de Budapest

ca. 1495

Burgos

Paradero desconocido

La tabla formaba parte de un tríptico en cuya tabla central se representaba la Asunción de la Virgen y en las laterales la Cena (izq.) y la Anunciación (dcha.). Las tres tablas se encontraban en la Galería Heinemann de Munich desconociéndose en la actualidad su paradero, aunque se conservan fotos antiguas. Suelen atribuírseles al Maestro de Budapest, activo en la zona de Burgos a finales del XV y definido por Post a partir de una tabla del Museo de la capital rumana (Post, IV, pp. 318-20 y X p. 342). La escena aparece ambientada al modo flamenco en un interior doméstico. María, arrodillada en oración ante un atril, recibe la visita del ángel. A la izquierda, en una alta ventana, aparecen los rayos de luz por los que descienden en dirección a la Virgen la Paloma y el Niño con la cruz.

BIBLIOGRAFIA: POST, IV, pp. 318-20 y X p. 342; SILVA MAROTO (1990), I, cat. 6, pp. 330-31, f. 66.

Nº 91 Retablo Mayor de la Cartuja de Miraflores (Lam. VIII, f. 3)

Gil de Siloé

1496-99

Cartuja de Miraflores (Burgos)

Es uno de los escasos ejemplos escultóricos de la iconografía. El Niño, sin cruz, se desliza "nadando" por los rayos de luz que vienen de lo alto, donde aparece, menuda, la figura de Dios Padre. Otro rasgo de originalidad iconográfica es la presencia de dos ángeles que, como acólitos, llevan la capa del arcángel Gabriel.

Se han señalado, como fuentes de inspiración para el retablo, la miniatura y el tapiz, pero en todo caso son semejanzas parciales que Siloé, con su vigorosa personalidad, pone al servicio de un complejo programa iconográfico centrado en una idea eucarística

y redentora, que el motivo del Niño contribuye a subrayar.

BIBLIOGRAFIA: TARIN (1925), pp. 403 ss.; WETHEY (1936); p. 73, lam. 54; PROSKE (1951), p. 77 ss.; PITA ANDRADE (1975), f. 247; SAGREDO FERNANDEZ (1981), f. 38; SUREDA (1988), f. 544; YARZA (1991), nº 11.

Andalucía

Nº 92 Anunciación del Museo de Bellas Artes de Sevilla (Lam. VI, f. 4)

Alejo Fernández

1508-20

Retablo de S. Isidoro del Campo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

De origen alemán aunque usaba el apellido de su mujer, Alejo es uno de los principales representantes de la escuela sevillana del primer renacimiento. Conocedor de la pintura flamenca y alemana de la época (se ha hablado de una inspiración en las estampas de Martin Schongauer), trabajó primero en Córdoba (1496) y se trasladó luego a Sevilla en 1508 para trabajar en el retablo mayor de la Catedral (murió en 1546). La pieza que nos ocupa, de pequeñas dimensiones (0,68 x 0,50 mts), perteneció probablemente a la predela de un retablo (procede al parecer de S. Isidoro del Campo). Post la atribuye a Alejo aunque Angulo prefiere pensar en la intervención de un discípulo (ninguno de los dos se refiere a la iconografía aunque concuerdan en la fecha 1520-30) Post señala influencias flamencas en las draperías del ángel. En un catálogo reciente del museo (1991) se adelanta la fecha (ca. 1508) sin referirse tampoco a la peculiaridad iconográfica.

BIBLIOGRAFIA: POST (1930-35), X, pp. 8-93 (Alejo) 73-74, f. 18 (Anunciación); ANGULO (1956), p. 12 lam. 31; HERNANDEZ DIAZ (1967), nº 32.; MARTINEZ -BURGOS (1986), figs.

1-2.; *Museo de Bellas Artes de Sevilla* (1991), I, p. 48, f. 30.

Galicia

Nº 93 Anunciación de Seteventos

ca. 1530

Iglesia de Sta. M^a de Seteventos (O Saviñao, Lugo)

Los frescos de estilo hispanoflamenco, ocultos bajo un encalado, fueron descubiertos por Chamoso Lamas en 1969. Sobre el arco de ingreso a la capilla mayor se despliega un curioso Juicio Final y, en la rosca del arco, una Anunciación en la que con indudable acento popular se representa a María y el ángel -a los lados del arco- y, sobre la clave, el busto de Dios Padre, con nimbo y cruz, y el Niño, también nimbado, llevando la cruz, que desciende entre los rayos que se dirigen hacia la oreja de María.

BIBLIOGRAFIA: RAMON Y FERNANDEZ-OXEA (1970), pp. 24-25, figs. 1-3; SICART (1974), p. 169; GONZALEZ MONTAÑES (1994), p. 70, nota 7.

Nº 94 Anunciación de la Iglesia de Sta. Mariña Dozo (Lam. VIII, f. 4)

1530-35

Iglesia de Sta. Mariña Dozo (Cambados, Pontevedra)

Situada sobre el arco de ingreso a la capilla llamada de la Visitación, la Anunciación se compone de tres relieves: el ángel, a la izquierda, llevando un lirio-bastón; Dios Padre con atributos pontificales sobre la clave y, en la enjuta de la derecha, María arrodillada y el Niño, desnudo con la cruz, a su lado. Los relieves en lo estilístico se relacionan con una serie de baldaquinos, muy abundantes en la tierra del Salnés en el primer tercio del S. XVI, que interpretan, en clave popular, modelos del gótico internacional. La escena es

muy original ya que el Niño no aparece en lo alto procedente del Padre, sino al lado de María y tiene barba y facciones de adulto, probablemente para indicar que no se trata de un embrión sino del alma de Cristo. Su cronología tardía (fuera de Galicia sólo he encontrado un par de casos posteriores) y el hecho de que se trate de escultura monumental la hacen particularmente interesante.

Podría tratarse de una fusión entre la Anunciación y la visita de Cristo resucitado a su Madre. San Ambrosio, en su *Liber de Virginitatem* compara la tumba vacía de Cristo con el vientre de María lo cual remarca que la Resurrección de Cristo de entre los muertos repite su nacimiento. Las relaciones iconográficas entre ambos temas son evidentes (BRECKENRIDGE (1957), p. 26-27) y hay casos en que Cristo aparece volando como un ángel (Manierista de Antwerp, ca 1520 BRECKENRIDGE (1957), fig. 14) e incluso Fernando Yañez de la Almedina (discípulo e Leonardo) utilizó la Anunciación el maestro florentino como modelo para una aparición de Cristo a su Madre (1506-10, POST XI fig. 76). De la Anunciación procede tb. la incongruente actitud de humildad de María, lo mismo que el libro, el reclinatorio o la cama y probablemente la presencia de Gabriel que anuncia la llegada de Cristo

BIBLIOGRAFIA: GONZALEZ MONTAÑES (1993), p. 61, nota 27; GONZALEZ MONTAÑES (1994), figs. 1-4.

Países Bajos

Nº 95 Tapa de Evangeliario del Museo de Berlín (Lam. III, f. 4)

ca. 1100

Baja renania (Bélgica)

Museo de Berlín-Dahlem (antes en el *Kaiser Friedrich Museum*)

Placa de marfil que perteneció al conde von Fürstenberg. Para Goldschmidt se trata del

primer caso de Anunciación con Niño (éste aparece como un pequeño busto situado sobre un creciente lunar en la unión de los dos arcos que cobijan la escena, inmediatamente debajo de la Paloma del Espíritu Santo). Robb, sin embargo, considera que se trata simplemente de un motivo decorativo ya que la figura no aparece nimbada y los remates en forma de creciente lunar, a modo de capiteles pinjantes, aparecen en otros relieves de la época. Sin duda las objeciones que Robb plantea son razonables pero no creo que definitivas. Cierto que el Niño aparece sin cruz pero la crucifixión aparece representada en la placa con la que formaba pareja, hoy en el Victoria & Albert Museum (Goldschmidt nº 161) y, contra la hipótesis de Robb apunta el hecho de que el ángel parece señalar al Niño con el índice. Existen además algunos casos semejantes, aunque posteriores, como la Anunciación de la Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo y, por otra parte, la placa presenta claras influencias bizantinas y el motivo del Niño en la Anunciación no era, como hemos visto, desconocido en Bizancio en el siglo XII. Marfiles como este podrían haber servido de vehículo de transmisión del motivo hacia occidente.

BIBLIOGRAFIA: GOLDSCHMIDT (1914-26), II, p. 49, nº 160, Lam. XLVI; ROBB (1936), p. 523, fig. 42; GULDAN (1968), pp. 149-50, lam. 24a; SCHILLER (1972), p. 44., fig. 94.

Nº 96 Anunciación del British Museum (Ms. Kings 5 fol. 1)

ca. 1400

British Museum

No he podido localizar esta miniatura de origen flamenco que cita Guldán sin ilustración.

BIBLIOGRAFIA: GULDAN (1966), p. 64 y (1968), p. 155 nota 36.

Nº 97 Altar Brenken (Lam. XI, f. 3)

ca. 1400

Hasta 1945 en el *Kaiser Friedrich Museum* de Berlín.

Pintada en las puertas exteriores del altar. La escena aparece cobijada por unas arquitecturas y, sobre ellas, aparece Dios Padre, enviando al Niño con los pies por delante. María cruza las manos sobre el pecho, un gesto muy raro en el arte francés y franco-flamenco, pero común en las provincias del Noroeste de los Países Bajos. Obras como este altar son el precedente que explica la utilización del gesto en la Anunciación del Políptico de Gante.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), fig. 28.

Nº 98 Lámina de bronce de Leça do Balio (Lam. XII, f. 2)

Principios del S. XV.

Flandes?

Iglesia de Leça do Balio (Matosinhos, Portugal)

Lámina de bronce grabada destinada a cubrir la urna cineraria de Fr. Esteban Vasques de Pimentel (muerto en 1332). En la parte superior aparecen la Trinidad y la Anunciación (la iglesia de Leça estaba dedicada a Nuestra Señora de la Encarnación). El Niño, desnudo y sin cruz pero con nimbo crucífero, aparece en una especie de *fumetti* que une la boca de Dios Padre con la oreja de María (*conceptio per aurem*). La lámina, único caso portugués de Anunciación con Niño que he podido localizar, es probablemente una obra de importación. Almeida señala que la decoración de los laterales recuerda obras miniadas como la Biblia latina de Bruselas o el Libro de Horas de Jeanne d'Evreux y apunta un origen flamenco. Sin embargo, la disposición del Niño carece de paralelos en Flandes -apunta más bien hacia modelos ingleses- y no puedo

estar de acuerdo, por razones iconográficas, con la fecha que le adjudica (mediados del siglo XIV) ya que en ese momento el motivo del Niño era todavía desconocido en Flandes (vid. *supra*, p. 30). Por otra parte, el hecho de que la Virgen aparezca sentada en el suelo (quizá sobre un pequeño escabel oculto por su manto), la emparenta con las "Madonnas de la Humildad", un tipo iconográfico aparecido en Italia (concretamente en Siena, en el círculo de Simone Martini hacia 1320/30) pero que no cuenta con manifestaciones fuera de Italia anteriores a 1360-70 y que en Flandes no aparece hasta principios del siglo XV (vid. MEISS (1936) y (1951), cap. VI, ed. española, pp. 157 ss).

BIBLIOGRAFIA: MONTEIRO (1954), p. 85; FERREIRA DE ALMEIDA (1983), nº 11, pp. 16-17, lam. II, 2.

Nº 99 Retablo de Mérode (Lam. XII, f. 3)

Maestro de Flemalle/Robert Campin

ca. 1425-28

Malinas (Bélgica)

Nueva York, *Metropolitan Museum of Art*.

Pertenciente a la familia Mérode hasta su adquisición por el *Metropolitan*, fue originalmente encargado por el matrimonio Inghelbrechts de Malinas. La Anunciación ocupa el panel central. En un ambiente de domicilio burgués, repleto de objetos (toalla, lirios, candela apagada...), dotados de ese "simbolismo disfrazado" que tan magistralmente estudió Panofsky, aparece la Virgen sentada en el suelo leyendo (Madonna de la Humildad), con el ángel a su derecha. El Niño con la cruz, diminuto como en la Anunciación de Aix, penetra en la estancia atravesando un ventana, según la conocida metáfora de la Concepción virginal. La escena utiliza la denominada "perspectiva cornuta", característica del maestro, y ejerció notable influencia en la

Anunciación de Gante de Jan van Eyck, como ha demostrado Tolnay.

Hay una copia, casi literal, del panel de la Anunciación en el Museo de Bruselas pero sin Niño ni ventana, quizá una versión anterior (ca. 1420) del mismo maestro o la obra de un miembro de su círculo como suponen Burroughs y Gottlieb. (Ruwiere f. 17, Gottlieb, f. 1 y diapositiva)

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 525, f. 29; PANOFSKY (1992), pp. 267 y 299-303, f. 240, lam. XIX; TOLNAY (1939), p. 15; SCHAPIRO (1945), p. 183; FREEMAN (1957); GOTTLIEB (1957), f. 1; TOLNAY (1959); SQUILBECK (1966); RUWIERE (s.a.), f. 17.

Nº 100 Biblia Pauperum (Lam. XII, f. 2)

1430-40

Haarlem

Biblioteca Nacional de París (Xylo 2)

En una de las xilografías (fol. a1) de la primera edición de la Biblia Pauperum se representa una Anunciación con Niño y, a los lados, Eva y la Serpiente y el Cordero de Gedión. El simbolismo es claro; el episodio del vellón de Gedión prefigura la Encarnación de Cristo y la presencia de Eva con la serpiente va más allá del juego de palabras EVA/AVE (vid *supra* cap. 1 nota), para convertirse en una prefiguración por antítesis de la *conceptio per aurem*. Del mismo modo que el demonio, por medio de la persuasión, hablando a la oreja de Eva, introdujo el pecado en el mundo, también a través de la oreja entró Jesús en María.

La página, como otras trece de las 50 escenas de la Biblia, se reprodujo más tarde (ca. 1516) en una tapicería de la Chaise-Dieu (Auvernia), pero omitiendo el motivo del Niño (Mâle, f. 125)

BIBLIOGRAFIA: MÂLE (1922), pp. 236 ss. f. 124; GULDAN (1968), p. 157, fig. 2). Una

reproducción, invertida, en RAMIREZ (1981), p. 25.

Nº 101 Libro de Horas de la Colección Teyler (fol. 19v)

Escuela de Utrech

1433

Haarlem, colección Teyler (en 1936)

BIBLIOGRAFIA: BYVANCK (1922-25), lam. 204; ROBB (1936), p. 525, nota 164.

Nº 102 Libro de Horas de la familia Van Zaers

1ª/2 XV

Biblioteca de la Universidad de Leyden (ms. lat. 224)

Uno de los primeros libros de Horas en holandés, perteneció a la familia Van Zaers. La miniatura (fol. 55v) es una grisalla sobre pergamino con fondo azulado y ligeros toques de color en los detalles (18 x 12 cm). Destaca la presencia del Niño, de gran tamaño, portando una enorme cruz que lleva la cartela con el INRI.

BIBLIOGRAFIA: DURRIEU (1921), p. 58, lam. XXIII, I; ROBB (1936), p. 525, nota 164.

Nº 103 Libro de Horas de Catalina de Cleves

Maestro de Catalina de Cleves

ca. 1440

The Pierpont Morgan Library, Nueva York (Ms. 917 y 945)

Uno de los más ricos libros iluminados del S. XV y obra cumbre de la miniatura flamenca, ha llegado a nuestros días dividido en dos fragmentos, hoy ambos en la

Morgan Library, que Plummer identificó como pertenecientes a un mismo código. La Encarnación -no es en realidad una Anunciación ya que faltan el ángel y María- aparece en el mayor de los fragmentos (M.945, fol. 171), compuesto de 193 folios, que perteneció al Duque de Arenberg y a la Colección Guennol. En lo alto aparece el busto de Dios Padre rodeado de nubes y de él descienden el Espíritu Santo en forma de paloma, rodeado de pequeñas llamas rojizas, y el Niño desnudo llevando la cruz (el Niño precede a la Paloma). El fondo, azul oscuro, quizá como un símbolo de las tinieblas que cubrían el mundo antes de que Dios se hiciera hombre (Beissel), aparece sembrado de estrellas, metáfora de la Virgen que aparece así implicada en la escena (Hirn y Schapiro). En el margen inferior de la página aparece una escena de pesca en la que un pescador prepara trampas para capturar peces probablemente como alusión a la *muscipula Diaboli*, la trampa que la Encarnación supuso para el Demonio (Schapiro)

BIBLIOGRAFIA: BEISSEL (1904), p. 442; HIRN (1912), pp. 465, 468; ROBB (1936), p. 55 nota 167; SCHAPIRO (1959), p. 327, f. 2; TOLNAY (1959), nota 7; PLUMMER (1966), facsímil completo; MARROW (1990), nº 45-46, pp. 152-157.

Nº 104 Libro de Horas de Katharina Van Lochorst (Lam. XI, f. 4)

Maestro de Catalina de Cleves

ca. 1440

Westfälisches Landesmuseum de Münster

Denominado así por el nombre de su primera propietaria conocida, en su elaboración se han distinguido tres manos (Pieper). La Anunciación (f. 16v) y el Prendimiento de Cristo se atribuyen al maestro de Catalina de Cleves. En la Anunciación, ambientación de interior (una síntesis entre casa e iglesia), con los habituales objetos simbólicos: el florero, el *thalamus virginis* etc. El Niño, nimbado y con cruz, desciende entre rayos precedido por la Paloma, también nimbada, que se sitúa sobre la cabeza de María.

BIBLIOGRAFIA: PIEPER (1966), es el estudio más completo; MARROW (1990), nº 47, pp. 158-60 fig. 85.

Nº 105 Anunciación flamenca del Museo de Pontevedra (Lam. XII, f. 4)

S. XV

Museo de Pontevedra (depósito del Patrimonio Nacional, nº 1214).

Tabla de pequeñas dimensiones (42 x 31 cm). En un interior doméstico, María, arrodillada en actitud de oración, recibe la visita del ángel. En el ángulo superior izquierdo, Dios Padre en una nube, rodeado de una aureola de Gloria. La Paloma y el Niño -desnudo y con la Cruz-, aparecen rodeados por una aureola dorada con forma circular, quizá una influencia teatral (vid. *supra*, p. 25).

BIBLIOGRAFIA: Inédita.

Nº 106 Bordado de la Anunciación

Finales del S. XV

Flandes

Metropolitan Museum, Nueva York 1990-330

Pequeño panel de lino bordado en seda y oro (21 x 18.4 cm) de procedencia holandesa donado al Museo en 1990 por Lois y Anthony Blumka. Formaba parte, probablemente, de una pieza mayor con escenas de la vida de Cristo o de la Virgen. La ambientación -de interior doméstico- es típicamente flamenca lo mismo que el tratamiento del drapeado. El ángel desciende por la izquierda con las alas en alto y el cetro en la mano izquierda. Sobre él aparece Dios Padre enviando al Niño -desnudo y con cruz- mientras que María, a la derecha, ora ante un atril.

BIBLIOGRAFIA: *Metropolitan Museum of Art Bulletin* (1991), p. 19.

Nº 107 Gradual miniado

Nicolaes van Rosendael

1515

Hertogenbosch (Holanda)

Museo de Gante

Figuró en una exposición de miniaturas flamencas en el Museo Bardini de Florencia (7 de junio al 28 de julio de 1996). Aparecen en una esquina los Padres del Limbo (Adán y Eva, Moisés, David...). Según el autor del catálogo (Van der Stock) es un caso único pero no es cierto ya que aparece así en las Imágenes de la Historia evangélica de Nadal. (relación con el *prima vidit*?)

BIBLIOGRAFIA: Catálogo de la exposición (*Miniature Fiamminghe 1475-1550* a cura di M. Smeyers y J. Van der Stock, Ludion Press, Gante, 1996, nº 25 pp. 172-73 (tengo foto scaneada)

Francia

Nº 108 Anunciación Sachs

Escuela de Avignon?

1390-1400

Colección Arthur Sachs, Nueva York. (actualmente en el Museo de Cleveland).

La tabla ha sido atribuida alternativamente a la escuela de Avignon y a la de París (Sterling), pero incluso su origen francés es discutible como señala Panofsky. Si efectivamente es francesa, se trataría del primer ejemplo conocido, muy anterior a las

Anunciaciones de J. Yverni (ca. 1435), de Aix (1443), y de Lanslevillard (1446-1518). Su adscripción a la Escuela de París resulta problemática ya que sería el único caso de Anunciación con Niño en el ámbito de la escuela parisina.

María aparece entronizada, a la manera italiana, con el ángel arrodillado frente a ella. Dios Padre, rodeado por una doble aureola dorada, aparece en la esquina superior izquierda enviando al Niño que desciende desnudo y sin cruz. Los fondos dorados y el estilo de las figuras invitan a pensar en una fecha que no sobrepase el 1400.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), pp. 490 y 525, fig. 13; STERLING (1941), f. 10; PANOFKY (1953), p. 392.; FRANCIS (1955), pp. 215 ss.; GULDAN (1968), p. 155; KANE (1976), p. 202; STERLING (1987-90), I, p. 15.

Nº 109 Anunciación del ms. 157 de la Biblioteca Morgan (Lam. XIV, f. 2)

ca. 1430

The Pierpont Morgan Library, Nueva York (ms. 157, fol. 57r)

Fuera del ámbito italianizante de la escuela del Midi, es el primer ejemplo francés, siempre que no consideremos como tales los de las Biblias Moralizadas que aduce Heimman. El tipo es italiano con ambientación de exterior aunque hay rasgos, como la presencia del altar, que revelan la influencia de la tradición local en la línea del Maestro de las Horas de Boucicaut. La reproducción que ofrece Panofsky, muy defectuosa, apenas permite distinguir al Niño que parece descender de pie en el extremo de los rayos de luz que emanan del Padre.

BIBLIOGRAFIA: PANOFKY (1935), pp. 445 (nota 24) y 455, f. 15; ROBB (1936), p. 525.

Nº 110 Anunciación del manuscrito 1162 de la Biblioteca Nacional de París

Después de 1430

Biblioteca Nacional de París, ms. lat 1162, fol. 42.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p.525, nota 168.

Nº 111 Misal parisino de la Biblioteca Mazarina

Escuela de París

Después de 1430

Biblioteca Mazarina de París (ms. 412, fol. 1r)

En el folio se representan simultáneamente el misterio de la Encarnación y la Anunciación con una serie de personificaciones alegóricas de la Misericordia, la Verdad, la Justicia y la Paz, traduciendo en imágenes un versículo de los salmos interpretado frecuentemente por los exégetas como una alusión a la Nueva Alianza entre Dios y el género humano. ("Se han encontrado la Misericordia y la Verdad, se han dado un abrazo la Justicia y la Paz" Salmos 85,11).

La página se divide en dos escenas, en la superior aparece Dios Padre con atributos pontificales enviando al Niño que desciende de pie, desnudo y portando una cruz en Tau y otros instrumentos de la Pasión, precedido por la Paloma del Espíritu Santo. Alrededor una corte angélica con instrumentos musicales y más abajo el encuentro entre Verdad y Misericordia que se dan la mano, y el abrazo entre la Justicia y la Paz. En la escena inferior la Anunciación siguiendo las pautas tradicionales.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 525, nota 168; GULDAN (1968), pp. 158-60, lam. 27; GARNIER (1989), fig. p. 424.

Nº 112 Anunciación de la *National Gallery* de Dublín (Lam. XIV f. 3)

Jacques Yverni (Atrib.)

Escuela de Avignon

ca. 1435

National Gallery de Dublín

Encontrada en Avignon en 1845 y atribuida desde 1956 a Yverni, pintor avignonés activo entre 1410-38, fue adquirida por la *National Gallery* de Dublín en 1965. María, a la derecha de la escena, aparece cobijada por un edículo con aspecto de *ciborium*; el ángel a la izquierda y tras él San Esteban y una pareja de donantes sin identificar. En lo alto, Dios Padre con las manos abiertas en una nube de Gloria y, en los rayos de luz que de él emanan, la Paloma del Espíritu Santo y un diminuto Cristo-Niño alado. En lo estilístico, la obra tiene claras influencias italianas en la línea de Matteo Giovanetti y Simone Martini, e incluso llegó a atribuírsele a éste por su descubridor Albin Chalandon, sin embargo, la iconografía no es enteramente italiana: María aparece de pie, no sentada como es habitual en Italia, y se representa no el momento de la llegada del ángel, sino el instante en que María, tras escuchar el saludo, medita sobre las palabras del emisario celestial. Tampoco es específicamente francesa la iconografía -en Francia lo habitual es la Virgen arrodillada- sino más bien norteña, flamenca o parisina.

BIBLIOGRAFIA: KANE (1976), f. 1.

Nº 113 Anunciación de Aix (Lam. XIII, f. 1 y 2)

Maestro de la Anunciación de Aix

1443

Iglesia de Sta. M^a Magdalena de Aix-en-Provence

Tabla central de un tríptico hoy dividido (las tablas laterales en el *Rijksmuseum* y el Museo Real de Bruselas). El autor del tríptico era sin duda francés, el hecho de situar la escena en una iglesia deriva de la tradición francesa, pero claramente influenciado por

la pintura flamenca, tanto en el aspecto estilístico como en el iconográfico. El Maestro de Aix (se han propuesto varias identificaciones: Bartolome de Eyck, Jean Chapus..), se sitúa a medio camino entre el Maestro de Flemalle (el mismo "espíritu cubista") y Jan Van Eyck (la disposición de las figuras está inspirada en el retablo de Gante), síntesis que, como señala Panofsky, cuadra muy bien con el ideal francés de "asimilación selectiva". El lenguaje simbólico que utiliza tiene claros paralelos en Flandes (mono, atril-fuente de la Vida, Profetas..), mientras que la presencia de los edículos que cobijan las figuras, el vestuario etc., delatan la inspiración en los dramas litúrgicos (la *Missa Aurea* y el *Ordo Prophetarum*, según McNamee) y la influencia de la Anunciación de Broedelam, (Panofsky). El Niño atraviesa la ventana, visualizando la conocida metáfora de la Encarnación, lleva la cruz y su tamaño, de acuerdo con el relato de las *Meditationes*, es tan reducido que no se aprecia fácilmente en una primera mirada. Existe, sin embargo, una copia del XVIII (un dibujo a la sepia de Juramy (ca. 1790) publicado por Boyer) con el Niño de mayor tamaño.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), pp. 517-18 y 525; BOYER (1959), f. 1-2; PANOFSKY (1992), p. 551 ss., f. 399; McNAMEE (1974), f. 1.

Nº 114 Tapiz de la Anunciación (Lam. XIV f. 4)

Escuela Borgoñona

ca. 1450

Metropolitan Museum de Nueva York (Colección H.I. Pratt)

Tapiz de grandes dimensiones que reproduce la Anunciación del retablo del Museo de Bellas Artes de Dijon de Melchor Broederlam (1397), muy popular y reproducida en numerosas miniaturas, introduciendo la figura del Niño con la cruz que no estaba presente en el original. Aparece también el tema del *Lapis in caput anguli*.

BIBLIOGRAFIA: PANOFSKY (1935), p. 450, f. 25; RORIMER (1947), fig. 2; PANOFSKY

(1992) fig. 130 y p. 172.; CHOPPY (1991).

Nº 115 Libro de Horas de Margarita de Orleans

Biblioteca Nacional de París, (ms. lat. 1156B, fol. 31)

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. 525, nota 167; BLUM & LAUER (1930), lam. 9.; TOLNAY (1959), nota 6.

Nº 116 Horas de Rohan

Biblioteca Nacional de París, (ms. lat. 9471, fol. 212)

ca. 1425

En la Anunciación propiamente dicha del *Libro de Horas* no aparece el Niño sino en otra ilustración con una extraña Anunciación con Profeta. Las horas fueron encargadas por Luis II de Anjou y son una síntesis de lo flamenco y el formalismo del gótico galante parisino, resultando de todo un expresionismo que afecta a los personajes tanto como a la naturaleza.

BIBLIOGRAFIA: ROBB (1936), p. MEISS y THOMAS, *Las heures de Rohan*, París, Draeger, 1973, pl. 83.

Nº 117 Anunciación de la Capilla de San Sebastián en Lanslevillard

1446-1518

Capilla de San Sebastián en Lanslevillard (Mont-Cenis), fresco en el registro superior del muro sur.

Iconográficamente muy cercana a la Anunciación de la *National Gallery* de Dublín (cat. Nº 112), forma parte de un importante, aunque poco conocido, ciclo hagiográfico que incluye escenas de la vida y Pasión de Cristo. La ambientación es de interior doméstico,

abierto hacia una terraza y en lo alto Dios Padre enviando la Paloma y el Niño -aquí de grandes dimensiones- con la cruz. Los detalles ambientales (vela etc.) son típicamente flamencos lo que parece indicar que el autor conocía tanto la anunciación de Yverni como las obras flamencas en la línea del Político de Gante.

BIBLIOGRAFIA: ROCQUES (1961), pp. 240-50; KANE (1976), p. 204, nota 28.

Nº 118 Tríptico de la Anunciación del Ermitage (Lam. XIV, f. 1)

Jean Bellegambe

ca. 1517

Douai, Francia

Museo del Ermitage, San Petersburgo

Atribuida a Bellegambe por Wescher y Nicouline -con anterioridad había sido expuesta como obra de Dierik Bouts- sigue un modelo flamenco con ambientación de interior y donante (Guillaume de Bruxella). Éste, aparece incluido en la escena principal, presentado por el arcángel que se desentiende de su labor de mensajero. María, sentada, interrumpe su lectura y se lleva la mano derecha al corazón. Dios Padre, muy pequeño, asoma sobre las arquitecturas, en el piñón del arco conopial que enmarca la tabla central, enviando al Niño, que desciende de pie con la cruz al hombro, y a la Paloma. En las tablas laterales santos y doctores (S. Benito, S. Bernardo, Guillermo de Aquitania...) asisten a una "sacra conversación" sobre la veracidad del dogma de la Encarnación. El simbolismo encarnacionista y redencionista (Moisés y Adán y Eva aparecen en las arquitecturas) tiene raíces profundas en arte medieval y especialmente en la pintura flamenca en cuyas fuentes bebe Bellegambe. La insistencia en el dogma y la presencia del tribunal de doctores hay que ponerla probablemente en relación con las controversias teológicas que por estas fechas (1515-25), mantenían los teólogos de

Douai con los erasmistas y los primeros panfletos luteranos (Genaille).

BIBLIOGRAFIA: WESCHER (1932), pp. 226-27; GENAILLE (1961), figs. 1 y 6.

Nº 119 Anunciación del Libro de Horas de Carlos V

Escuela de París

1510-20

Biblioteca Nacional de Madrid (Vit. 24-3, fol. 45)

Conocido como el "Libro de Horas de Carlos V", ya que, al parecer, éste fue uno de sus propietarios (según una nota que aparece en el manuscrito, aunque para López de Toro es un añadido del XVII), el ms. Vit. 24-3 de la BNM es de origen francés y debió de ser ejecutado en uno de los numerosos talleres de miniaturistas parisinos de la época de Carlos VIII o Luis XII. Durrieu ha señalado su inspiración en los Libros de Horas impresos por Pigouchet o Verad lo que explicaría la baja calidad de sus miniaturas aunque iconográficamente el libro es muy interesante (véase el apéndice que le dedica Ana Domínguez). La Anunciación sigue el modelo habitual: María ha expresado su asentimiento y desde el Padre, envueltos en rayos de luz, descienden hacia ella el Espíritu en forma de Paloma y el Niño desnudo con la cruz al hombro. En la parte inferior de la página los patriarcas del Antiguo Testamento solicitan al Padre (en cuyo regazo aparece de nuevo el Niño desnudo) que envíe el Mesías al mundo.

BIBLIOGRAFIA: DURRIEU (1893), p. 18-20 LOPEZ DE TORO (1961); DOMINGUEZ RODRIGUEZ (1993), pp. 408-9 y 1224-26.

Inglaterra

Nº 120 Tríptico de Danzig

Taller de Nottingham

ca. 1450

Stadmuseum de Danzig, (Polonia)

Panel de alabastro procedente de la Iglesia de la Virgen de Danzig. Los remates almenados de los paneles son indicio de una fecha temprana. El Niño, de grandes dimensiones, sale de la boca del Padre -sus pies rozan todavía los labios- y se dirige hacia la oreja de María. El ángel, sin embargo, se representa de pequeño tamaño entrando en la estancia y levantando el brazo (*speaking hand*). Las palabras del mensajero celeste y la Palabra=*Logos* entran al mismo tiempo en la estancia de María.

BIBLIOGRAFIA: NELSON (1919), p. 140, lam. II, I; ROBB (1936), p. 525, nota 165; GULDAN (1968), p. 157, lam. 28b; CHEETHAM (1984), p. 163.

Nº 121 Anunciación del Libro de Horas de Enrique de Beauchamp

S. XV

Colección Dyson Perrins Ms. 18, fol. 12 (en 1936)

BIBLIOGRAFIA: MILLAR (1928), lam. 91; ROBB (1936), p. 525, nota 165.

Nº 122 Vidriera de Saint Peter Mancroft

Escuela de Norwich

S. XV

Iglesia de *Saint Peter Mancroft* (Norwich)

No he podido localizarla. La cita, sin referencia, Anderson.

BIBLIOGRAFIA: ANDERSON (1963), p. 133.

Nº 123 Panel de alabastro de la colección Harris

Finales del S. XV

Colección L. Harris (en 1927)

BIBLIOGRAFIA: NELSON (1927), p. 118, lam. V, I; CHEETHAM (1984), p. 163.

Nº 124 Retablo de alabastro de San Benedetto a Settimo

Finales del S. XV

Iglesia de San Benedetto a Settimo (Pisa)

BIBLIOGRAFIA: CHEETHAM (1984), p. 163.

Nº 125 Panel de alabastro del *Victoria and Albert Museum*

Finales del S. XV

Victoria & Albert Museum, Londres.

Adquirido por Hildburg en París y donado al museo en 1946. El Niño desnudo, de grandes dimensiones, parece salir de la boca de Dios Padre. La cabeza y los brazos están dañados pero se conserva la cruz, rodeada con la corona de espinas.

BIBLIOGRAFIA: CHEETHAM (1984), nº 101, p. 174.

Nº 126 Panel de la Encarnación y el "Parlamento celestial"

Finales del S. XV

Victoria & Albert Museum, Londres.

El tema, tomado sin duda de un *Misterio*, es un caso único en los relieves de alabastro aunque hay casos parecidos en la vidriera inglesa (Iglesia de Tattershall). En lo alto Dios Padre y el Espíritu Santo, ambos en forma humana. El Niño, desnudo y con nimbo, no lleva cruz y aparece rodeado por una mandorla con rayos. El arcángel no aparece representado, y en su lugar, cuatro figuras femeninas con cartelas rodean a María (Misericordia, Verdad, Paz y Justicia), ésta, arrodillada ante un atril, vuelve la cabeza en un gesto de sorpresa. La presencia de las virtudes intenta sin duda, lo mismo que en la miniatura del Misal parisino de la biblioteca Mazarina (cat. Nº 111), hacer visible el versículo del Salmo 85, 11, interpretado por los teólogos como una prefiguración de la Nueva Alianza entre Dios y el género humano.

Para entender el significado de la escena es ilustrativo el comentario de San Bernardo: el pecado original ha roto la armonía entre las cuatro virtudes. Mientras la Justicia y la verdad exigen la ejecución de la sentencia divina, la Misericordia y la Paz solicitan clemencia para los primeros pecadores. La disputa termina con el Consejo de la Salvación. El mismo hijo de Dios se hará hombre y expiará la injusticia. Con eso se compensa a ambas partes y las virtudes se reconcilian. Gabriel recibe entonces el encargo para la Anunciación a María (*Sermo in Annuntiatione Dominica*, en *Obras completas*, Madrid, B.A.C., 1985, vol. III, pp. 642-661).

BIBLIOGRAFIA: CHEETHAM (1984), nº 102, p. 175.

Nº 127 Panel de alabastro de la Iglesia de San Miguel de Burdeos

Taller de Nottingham

ca. 1500

Iglesia de San Miguel de Burdeos

BIBLIOGRAFIA: REAU (1955-59), II, II, p. 191; CHEETHAM (1984), p. 163.

Nº 128 Panel alabastro del Museo de Picardía

Taller de Nottingham

ca. 1500

Museo de Picardía, Amiens

BIBLIOGRAFIA: Inédito hasta 1984. CHEETHAM (1984), p. 163.

Nº 129 Sepulcro de Ross-on-Wye

Iglesia de Ross-on-Wye (Herefords)

No he podido localizarlo. Lo cita, sin referencia ni fecha, Anderson.

BIBLIOGRAFIA: ANDERSON (1963), p. 133.

Nº 130 Misericordia de Tong

Tong (Shorps. Inglaterra), Iglesia de Sta. M^a y S. Bartolomé, misericordia del coro, muy curiosa el Niño aparece crucificado como uno de los lirios.

BIBLIOGRAFIA: GRÖSSINGER (1997), fig. 181.

Origen desconocido

Nº 131 Grabado *Suscitabo David germen iustum*

S.XVI

El grabado circulaba en el S. XVII. Lo describe Pacheco en los siguientes términos: "en lugar del Espíritu Santo (que es tan forzoso en este paso) puso un resplandor sobre la cabeza de la Virgen, y en el un Niño Jesús desnudo, con una cruz sobre el hombro y una gloria de ángeles con Dios Padre" (pp. 594-95). Bassegoda, en su cuidada edición de *El Arte de la Pintura*, reconoce no haber podido identificar la estampa (p. 595, nota 16).

BIBLIOGRAFIA: PACHECO (1990), pp. 594-95.

Bibliografía

- "Embroidery of the Annuntiation", *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Nueva York, Oct. (1991), p. 19.
- ALASTRUEY, *Tratado de la Virgen Santísima*, Madrid, B.A.C., 1947 (2ª Ed.).
- ALCOLEA I BLANCH, Santiago, "Anunciación de Jaume Serra", *Catálogo de la Exposición La Pintura Gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980.
- ANDERSON, M. D., *Drama and Imagery in English Medieval Churches*, Cambridge, 1963.
- ANDERSON, M. D., *The Imagery of British Churches*, Londres, 1955.
- ANDRES, G., HUNISAK, J. M. y TURNER, A. R., *The Art of Florence*, Nueva York, Abbeville, 1988 (2 vols.).
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Alejo Fernández*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1946.
- AVRIL, Francois, *L'enluminure à l'époque gothique 1200-1420*, París, Bibliothèque de l'Image, 1995.
- BAROCCHI, Paola, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960.
- BEISSEL, Etienne S. J., "Un livre d'heures appartenant a S. A. le duc d'Arenberg à Bruxelles", *Revue de l'art chrétien*, XLVII (1904), p. 437-47.
- BENEDICTO XIV, *Bullarium* (2 t. en 1 vol.), Venecia, Imp. de Joannis Gatti, 1778.
- BENEDICTO XIV, *Opera*, (XII vols.), Roma, Imp. Palearini, 1751.
- BLOCK, K. S. (Ed.), *Ludus Coventriae or the Plaie called Corpus Christi*, Oxford, Early English Text Society, E. S. nº 120, 1922 (Krauss reprint 1974).
- BLUM, A. & LAUER, P., *La miniature française aux XVe et XVIe siècles*, París-Bruselas, 1930.
- BOESPFLUG, François, *Dieu dans l'art*, París, Ed. du Cerf, 1984.
- BOHIGAS, P., *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelona, 1965.
- BORD, B., "Les grossesses à enfant visible dans l'art chrétien", *Aesculape*, 23 (1933), pp. 81 ss. y 105 ss..
- BOSCH, Lynette M. F., "El taller de Juan de Carrión: los libros seculares", *Archivo Español de Arte*, LXVI, 264 (1993), pp. 353-371.

- BOUSQUET, "L'Emplacement du thème d l'Annonciation dans la sculpture Romane Italienne et Française", *A travers de l'Art Français*, París, 1978, p. 29 ss..
- BOYER, Jean, "Documents inédits sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix", *Gazette des Beaux Arts*, LIV (1959), pp. 301 ss.
- BROUSSOLLE (Abad), *De la Conception immaculée à l'Annonciation angélique*, París, 1908.
- BRUCK, R., *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*, 1906.
- BUENAVENTURA, Pseudo, *Meditaciones de la vida de Cristo*, Madrid, Gregorio del Amo, 1893.
- BUENAVENTURA, San, *Obras Completas*, Madrid, B.A.C., 1945-49, 6 vols..
- BURGER, F., SCHMITZ, H., & BETH, I., *Deutsche Malerei Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlín, 1913.
- BYVANCK, A. W., *La miniature hollandaise*, La Haya, 1922-25.
- CABROL, F. y LECLERCQ, J., *Dictionnaire de Archéologie Chrétien et de Liturgie*, París, 1926.
- CAMON AZNAR, José, *Pintura Medieval Española*, *Summa Artis* t. XXII, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, C., "La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles", *Revista de Ideas Estéticas*, 127, pp. 223-42.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, C., *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, Ethos Arte, Pub. Universidad de Oviedo, 1982.
- CAROL, J.B., *Mariología*, Madrid, B.A.C., 1965.
- Catálogo de las Pinturas del Museo del Prado*, Madrid, 1963.
- COLE, Bruce, *Sienese Painting. From its Origins to the Fifteenth Century*, Nueva York, Harper & Row, 1980.
- CREIGHTON, Gilbert, "The Archbishop on the Painters of Florence, 1450", *Art Bulletin*, XLI, 1 (1959), pp. 75-87.
- CHÂTELET, Albert, "Fenetre et fontaine dans l'annonciation", *Etudes d'Art Medieval a L. Grodecki*, París, 1981, pp. 317 ss..
- CHÂTELET, Albert, *Les primitifs hollandais: La peinture la peinture dans los Pays-Bas du Nord au XVe siècle*, Friburgo, 1980.
- CHEETHAM, Francis, *English Medieval Alabasters with a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1984.
- CHOPPY, Etienne, *L'Annonciation*, Marsella, 1991.

- D'ADDARIO, A., "Antonino Pierozzi", *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, 1961, vol. 3 pp. 524 ss.
- D'ANCONA, P., *Origine del teatro italiano*, Turín, 1891.
- DE BARTHOLOMAEIS, *Le Origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924.
- DEJOB, Ch., *De l'influence du Concile de Trente sur la litterature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, París, Ernst Thorin, 1884.
- DELCLAUX, Federico, *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1973.
- DENNY, Don, *The Annunciation from the Right, from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, Nueva York, Garland, 1977.
- DOGLIO, F., *Teatro in Europa. Storia e documenti I*, Milán, 1982.
- DOMINGUEZ BORDONA. Jesús, *Miniatura*, en *Ars Hispaniae*, vol. XVIII, Madrid, Plus Ultra, 1962.
- DOMINGUEZ RODRIGUEZ, Ana, *Iconografía de los libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979.
- DOMINGUEZ RODRIGUEZ, Ana, *Iconografía de los libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense, Tesis Doctorales, 1993 (2 vols.).
- DUBREUIL, Mathieu H., "Gonzalo Peris", *L'Oeil*, 224 (1975).
- DUBREUIL, Mathieu H., "Le Gothique a Valence", *L'Oeil*, nº 234 (1975), pp. 12-19; 66 y nº 236 (1975), pp. 10-15; 63.
- DUBREUIL, Mathieu H., *Valencia y el Gótico Internacional* (2. vols), Valencia, Institut Alfons el Magnanim, 1987.
- DURRIEU, P., *La miniature flamande au temps de la cour de Bourbogne*, Bruselas y París, 1921.
- DURRIEU, P., *Manuscrits d'Espagne remarquables par leur peinture et par la beauté de leur execution*, Bibliothèque de l'Ecole des Chartres, 54 (1893).
- DVORAK, Max, "Die Illuminatorem des Johann von Neumarkt", *Jahrbuch der kunsthistorischen Samlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXII (1901).
- EDGERTON, S. Y., "Mensurare temporalia facit Geometria spiritualis. Some 15th-century Italian notions about when and where the Annunciatin happened", *Studies in late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millar Meiss*, Nueva York, 1977, pp. 115 ss.
- EDMUNDS, Sheila, "The Missals of Felix V and Early Savoyard Illumination", *Art Bulletin*, XLVI (1964), pp. 127-141.

- EMMINGHAUS, J. H., "Verkündigung an Maria", *Lexikon der Christlichen Kunst*, Herder, Roma-Friburgo-Viena, 1968, vol III, col. 422-437.
- FERGUSON, George W., *Signos y símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé., 1956 (1ª Ed. New York, 1954).
- FERREIRA de ALMEIDA, C. A., *A Anunciaçao na arte medieval em Portugal*, Porto, Instituto de História de Arte, Faculdade de Letras do Porto, 1983.
- FEUDALE, C., "The iconography of the Madonna del Parto", *Marsyas*, 7 (1957), pp. 8 ss..
- FOCILLON, Henri, *Arte de Occidente. La Edad Media románica y Gótica*, Madrid, Alianza Forma, 1988.
- FOURNEE, Jean, "Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'annonciation", *Syntroron. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du Moyen âge.*, París, 1968, pp. 225-35.
- FRANCIS, H. S., "A fourteenth century Annunciation", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 42 (1955), pp. 215 ss..
- FRANCO MATA, Angela, "El Arzobispo Pedro Tenorio. Vida y Obra. Su capilla funeraria en el Claustro de la Catedral de Toledo", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y el Arte de la Edad Media II*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1992, pp. 73-93.
- FREEMAN, Margaret B., *La Chaise a la Licorne*, París, Bibliothèque des Arts, 1976.
- FREEMAN, Margaret, "The Iconography of the Mérode Altarpiece", *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Diciembre (1957).
- GARCIA BORRAS, Joaquín, *El retablo de fray Bonifacio Ferrer del Museo de Valencia*, 1986-87 (tesis doctoral).
- GARCIA IGLESIAS, José Manuel, *La pintura manierista en Galicia*, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 1986.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.
- GENAILLE, Robert, "L'Annonciation de Jean Bellegambe", *Gazette des Beaux Arts*, LVII (1961), pp. 5-16.
- GILLET, L., *Historie artistique des ordres mendiants*, París, 1912.
- GOLDNER, G., "Notes on the iconography of Piero della Francesca's 'Annunciation' in Arezzo", *Art Bulletin*, 56 (1974), pp. 342-44.
- GOLDSCHMIDT, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit (XI-XII. Jahrhundert)*, Berlín, 1926. (Reprint 1975).

- GOLDSCHMIDT, Adolf, *Die Elefenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII-XI. Jahrhundert*, Berlín, 1914-26. (Reprint 1970).
- GOMEZ MANRIQUE, *Loores e suplicaciones a Nuestra Señora*, en Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, XXII.
- GONZALEZ MONTAÑES, Julio I., "'Parvulus puer in annuntiatione virginis'. Los relieves de Santa Mariña Dozo", *Archivo Español de Arte*, 266 (1994), pp. 68-71.
- GONZALEZ MONTAÑES, Julio I., "La iglesia de Santa Mariña Dozo", *Pontenova*, nº 0 (1993), pp. 53-66.
- GONZALO de BERCEO, *Loores de la Virgen*, Biblioteca de Autores Españoles, LVII.
- GÖSSMANN, M. Elisabeth, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, Munich, M. Hueber, 1957.
- GOTTLIEB, Carla, "A Sienese Annunciation and its fenestra Cancellata", *Gazette des Beaux Arts*, LXXXIII (1974), pp. 89-96.
- GOTTLIEB, Carla., "The Brussels version of the Merode Annunciation", *Art Bulletin*, 39 (1957), pp. 53-59.
- GRIMOÛARD de SAINT-LAURENT, H. L., comte de, *Guide de l'art chretien; etudes d'esthetique et d'iconographie*, París, Librairie archeologique de Didron, 1872-74.
- GUDIOL , Josep y ALCOLEA I BLANCH, Santiago, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1986.
- GUDIOL, José, *Bernardo Martorell*, Madrid, 1959.
- GUERRA, Manuel, *Simbología románica*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.
- GULDAN, Ernst, "Et Verbum caro factum est". Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild", *Römische Quartalschrift für christliche Alterumskunde und Kirchengeschichte*, 63, 3-4 (1968), pp. 145-69.
- GULDAN, Ernst, *Eva und Maria. Eine Antithese als Blidmotiv*, Graz-Köln, 1966.
- HAUSSHERR, Reiner, *Biblia moralizada de Viena*, Madrid, Casariego, 1992.
- HEIDER, G., "Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften", *Jahrbuch der k. k. Centralkommission*, 5 (1861), pp. 37 ss..
- HEIMANN, Adelheid, "Der Meister der "Grandes Heures de Rohan" und seine Werkstatt", *Städel-Jahrbuch*, Frankfurt, 7-8 (1932), pp.1-61.
- HEIMANN, Adelheid, Trinitas Creator Mundi, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II (1938-39), pp. 42-53.
- HERNANDEZ DIAZ, José, *Museo provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

- HILDBURG, W. L., "English Alabasters Carvings as Records of Medieval Religious Drama", *Archaeología*, XCIII (1949), pp. 51-101.
- HIRN, Yrjö, *The Sacred Shrine*, Londres, 1912.
- HORNEDO, R., "Arte Tridentino", *Revista de Ideas Esteticas*, 12 (1945), pp. 203-32.
- HORTON, *The Child Jesus*, Londres, 1975.
- IBAÑEZ, J. y MENDOZA, F., *María en la liturgia hispana*, Pamplona, Eunsa, 1975.
- INTERIAN DE AYALA, Fr. Juan, *El pintor christiano, y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. 8 Libs. 2 vols., Madrid, Imp. de Joachin Ibarra, 1782.
- ISABEL DE VILLENA, *Llibre anomenat Vita Christi compost per sor Isabel de Villena abadesa de la Trinitat de Valencia* (Ed. Miquel Planes), 1497 (1ª).
- ISASI, Rafael, "La Anunciación. Fragmento de un retablo de La Lonja", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 21 (1927), pp. 337-38.
- JEGLOT, C., *La Vie de la Vierge dans l'art*, París, 1927.
- KANE, Eileen, "A Fifteenth Century Avignonese Annunciation in Dublin", *Gazette des Beaux Arts*, LXXXIII (1974), pp. 193-204.
- KANTAROWICZ, W., "The Quinity of Winchester", *Art Bulletin*, XXIX (1947), p. 74-85.
- KÜNSTLE, Karl, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Friburgo, 1926-1928 (2 vols.).
- LABANDE, Leon-Honore, *Les primitifs francais. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, Marseille, Librairie Tacussel, 1932.
- LABORDE, Comte Alexandre de, *La Bible Moralisée conservée a Oxford Paris et Londres*, París, 1911-27, 5 v..
- LACARRA DUCAY, M^a C., "Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza", *Seminario de arte aragonés*, XVI-XVIII (1970).
- LADOUE, Pierre, "La scène de L'Annonciation vue par les peintres", *Gazette des Beaux Arts*, (1952), pp. 351-370.
- LARSON, Orville K., "Ascension images in art and theatre", *Gazette des Beaux Arts*, 54 (1959), pp. 161-176.
- LEROQUAIS, V., Abbe., *Le Bréviarie de Philippe le Bon, breviaire parisien du XVe siècle ...*, Paris-Bruxelles-New York, M. Rousseau/Ch. Weckesser/ G.E. Stecher, 1929.
- LIPINSKY, A., "Contributi all'iconografia dell'Annunciazione: "Et Verbum caro factum est", *Arte Cristiana*, Milán, 41 (1954), p. 260 ss..
- LIPINSKY, Angelo, "Arte sacra abruzzese: La scena dell' Annunciazione nei Paliotto di Nicola da Guardiagrele", *L'Ossevatore Romano*, 20 Septiembre (1940a).

- LIPINSKY, Angelo, "Una Annunciazione di Bernadino Loschi", *L'Ossevatore Romano*, 25 de Octubre (1940b).
- LIPINSKY, Angelo, "Das silberne Antependium des Nicola da Guardiagrele in Dom zu Teramo", *Das Münster*, 11 (1958a), pp. 233 ss..
- LIPINSKY, Angelo, "Heterodoxe Darstellungen der Verkuendigung Mariae", *Das Muenster*, 11 (1958b), pp. 250-52.
- LIPINSKY, Angelo, "L'Annunciazione di Francesco Segala", *Arte Cristiana*, Milán, 43 (1955), pp. 63-65.
- LOPEZ DE AYALA, Ignacio, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala*, Madrid, Imprenta Real, 1875 (2ª Ed.).
- LOPEZ DE TORO, J., "El Libro de Horas de Carlos V", *Mundo Hispánico*, 165 (1961), pp. 30-35.
- LOPEZ PIQUERO, Begoña, *La pintura gótica en Toledo anterior a 1450, el trecento*, Toledo, 1984.
- LUDOLFO DE SAJONIA (Ludolfo el Cartujano), *O livro de Vita Christi en lingoagem portugues*. Ed. facsimil e crítica do incunable de 1495, Rio de Janeiro, 1957.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, "A propósito de unas tablas medievales mallorquinas de la Anunciación y su ambigüedad iconográfica", *Boletín del Seminario de Estudios de arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 30 (1964), pp. 185-196.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, *La pintura gótica en Mallorca*, Barcelona, Polígrafa, 1987.
- LLOMPART MORAGUES, Gabriel, *La pintura medieval mallorquina*, Palma de Mallorca, 1977.
- MADURELL I MARIMON, Josep Mª., "El arte en la comarca alta de Urgell", *Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona*, III, 4 (1945), pp. 259-340 y IV 1/ 4 (1946) pp. 9-172 y 297-41.
- MADURELL I MARIMON, Josep Mª., "El pintor Lluís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores, sus obras"., *Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona*, 8 (1950), pp. 1 ss..
- MÂLE, Emile, "Le renouvellement de l'art par les 'Mystères' à la fin du moyen âge", *Gazette des Beaux Arts*, 31 (1904), pp. 89-106, 215-230, 283-301 y 379-394.
- MÂLE, Emile, *El arte religioso del siglo XII al XVIII*, Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Breviarios nº 59, 1952.
- MÂLE, Emile, *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro, 1986.

- MÂLE, Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, Armand Colin, 1922 (1ª Ed. 1908).
- MARTINEZ-BURGOS GARCIA, Palma, "Los tópicos del paisaje en la pintura española del siglo XVI", *Fragmentos*, 7 (1986), pp. 66-83.
- MATEO GOMEZ, Isabel, "Iconografía de la Concepción de Cristo: del clasicismo mundo cristiano", en *Actas del Congreso concepcionista*, vol. 2, León, 1988.
- MATEO GOMEZ, Isabel, "Temas paganos cristianizados", *VI Jornadas del departamento de Hª del arte "Diego Velázquez": La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, Editorial Alpuerto- CSIC, 1993, pp. 37-48.
- Mc NAMEE, M. B., "The Medieval Latin Liturgical Drama and the Annunciation Triptych of the Master of the Aix-en-Provence Annunciation", *Gazette des Beaux Arts*, LXXXIII (1974), pp. 38-40.
- MEISS, Millard, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings", *Art Bulletin*, (1945), pp. 175-181.
- MENDOZA, Fray Iñigo de, *Coplas de Vita Christi* (Ed. y estudio Julio Rodríguez-Puértolas), Madrid, Gredos, Biblioteca románica hispánica, 1968.
- MILLAR, E., *English Illuminated Manuscripts of the XIVth and XVth Centuries*, París-Bruselas, 1928.
- MOLANUS, Johannes (Molano de Lovaina), *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus et eodem significationibus*, Lovaina, 1570.
- MOLANUS, Johannes (Molano de Lovaina), *De historia sanctorum imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum libri quatuor*. (Ed. y notas de J.N. Paquot), Lovaina, 1771. (1ª ed. Lovaina, 1594).
- MONTEIRO, Manuel, *Igrejas Medievais*, Oporto, 1954.
- MORALEJO ALVAREZ, Serafín, "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", *Homenaje a D. José Mª Lacarra de Miguel*, Zaragoza, 1977. I, pp. 173-202.
- MORÇAY, R., *Saint-Antonin, archevêque de Florence (1389-1459)*, París, 1914.
- OLIGER, P. L., "Le Meditations vitae Christi del Pseudo-Bonaventura", *Studi francescani*, VII (1921), pp. 143 ss y (1922), pp. 18 ss..
- ORLANDI, S., *Bibliografía Antoniniana*, Roma, 1962.
- PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura* (Ed. de B. Bassegoda i Hugas), Madrid, Cátedra, 1990.
- PÄCHT, Otto, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg, 1929.

- PALLUCHINI, Rodolfo, *La Pittura Veneziana del Trecento*, Venecia-Roma, Instituto per la collaborazioni culturale, 1964.
- PANOFSKY, Erwin, "The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece", *Art Bulletin*, (1935), pp. 433-473.
- PANOFSKY, Erwin, *Les Primitifs Flamands*, París, Hazard, 1992. (1ª Ed. inglesa Cambrigde, Mass. 1953)
- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., "Valencia. Arte", en *Tierras de España*, Madrid, Noguer-Fundación Juan March, 1985, pp. 147-393.
- PIEPER, P., "Das Stundenbuch der Katarina van Lochorst und der Meister der Katarina von Kleve", *Westfalen*, 44 (1966), pp. 97-157.
- PINTO CRESPO, V., "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación", *Hispania Sacra*, XXXI (1978-79), pp. 285-322.
- PITA ANDRADE, J. M., "Arte de la Edad Media", en *Tierras de España*, vol. I Castilla la Vieja y León*, Madrid-Barcelona, Fundación J. March-Noguer, 1975.
- PITARCH, A. J., "Valencia", en *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1980.
- PITARCH, A. J., *Pintura gótica Valenciana. El período internacional (desde la formación del Taller de Valencia c. 1374, hasta la presencia de la segunda corriente flamenca c. 1440)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1982. (Extracto de tesis doctoral).
- PLATTE, Hans, *Meister Bertram in der Hamburger Kunsthalle*, Hamburgo, 1973.
- POST, Ch. R., *A History of the spanish painting*, Cambridge, Masachussets, 1930-35.
- PRAMPOLINI, Giacomo, *L'Annunciazione nei pittori primitive italiani*, Milán, 1935.
- RAMON Y FERNANDEZ OXEA, J. (Ben-Cho-Shey), "A descoberta da pintura galega medieval", *Chan*, 24 (1970), pp. 24-25.
- REAU, Louis, *Iconographie de l'art chretien*, París, 1955-59, (6 vols.).
- REINERS, H., *Die kölnner Malerschule*, Bonn, 1925.
- ROBB, David M., "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", *Art Bulletin*, XVIII (1936), pp.480-526.
- ROCQUES, Marguerite, *Les Peintures Murales du Sud-Est de la France, XIIIe au XVIe siècle*, París, Picard, 1961.
- RODRIGUEZ-PUERTOLAS, Julio, *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi"*, Gredos, Biblioteca Románica-Hispánica, Madrid, 1968.
- RORIMER, J. J., *The Metropolitan Museum of Art Mediaeval Tapestries. A Picture Book*, Nueva York, 1947.

- ROSENAU, H, "A Study in the Iconography of the Incarnation", *Burlington Magazine*, 85 (1944), pp. 17-79.
- ROSENAU, Helen, "A Study in the Iconography of the Incarnation", *Burlington Magazine for Connoisseurs*, 85 (1944), pp. 176-79.
- ROSSELLO-BORDORY, Guillermo, *Catálogo del Museo de Mallorca (Salas de Arte Medieval)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- RUDRAUF, Lucien, *L'Annonciation. Etude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, París, Grou-Radenez, 1943.
- RUSSEL, J. M., "The iconography of the Friedsam 'Annunciation'", *Art Bulletin*, 60 (1978), pp. 24-27.
- RUWIERE, Jeanne de, *La peintre Flamande*, Zurich, Silva, s. a..
- SAGREDO FERNANDEZ, Felix, *La Cartuja de Miraflores*, León, Everest (Guias), 1981.
- SAN ANTONIO DE FLORENCIA, *Summa Theologica*, Verona, Typ. Seminarii, apud Agostinum Carattonium, 1740. (Hay ed. facsímil de J. Colosio O. P., Graz, 1959).
- SANDBERG VAVALA, E., "A Chapter in Fourteenth Century Iconography: Verona", *Art Bulletin*, XI (1929).
- SANDBERG VAVALA, E., *La pittura veronese del Trecento e del Primo Quattrocento*, Verona, 1926.
- SANTANGELO, A., *Catálogo delle sculture del museo di Palazzo Venezia*, Roma, 1954.
- SANTOS OTERO, Aureliano de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, B.A.C., 1975 (3ª).
- SARAVIA, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, t. XXVI (1960), 129-43.
- SCAVIZZI, Giuseppe, "Nuovi appunti sul Quattrocento Campano", *Bolletino d'Arte*, LII (1967), pp. 20-29.
- SCOTTI, Giuseppina, "Alcune ipotesi di lettura per gli affreschi della Capella Portinari alla luce degli scritti di S. Antonino vescovo di Firenze", *Arte Lombarda*, 64 (1983), pp. 65-78.
- SCHAPIRO, Meyer, "A Note on the Merode Altarpiece", *Art Bulletin*, XLI (1959), pp. 327-28.
- SCHAPIRO, Meyer, "Muscipula Diaboli", the Symbolism of the Mérode Altarpiece", *Art Bulletin*, (1945), pp. 182-187.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, Londres, Land Humphries, 1971-71.

- SCHMITT, B, "Ein eigenartiges Trinitats und Verkündigungs bild", en '*In verbo tuo*', *Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Missionspriesterseminars St. Agustin bei Siegburg*, 1963, pp. 307 ss..
- SELVA, J., *El Arte Español en tiempo de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1943.
- SHORR, D. C., *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, Nueva York, 1954.
- SICART JIMENEZ, Angel, "Gótico, pintura", *Gran Enciclopedia Gallega*, 16 (1974), p. 163 ss.
- SILVA MAROTO, M^a del Pilar, *Pintura hispanoflamenca castellana. Burgos y Palencia*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990.
- SILVA MAROTO, Pilar, "Pinturas del Armario de la Reliquias", en *Catálogo de la Exposición 'Tesoros de la Catedral de Burgos'. El arte al servicio del culto*, Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1995, pp. 56-75.
- SIMI VARANELLI, Emma, "Las Meditationes Vitae Nostri Domini Jesu Christi Nell 'Arte del Duecento italiano", *Arte Medievale*, 2 (1992), 137-48.
- SPENCER, J. R., "Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence", *Art Bulletin*, 37 (1955), pp. 273-80.
- STALLING, J. M., *Meditationes de passione Christi olim Sancto Bonaventurae attributae*, Washington, 1963.
- STANGE, A., *Deutsche Malerei der Gotik*, 11 vols. Munich y Berlín, 1934-61. (Krauss reprint 1969).
- STEINBERG, S. H., "Abendländische Darstellungen der Maria Platytera", *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 51 (1932), pp. 512 ss..
- STERLING, Charles (con el seudónimo de Ch. Jacques), *Les Peintres du Moyen Âge*, París, 1941.
- STERLING, Charles, *La peinture medievale à Paris 1300-1500*, París, Bibliothèque des Arts, 1987-1990 (2 vols.).
- STUBBE, A., *La Madone dans l'art*, París, Elsevier, 1958.
- SUREDA, Joan, El Renacimiento, en *Historia de Arte (vol. V)*, Barcelona, Planeta, 1988.
- TARIN y JUANEDA, F., "El retablo de la Cartuja de Miraflores", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, (1925), pp. 403 ss..
- TARIN y JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1896.
- TESTI, L., *La Storia della pittura veneziana*, Bérghamo, 1909.

- THODE, H., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlín, 1885. (Hay traducción francesa por Gaston Lefevre, Paris, Libr. Renouard 1909 2 v.)
- TOESCA, P., *La Pittura e la miniatura nella Lombardia, dai piu antichi monumenti alla metà dell' quattrocento*, Milán, Hoepli, 1912.
- TOLNAY, Charles, L'autel Merode du maitre de Flémalle, *Gazette des Beaux Arts*, LIII (1959), pp. 65-77.
- URMENETA, F., "Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco", *Revista de Ideas Estéticas*, 18 (1960), pp. 237-49.
- VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la Pintura sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 1992.
- VAN MARLE, Raimond, "L'Annonciation dans la sculpture monumentale de Pise et de Sienne", *Revue de l'art ancien et moderne*, LXV (1934), pp. 111-126 y 165-82.
- VAN MARLE, Raimond, *The Italian Schools of Painting*, La Haya , 1923.
- VELMANS, T., "Iconographie de la 'Fontaine de la Vie' dans la tradition Bizantine", *Syntronon*, París, 1968, pp. 119-134.
- VENTURI, Adolfo, *La Madonna: svolgimento artistico della rappresentazioni della Vergine*, Milán, Hoepli, 1910.
- VERHEYEN, Egon, "An iconographic note on Altdorfer's 'Visitation' in the Cleveland Museum of Art", *Art Bulletin*, 46 (1964), pp. 536-38.
- VILLETTE, Jeanne, *La Maison de la Vierge dans la scène de l'Annonciation*, París, H. Laurens, 1941.
- VVAA, *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Gener, 1991 (2 vols.).
- WESCHER, P., "Notes on some paintings from the Strasbourg Museum", *Burlington Magazine of Connoisseurs*, (1947), pp. 94-98 ss..
- WESCHER, P., "Ouvres inconnues de Jean Bellegambe", *Gazette des Beaux arts*, VIII (1932), pp. 217-27.
- WETHEY, Harold E., *Gil de Siloe and his School. A Study of Late Gothic Sculpture in Burgos*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1936.
- YARZA LUACES, Joaquín, "Gil de Siloé", *Cuadernos de Arte Español*, Madrid, Historia 16, nº 3 (1991).