

# Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca)

Marisa Melero Moneo.

Universidad Autónoma de Barcelona

## ANOTACIONES SOBRE EL TEMA DE LA «VIRGO LACTANS»

En el Catálogo Monumental de Huesca, realizado en 1942 por R. del Arco<sup>1</sup>, se incluye la iglesia perteneciente al término municipal de Esquedas, cuya portada nos disponemos a estudiar. El autor habla de los restos de dos iglesias románicas en lo que él llama granja o castillo de Anzano y que, como indica, son los únicos vestigios que se conservan del pueblo medieval del mismo nombre. Se dice que de las dos iglesias, una fué realizada en el siglo XII y la otra en la primera mitad del XIII, sin embargo, no nos da el nombre o dedicación de estas iglesias, de las cuales nosotros estudiaremos la más tardía, cuya portada se encuentra actualmente en el Museo Marés de Barcelona. R. del Arco apunta también algo que puede comprobarse en las fotografías antiguas (conservadas en el Archivo Mas de Barcelona). Se trata del hecho de que el tímpano que perteneció a la iglesia del siglo XIII fué trasladado durante un tiempo a la iglesia del siglo XII de la misma localidad. En cuanto a la portada que nos ocupa, es decir, de la correspondiente a la iglesia del siglo XIII, este autor hace una somera descripción y dice que en su tímpano está representada la Virgen sedente entre cuatro ángeles. Añade que la portada es de tipo lemosino y que ha perdido los fustes de sus columnas.

Posteriormente, en 1970 y 1979 se incluye esta portada en los catálogos del Museo Marés<sup>2</sup>. En ambos se indica que procede de la destruída iglesia de Anzano (cerca de Esquedas), en la provincia de Huesca, y que posee una decoración de tipo geométrico en las arquivoltas que responde al modelo de la Seu Vella de Lleida. En cuanto a la iconografía, se recoge la idea de R. del Arco, indicándose que se ha representado a la Virgen con el Niño entre ángeles y se establece la cronología en el siglo XIII, en el caso del Catálogo de 1970, y a fines del siglo XII y principios del XIII en el de 1979.

En 1987 esta portada es nuevamente tratada, aunque de forma somera, en una obra de C. Enriquez de Salamanca dirigida al excursionista de las tierras de Huesca<sup>3</sup>. En este caso, se indica el modo de llegar a los restos «in situ» de la iglesia y se dice que de los dos edificios conservados en el mismo término, la puerta situada actualmente en el Museo Marés perteneció al edificio del siglo XII.

El vano en cuestión se sitúa en un paño rectangular del muro, ligeramente saliente respecto al resto del edificio, que está enmarcado por sendas columnas y que parece desempeñar función de fachada. En la parte alta de ésta, justo encima del arco guardalluvias, se extiende horizontalmente un motivo decorativo vegetal, formado por róleos, que completa y limita en la parte alta la decoración de la portada. La puerta, propiamente dicha, está descrita por un arco de medio punto en el cual se encajó un tímpano rodeado por cuatro arquivoltas que descansan, a ambos lados, en sendas columnas. Cada una de estas arquivoltas está integrada por diversos motivos decorativos perfectamente diferenciados e individualizados. Como ya se ha indicado, en los catálogos del Museo Marés realizados en 1970 y 1979 se relaciona esta puerta con la escuela derivada de la Seu Vella de Lleida. Ello nos parece bastante posible en cuanto a la decoración de las arquivoltas y composición general de la portada. De hecho, todos los motivos decorativos que se realizaron en las arquivoltas de la Puerta de Anzano están también en la Porta dels Fillols de la Seu Vella de Lleida (róleos con palmetas y hojas en la tercera arquivolta; arquillos sobre una moldura cilíndrica en la cuarta arquivolta; puntas de diamante en la quinta arquivolta; o piezas triangulares cuyo dorso plano está decorado por motivos vegetales); en la iglesia de Sant Martí de

<sup>1</sup> DEL ARCO Y GARAY, R.: *Catálogo Monumental de España. Huesca*. Madrid, 1942, p. 157, figs. 284-285.

<sup>2</sup> *Guía del Museo Marés*. Barcelona, 1970, p. 12, n.º 31 y *Museu Frederic Marés i Deulevoi*, Barcelona, 1979, p. 27, n.º 964.

<sup>3</sup> ENRIQUEZ DE SALAMANCA, C.: *Rutas del Románico en la provincia de Huesca*. Madrid, 1987 (edición del autor), p. 172.

Lleida; o en Agramunt. Además, hay coincidencias más puntuales, respecto a motivos decorativos determinados (también presentes en las obras indicadas) con otros conjuntos catalanes de la misma provincia, como la puerta de la Iglesia de Castelló de Farfanya o la puerta de la iglesia del castillo de Cubells.

Los capiteles de las columnas que soportan las arquivoltas tienen forma troncocónica invertida y poseen decoración vegetal muy degenerada, así como un cimacio corrido en el que se realizaron róleos y entrelazos de tallos y hojas. La decoración de los capiteles está distribuida en tres pisos e integrada por esquemáticas e irreales hojas de acanto y, en algunos casos, pequeñas palmetas entre los acantos. Además, entre los vegetales se realizó un dibujo, que sirve de fondo, a base de líneas cruzadas que describen rombos en cuyo interior hay pequeños puntos. Son capiteles de una calidad realmente baja, en los que, a pesar del gran volumen que se dió a los acantos (especialmente a los inferiores), la talla es muy plana y poco precisa, dando la impresión de una gran rigidez, antinaturalismo y pesadez. Todo ello, no responde a una voluntad de forma, sino, más bien, a una considerable deficiencia técnica y a la poca habilidad y maestría del taller que los realizó. Se da idea de una caricatura del acanto debida a la degeneración del modelo, a un elevado formulismo y, en definitiva, motivada por el trabajo estereotipado de un taller rural de escasa calidad. Es un tipo de capitel frecuente en el siglo XIII y que puede encontrarse, con todas las diferencias que se quiera, tanto en cuanto a los resultados como en relación a la calidad, en la misma puerta «dels Fillols» de Lleida. Las jambas también han sido decoradas con motivos vegetales y geométricos, que nos sirven para evidenciar la riqueza decorativa de esta portada.

El conjunto se completa con un tímpano, objeto de nuestro estudio, que pensamos está entre lo más interesante de esta portada<sup>4</sup> por motivos iconográficos. Desde el punto de vista formal, es claro que el artífice o taller que realizó este tímpano no tenía mucha calidad técnica ni inspiración artística. Su obra implica una escasa

sensibilidad estética, una mala copia de algún modelo muy desfigurado, realizada con escasos recursos técnicos. El plegado es totalmente irreal, tanto en su composición y realización como en su distribución, poseyendo un escaso modelado y una tosquedad sorprendente. Las figuras son rígidas, como si hubiesen sido paralizadas en un momento determinado de la acción, y la desproporción es elevada, tanto dentro de las propias figuras (cabezas grandes en relación al resto del cuerpo; manos enormes; etc.) como en cuanto a la relación establecida entre unas y otras (María de un tamaño colosal en relación al resto; figuras laterales más pequeñas que los ángeles; etc.).

Desde el punto de vista iconográfico el tímpano está centrado por una figura de María entronizada y flanqueada por un ángel a cada lado. En los extremos hay dos figuras sentadas, un hombre a la izquierda (según el espectador) y una mujer a la derecha<sup>5</sup>. El deplorable estado de conservación ha dificultado a los diferentes autores que han tratado esta portada la identificación del tema, definido hasta el momento de forma ambigua. En este sentido, no se ha conservado ningún rostro y han desaparecido partes importantes de las figuras, así como elementos muebles que integraban originalmente la escena. La identificación temática, realizada por R. del Arco y seguida en los Catálogos del Museo Marés de 1970 y 1976, supone, como ya se ha indicado, que en este tímpano se representó a la Virgen rodeada de cuatro ángeles. Es evidente que el mal estado de conservación dificulta la identificación temática de este tímpano, pero, a pesar de ello, creemos que se puede realizar una mayor aproximación iconográfica, una identificación más concreta. Así, por un lado, la figura central no está rodeada por cuatro ángeles sino por dos ángeles de pie y dos personajes (uno masculino y otro femenino) sentados. La identificación de la figura central con María nos parece correcta pero tenemos que añadir que no se trata de una figura cualquiera de María sino de una figura entronizada<sup>7</sup> y coronada<sup>8</sup>, que es cubierta por una especie de Ciborium, hoy casi desaparecido, soportado por

<sup>4</sup> Es una portada muy mal conservada y relativamente recompuesta ya que, gracias a las fotografías antiguas, como las publicadas por R. del Arco o las conservadas en el Archivo Mas de Barcelona (que datan de 1917), puede comprobarse que han sido rehechos todos los fustes y basas de las columnas de las jambas, así como los dos capiteles externos de las jambas derechas (según el espectador) o una parte de los motivos decorativos de las arquivoltas y de las jambas.

<sup>5</sup> El fondo de toda la escena está formado por un dibujo integrado por líneas que se cruzan determinando rombos y un pequeño orificio de trépano en el centro de cada uno de los espacios romboidales, motivo que, como ya hemos indicado, aparece también en los capiteles de las jambas. Todo ello es rodeado por un róleo de palmetas realizadas con una talla muy plana.

<sup>6</sup> DEL ARCO Y GARAY, R.: *Catálogo...* Op. cit. pp. 284-285. Sobre los catálogos indicados ver nota 2 de nuestro estudio.

<sup>7</sup> FRANCASTEL, G.: (*Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'occident du IV<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, París 1973, pp. 53-54) indica que las primeras imágenes de María sentada, con el Niño en sus rodillas, proceden de los cementerios cristianos y de los sarcófagos esculpidos del primer arte cristiano. Pero, no cree que estas imágenes sean imágenes entronizadas sino, más bien, que siguen el modelo de alguna divinidad maternal pagana, que no estaba necesariamente entronizada, y entre las cuales puede citarse la que está amamantando a un niño.

THEREL, M. L.: (*A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le triomphe de la Vierge-église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, París 1984, p. 100-101) se refiere también a distintas obras del siglo V que debían tener una imagen de María con el Niño en el ábside (zona de la iglesia para la cual cree se creó esta solemne y rígida iconografía). La autora piensa que el nacimiento de esta imagen pudo estar determinado por la proclamación oficial de la maternidad divina de María, realizada en el Concilio de Efeso (año 431). Sin embargo, no cree que fuese creada por los artistas cristianos para indicar la suprema dignidad de María, sino que procede de un esquema antiguo con el cual se había representado a divinidades maternales paganas, gracias a que dicho esquema debió ser fácilmente entendido por la mentalidad de la época.

<sup>8</sup> THEREL, M. L.: (*A l'origine...* Op. cit. pp. 212 y ss.) se refiere a una de las primeras imágenes de María coronada, la localizada en el muro que bordea el ábside central de Santa María-Antigua, realizada en el siglo VI. En ella se ha representado a María coronada



dos ángeles. Los restos de este Ciborium pueden apreciarse en la parte alta del centro del tímpano y también nos habla de él la posición de las manos y brazos de los ángeles, posición que hoy resulta un tanto rara precisamente porque falta el objeto soportado.

Pero, además, lo que hace más rara e interesante la iconografía de este tímpano es otro aspecto que relaciona esta figura de María con un tema concreto: la Virgen de la leche. Aunque si se observa el tímpano desde el suelo es difícil de identificar este tema, la contemplación des-

---

con el Niño sobre sus rodillas, siendo venerada como reina por dos ángeles que se inclinan a ambos lados de su trono. La misma autora indica que las primeras alusiones textuales a María reina son del siglo V, después del Concilio de Efeso, de la aparición de las primeras fiestas de la Virgen y de que el cristianismo pasase a religión oficial, siendo Cristo, como consecuencia, rey de reyes, y su madre, por ello, reina. En fin, tanto en el tímpano de Anzano como en numerosas imágenes de María, la corona es signo de realeza por el hecho de ser Madre de Dios.

Sobre el tema de María coronada ver también LAWRENCE, M.: «María Regina» en *Art Bulletin* 7 (1924-1925), pp. 150-161; G. A. WELLEN *Theotokos*, Utrecht, Antwerpen 1961; o K. WESSEL «Regina Coeli» en *Forschungen und Fortschritte* 32 (1958), pp. 11-16, entre otros.

de una escalera que permita acercarse al tímpano disipa todo tipo de dudas y permite observar los restos de la figura del Niño, situados sobre la falda de María con disposición horizontal. Esta horizontal se eleva (por la parte derecha del espectador) en la zona donde debía estar la cabeza del Niño, zona que hoy está especialmente destruida. Finalmente, en el lado izquierdo del torso de María (derecho del espectador), puede observarse el inicio de una forma redondeada<sup>9</sup> que corresponde, indudablemente, al pecho descubierto de la Virgen. En definitiva, esta imagen representa una acción concreta: el momento en que María está amamantando al Niño. Este es un tema poco frecuente en la escultura románica y del

primer gótico, a pesar de que empezará a popularizarse pronto, especialmente a partir de la pintura gótica relacionada con la nueva mística franciscana.

No sólo es un tema algo raro en la escultura de tradición románica<sup>10</sup>, sino que también es un tema sobre el que la historiografía no se ha puesto de acuerdo. Un grupo de autores supone que la imagen de María amamantando al Niño puede proceder, desde el punto de vista compositivo-formal, de diversas diosas-madres de la iconografía clásica<sup>11</sup>. Más concretamente, se ha pensado que podía ser una cristianización del tema de Isis amamantando a Horus<sup>12</sup>. Otro grupo de autores no cree en los antecedentes clásicos de este tema y pretende un ori-

<sup>9</sup> Esta forma redondeada está truncada casi a partir de su base.

<sup>10</sup> Podemos citar algunos ejemplos más o menos próximos en el espacio y el tiempo como lo son el tímpano de la iglesia de Santa María de Pla de la Cabra (Tarragona), en cuyo dintel aparece una Virgen entronizada y amamantando al Niño, dentro de una mandorla sostenida por dos ángeles. Esta puerta es fechada por F. ESPAÑOL I BERTRÁN («El Mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura románica tardana a la Catalunya Nova» en *Quaderns d'Estudis Medievals* 23-25 (1988), págs. 81-103, especialmente pp. 90-92 y figs. 9, 10, 13) en el segundo cuarto del siglo XIII y, por tanto, anterior a los dos ejemplos que M. Trens (ver nota 15) supone como los más antiguos de la península. La autora cita como paralelo temático de la Virgen de la Leche la puerta central de San Rufino de Asís, a la izquierda de cuyo tímpano podemos observar también este tema.

Volviendo a Pla de Santa María, a la derecha (según el espectador) de la figura de María lactante hay una figura masculina, con vara y un libro, que la autora identifica con un profeta, dato especialmente significativo y que utilizaremos posteriormente. En la obra citada (págs. 92-95 y fig. 17) F. Español nos indica otro ejemplo catalán de nuestro tema, se trata de una clave de bóveda perteneciente a la sala capitular del monasterio de Poblet. Esta clave es datada por la autora hacia 1250 y englobada en el mismo ambiente estilístico que el tímpano de Pla de la Cabra.

Respecto al paralelo indicado de San Rufino de Asís puede verse A. PRANDI *Ombrie romane Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire* 1980, fig. 134. En este caso, la figura de María lactante está situada a la derecha de una maiestas de Cristo (izquierda del espectador). Dicha Maiestas está colocada dentro de una mandorla totalmente circular que ocupa el centro del tímpano y la figura de María está sentada sobre un trono similar al de Aquél. A la izquierda de Cristo (derecha del espectador) hay una figura masculina de pie que A. Prandi identifica con San Rufino. El mismo autor fecha este tímpano en el siglo XII.

<sup>11</sup> TRAMOYERES BLANCO, L.: («La Virgen de la leche en el arte» en *Museum* III (1913), p. 79-118, piensa que la imagen de la Virgen de la leche está inspirada en obras griegas que representan diosas madres relacionadas con la tradición mitológica de Juno alimentando a Hércules, que cree es una derivación lejana de la diosa egipcia Isis (Sebek-nit) amamantando a Horus. Como ejemplos o casos concretos de imágenes clásicas que pudieron determinar el tema de la Virgen de la Leche cita una placa de espejo romano conservada en el Museo de Trieste y procedente de Aquileia, en la cual se representó a Hércules siendo amamantado por Juno; los numerosos barros de Tanagra y la Cirenaica, en los que se presenta una mujer amamantando a un niño; la pintura del griego Parrasios, conocida por descripciones literarias; y la pintura romana de las paredes de la Farnesina (Sala XXXII del Museo de las Termas de Roma), donde el autor indica que se representó a Baco siendo amamantado por una mujer.

Cita como primer ejemplo cristiano las pinturas murales de la capilla de los griegos de las catacumbas de Priscila en Roma, fechadas en el siglo II d. C. En este caso el autor ve muy claro, por el aspecto de matrona romana otorgado a María, que el pintor se inspirase en alguna de las diosas madres paganas, que en dicho momento debían ser tan populares. Se indica también que este tema no será frecuente en el arte cristiano primitivo ni en el bizantino y que su reaparición en la escultura románica se realizó a través de los marfiles carolingios, como puede comprobarse en las tapas de un evangelario procedente de Metz y conservado en la Biblioteca Nacional de París, que, sin embargo, es de época ottoniana y ha sido fechado por algunos autores en el siglo X. Además, también nos habla de una descripción literaria del tema a cargo de Teodulfo, español que fue obispo de Burdeos muy influyente en la Corte de Carlomagno. Finalmente, indica que el resurgimiento y popularización del tema a partir del arte trecentista se debió a la concepción poética que sobre María como Madre de Dios, introdujo San Bernardo y propagó el cister.

No obstante, como veremos más adelante, creemos que la relación que el autor establece entre este tema de la Virgen de la Leche y los escritos de San Bernardo se debe más bien a un tema posterior en el que San Bernardo aparecerá bebiendo la leche con la que María estaba alimentando al Niño.

<sup>12</sup> De esta opinión es C. CECHELLI (*Mater Christi*, Roma 1950, concretamente el epígrafe titulado *Virgo lactans*, en las pp. 250-251 del vol I), quien, aunque indica que la deidad lactante no fué exclusiva de Egipto (pudiéndose encontrar en diversas partes del mundo antiguo), hace notar la prevalencia de la figura isíaca en el mundo antiguo y el hecho de que será el arte copto donde esta tipología iconográfica se seguirá de cerca. Ello persuade al autor de que fué Egipto el centro más importante de difusión de este tema.

Respecto a los precedentes paganos, el autor incluye (en la p. 249 del vol. I) un dibujo que copia una estela funeraria procedente de Dschakur, sobre el cual explica una confusión iconográfica que puede ser bastante significativa en cuanto al origen de nuestro tema. Indica que inicialmente había sido interpretada por Ebers como una imagen de la Virgen, pero, posteriormente Schmidt la identificó como Isis amamantando a Horus en presencia de un orante. En definitiva, C. Cecchelli parece indicarnos no sólo que el origen de la Virgen de la Leche parece estar en las representaciones de Isis amamantando a Horus, sino que posiblemente la recuperación o asimilación cristiana de esta iconografía pudo darse a través del Egipto copto, indicando que uno de los más bellos ejemplos es la Madonna de Saqqarah, del siglo VI. Como obras posteriores que siguen esta tradición iconográfica cita también el manuscrito copto del British Museum (or. 6782, fol. 4) fechado a fines del siglo IX y principios del X, además de aludir a otro manuscrito de tradición copta conservado en la colección Morgan.

En la nota 487 el autor nos da abundante bibliografía sobre deidades paganas lactantes. Sin querer introducirnos en la iconografía de Isis amamantando a Horus, nosotros sólo citaremos una de las obras que la tratan: V. Trantamhinh *Isis Lactans*, Leiden 1973. En el mismo sentido, sólo a título de ejemplo significativo entre la gran cantidad de los conservados, citamos una imagen de Isis amamantando a Horus mostrada recientemente en Madrid y Barcelona con motivo de la exposición *Nofret-La Bella. La mujer en el Antiguo Egipto*, Madrid-Barcelona 1986, Sala de Exposiciones de la Fundación Caixa de Pensions. Para esta imagen ver concretamente las pp. 40-41 del catálogo.

gen cristiano, a partir de textos concretos o de imágenes orientales. Entre estos últimos podemos citar a L. de Saralegui<sup>13</sup>, M. Vloberg<sup>14</sup> o M. Trens<sup>15</sup>.

A nosotros nos parece bastante factible que el tema de la Virgen de la Leche proceda, desde el punto de vista compositivo-formal, de las primitivas representaciones de la diosa Isis amamantando a Horus, suficientemente difundidas por todo el mundo antiguo occidental y especialmente arraigadas en Egipto. También creemos que

pudo ser el Egipto copto el lugar de origen y punto de difusión del tema cristianizado, a pesar de ciertas obras que, en este sentido, aparecen como excepciones. Este es el caso de la pintura de las catacumbas de Priscila, en las que puede seguirse una tradición romana en la cual ya había incidido la iconografía egipcia de Isis. Por otro lado, pensamos que la recuperación cristiana del primitivo tema pagano sigue una de las vías indicadas por E. Panofsky<sup>16</sup>. Es decir, que ha utilizado un motivo clási-

En cuanto al arte bizantino C. Cecchelli indica, como ejemplo temprano, la Panagia Galaktotrophousa del monasterio Chilandari del Monte Athos. Entre los ejemplos del arte occidental se indica la tapa de marfil de época otomiana, de la Biblioteca Nacional de París, que ya había sido mencionada por L. Tramoyeres como de tradición carolingia, y los ya numerosos y más tardíos ejemplos de «Madonna allattante» italianos, ligados, según el autor, a los franciscanos. Sobre estos últimos ver N. BALDORIA «La Madonna allattante» en *Atti del R. Istit. Veneto di Sc. Lett. Arti*, Serie IV, tomo VI, Venezia 1888, p. 777 y ss.

LASAREFF, V.: («Studies in the iconography of the Virgin» en *The Art Bulletin* XX, 1 (1938), pp. 26-65, especialmente 27-36) distingue dos orígenes diferentes del tema, uno primitivo-cristiano, de tradición helenística y con carácter de escena de género, y otro egipcio, de tradición isíaca, cuya difusión se realizó a partir del Egipto copto y que se impuso tanto en Bizancio como en el Occidente. El autor da un extenso catálogo de obras que poseen esta iconografía, a partir de las Catacumbas de Priscilla, tanto en lo copto como en lo bizantino y occidental (sobre el cual remitimos a las pp. 30 y ss.). En este catálogo llama la atención que no se haya citado ninguna obra hispana. Parece que uno de los intereses esenciales de V. Lasareff es demostrar la existencia de este tema en el arte bizantino por tradición propia, derivada de las fuentes indicadas (cristianas primitivas o coptas), frente a la teoría de otros autores que niegan dicha presencia y hacen derivar los ejemplos tardíos bizantinos de la influencia de la pintura italiana.

Una opinión similar, aunque con diferencia de matices, es expresada por RÉAU, L. (*Iconographie de l'art Chretien. Iconographie de la Bible. II Nouveau Testament*, París, 1957, pp. 96-97), quien habla del origen isíaco del tema y su temprana utilización, ya cristianizada, en las catacumbas de Priscila (siglo II d.C.) y en un fresco copto de Baouit.

<sup>13</sup> Al contrario que otros autores L. DE SARALEGUI («La Virgen de la leche. Subsidia iconográfica») en *Archivo Español de Arte Valencia* XIV (1928), pp. 85-98 indica que no cree que exista ninguna conexión entre la imagen de la Virgen de la Leche y las diosas-madres lactantes del arte griego o romano. Piensa que la fórmula del tema cristiano en cuestión procede del arte oriental monástico, que humaniza la figura de la Virgen destacando ciertos aspectos como la ternura materna. Cree que la llegada de este tema al occidente medieval se realizó por la vía de los marfiles y miniaturas carolingios y su perfeccionamiento y desarrollo fué consecuencia de los sermones de San Bernardo; de la predicación franciscana; y, especialmente, de las *Meditaciones* atribuidas a San Buenaventura, así como de otros escritos representativos de la mística de los siglos XIII y XIV. Pero, nos indica que según M. PEDRIZET (*La Vierge de Misericorde*, París 1908, pp. 237 y ss.) el origen de este tema no está en San Bernardo, sino en Bernardo de Chartres (muerto en 1156), autor del himno «De Laudibus Beatae Mariae Virginis».

Supone que las representaciones más tempranas en la península ibérica fueron «la tosca escultura de Rebollet (siglo XIII) o la pila románica de San Félix de Játiva» (ver pp. 86-87 del estudio citado).

<sup>14</sup> VLOBERG, M.: *La Vierge et l'enfant dans l'art français*, Grenoble 1939, vol 1, pp. 68 y ss. El autor piensa que este tema surge en los albores del arte cristiano, concretamente en un fresco de las catacumbas de Priscila en Roma (siglo II), donde existe una inspiración oriental que es similar a la que puede rastrearse en los Evangelios Apócrifos, de los que puede proceder. Esta hipótesis está en parte confirmada, según el autor, por el hecho de que este tema reaparece en los frescos coptos de Baouit, donde se ha comprobado que otros temas también proceden de los Apócrifos.

Como ejemplo posterior del tema, Vloberg cita el mosaico de la fachada de Santa María in Transtévère, que, a diferencia del caso de las catacumbas, posee (según el autor) una inspiración helenística, mientras que su tema pudo ser determinado por el Papa Inocencio III. Indica también algunos ejemplos del tema en la escultura románica, así, el dintel de un tímpano procedente de Anzy-le-Duc y conservado en el Museo del Hiéron de Paray-le-Monial (fig. de la p. 68) o la talla en madera de Aix-en-Provence conocida como Notre Dame de la Seds o de Siége y diversos ejemplos góticos de los siglos XIII y XIV, tanto en las artes bidimensionales como en escultura, destacándose entre ellos el caso de la vidriera de la Catedral de Chartres (Fig. en p. 87) del siglo XIII.

<sup>15</sup> TRENS, M. (*María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1946, pp. 34 y ss.) recoge también, como ejemplo más primitivo, el de las catacumbas de Priscila, donde reconoce a la Virgen amamantando al Niño, en presencia del profeta Isaías. Este autor supone que el tema de la Virgen de la Leche encontró su fórmula definitiva en el arte bizantino de los siglos XI y XII, citando como ejemplo significativo la imagen de la Panagia Galaktotrophousa del monasterio Chilandari del Monte Athos, aunque, como indica, hubo ejemplos anteriores, así el relieve en márfil fechado en el siglo X y conservado en la Biblioteca Nacional de París (que ya hemos citado en notas anteriores). Este relieve (cubierta de un libro) es otomano, lo cual, inválida la hipótesis de M. Trens sobre el origen bizantino de nuestro tema y sobre la cronología de su formación, que sitúa en torno a los siglos XI y XII.

Al pasar a los ejemplos hispanos M. Trens da como ejemplar catalán más antiguo una miniatura de la Carta de Fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo de la iglesia de Tárrega (Lleida), concedida por el obispo Ramón de Vich y conservada en el Archivo de la Corona de Aragón, que el autor fecha en el año 1269. Esta imagen es reproducida en la fig. 277 de la obra citada. Otros ejemplos indicados por el autor son el frontal aragonés de Belesa (conservado en el Museo de Arte de Cataluña), fechado por M. Trens en el siglo XIII y reproducido en su fig. 278. Como ya hemos visto, tampoco aquí podemos estar de acuerdo con este autor ya que hay otros ejemplos hispanos anteriores.

Además, M. Trens piensa que la «Virgen de la leche» pudo haber derivado de la devoción al «Reposo de la Virgen» en la «Huída a Egipto», tema, según el autor, importado de Palestina por los peregrinos y cruzados e incorporado posteriormente a la Virgen de la Humildad. En este punto pensamos que M. Trens puede tener cierta razón, ya que, hay un grupo «extraño» de representaciones románicas en las que la escena de la «Huída a Egipto» presenta a María, sobre el asno en el que viaja, pero con la particularidad de que está amamantando al Niño. Dos ejemplos de ésto son los capiteles de la Huída a Egipto de la Iglesia de la Magdalena de Tudela (Navarra) y del claustro de Santa María de l'Estany (Barcelona).

<sup>16</sup> «Iconografía e Iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento» en *El Significado en las artes visuales*, Madrid 1980 (primera ed. 1955), pp. 45-75.

co pero no un tema clásico, o, lo que es lo mismo, al esquema formal clásico se ha incorporado un significado cristiano, método muy habitual en la recuperación medieval de formas antiguas. Sin embargo, como indica Panofsky, éste es uno de los casos en los que la recuperación formal ha podido ser facilitada gracias a la afinidad temática, a una cierta similitud entre la diosa lactante que alimenta a su hijo, también dios, y la Virgen lactante, Madre de Dios. En definitiva, la maternidad divina permite a María participar o disfrutar de ciertos aspectos de la divinidad de Cristo. No obstante, esta similitud temática no implica la asunción del tema clásico-pagano sino que la asimilación formal ha pasado por la cristianización del tema, es decir, por la sustitución de una figura representativa del paganismo por una figura representativa no sólo del cristianismo sino de uno de los hechos capitales de esta religión: la humanidad de Cristo, que, a su vez, implica la unión de la humanidad y divinidad en una misma persona. Por todo ello, la figura de María, aún no participando personalmente de la divinidad podía perfectamente sustituir a una divinidad pagana, sin variar esencialmente el significado último de la escena, pero, eso sí, cambiando el sentido, eliminando lo prohibido y sustituyéndolo por lo canónico, por lo permitido.

Seguramente, como tantas otras veces, debió haber otro componente que jugó un papel importante a la hora de la asimilación formal. Se trata de la difusión y popularidad de la imagen de la diosa-madre entre una población que estaba dejando de ser pagana sólo a duras penas. Ante problemas de este tipo, la iglesia conquistadora de nuevo público vió pronto que era más factible (desde el punto de vista doctrinal) reconvertir la imagen de la diosa-madre en la virgen-madre, que luchar y deterrar dicha figura o concepto religioso. Por otra parte, es cierto, como hemos indicado, que la diferencia de concepto entre ambas figuras no era demasiado acusada. Una vez que la iglesia asumía de algún modo el concep-

to de diosa-lactante, asimilado a María-lactante, también era más fácil y, en cierto modo, bastante lógico, que se reutilizase el motivo formal antiguo para las representaciones nuevas de la madre de Dios.

Ello nos plantea el problema de los textos, por un lado, tenemos que seguir dando la razón a E. Panofsky cuando supone que el divorcio entre formas y temas clásicos propio de la Edad Media se debe a que las fuentes fueron distintas. Es decir, que las similitudes formales implican una cierta derivación de motivos formales clásicos y las similitudes de conceptos o temas llevan consigo un olvido de las formas clásicas<sup>17</sup>. Por otro lado, hay diversos autores que suponen que la fuente u origen de este tema está en determinados textos cristianos, rechazando su conexión formal con el motivo clásico de Isis-lactante o, de forma más general, de las diosas-lactantes. Ya hemos indicado que somos partidarios del origen formal antiguo<sup>18</sup>, pero también es cierto que este esquema formal debió necesitar el soporte textual que lo legitimase, especialmente teniendo en cuenta sus orígenes. Es en este aspecto donde pensamos tuvieron un papel capital, como fuente del tema, diferentes textos. En este sentido y desde el punto de vista del inicio del tema cristianizado hemos de citar los Evangelios Apócrifos<sup>19</sup>. Seguramente fueron estos textos los que fundamentaron o dieron pie, desde el punto de vista literario, a las primeras representaciones del tema, tanto a la de las catacumbas de Priscila como, quizá, a los distintos ejemplos de origen copto. En este último caso, el tema iconográfico de la Virgen de la Leche pudo estar reforzado indirectamente por ciertos problemas que sufrió la iglesia. Nos referimos, por ejemplo, a la herejía de Nestorio, quien negaba la maternidad divina de María, que fué proclamada solemnemente en el Concilio de Efeso (del año 431). Poco antes de este concilio San Cirilo de Alejandría (siglo V) envía una carta a los monjes de Egipto para prevenirles de la herejía de Nestorio<sup>20</sup>. Quizá esta herejía y la prevención contra ella determinó, en el

<sup>17</sup> PANOFSKY, E.: «Iconografía e Iconología...», Op. citg. pp. 59-62 y ss. En este interesante artículo Panofsky nos indica varias de las vías por las que se perpetuó la tradición textual clásica en la Edad Media cristiana y, a la vez, las causas por las que dichos textos clásicos se fueron desvirtuando, contaminando y, en definitiva, haciéndose admisibles y asumibles por la mentalidad cristiana gracias a las moralizaciones.

<sup>18</sup> Este origen antiguo puede explicar el resurgimiento del tema, en el Occidente medieval, a partir de lo carolingio.

<sup>19</sup> En el «Protoevangelio de Santiago» (cap. XIX, punto 2) al narrarse el nacimiento de Cristo se dice:

«...Y esta luz disminuyó poco a poco, hasta que el niño apareció, y tomó el pecho de su madre María. Y la partera exclamó: Gran día es hoy para mí, porque he visto un espectáculo nuevo.»

Citado según *Los Evangelios apócrifos*, Ed. de E. González Blanco, Madrid 1934, vol. I, p. 341.

En el «Evangelio árabe de la infancia» (III, 1) encontramos:

«...Y el niño, a quien María había envuelto en pañales, mamaba la leche de su madre. Y, cuando ésta acabó de darle el pecho, lo depositó en el pesebre que en la caverna había». (Vol. II, p. 43 de la ed. citada).

Igualmente en el «Evangelio Armenio de la Infancia» (IX, 2):

«Y, por otro lado, aparecía una luz centelleante, que estaba puesta sobre el pesebre del establo. Y el niño tomó el pecho de su madre, y abrevó en él leche, después de lo cual volvió a su sitio, y se sentó...» (Ed. citada. vol. II, p. 121).

En el caso del «Evangelio Armenio de la Infancia» el autor también nos indica que María amamantaba al Niño en el relato de la llegada de los Magos:

«...Venerable anciano, infórmanos con exactitud, manifestándonos dónde se encuentra el niño recién nacido. José con el dedo, les mostró de lejos la caverna. Y María dió de mamar a su hijo, y volvió a ponerle en el pesebre del establo.» (Vol. II, p. 130 de la ed. citada). Es interesante que ninguno de los cuatro Evangelios Canónicos diga nada sobre el tema.

<sup>20</sup> En esta carta se dice:

«...Me asombra que haya gente que se haga esta pregunta: ¿debe o no debe llamarse a la Virgen María Madre de Dios? Pues si Nuestro Señor Jesucristo es Dios, ¿Cómo la Virgen, que le ha puesto en el mundo no va a ser Madre de Dios?...».

Este texto está citado según el P. REGAMAY, *Los mejores textos sobre la Virgen María*, Madrid 1972 (Ed. francesa de 1942), pp. 85-86.



campo de las artes plásticas, un mayor interés en la representación de temas que subrayasen la maternidad de María, la cual implicaba a la vez el tema de las dos naturalezas de Cristo, porque Cristo era Dios y hombre. En este caso, el esquema formal de Isis amamantando a Horus, especialmente frecuente en Egipto, pudo servir, después de un cambio de contenido que lo adecuase a su nuevo uso, para reafirmar, de forma evidente, la figura de la Virgen como Madre de Dios. Hay que admitir que la escena estaba bien buscada, ya que era especialmente gráfica en lo que a la maternidad se refiere.

Además, hubo diversos textos, en distintos momentos de la Edad Media, que parece como si renovasen el contenido de la escena y que pueden coincidir o antece-

der a momentos en los que el tema fué más frecuente. Parece como si los textos consiguiesen la renovación y reutilización de este esquema formal, en general poco usado (antes de la eclosión que realizó en época gótica) y que en ocasiones da la impresión de estar casi olvidado. Así, hay algunos textos de la iglesia oriental que pudieron sustentar o facilitar la representación de este tema en el arte bizantino. Son textos que parecen poner de relieve la humanidad y divinidad de Cristo, siendo la lactancia la forma en que suele hacerse patente la vertiente humana de Jesús<sup>21</sup>.

Los ejemplos de este tema de época carolingia y otomana pensamos que pueden justificarse por la voluntad general de la época de recuperación de la antigüedad, tan-

<sup>21</sup> Basilio de Seleucia, que murió el año 459 fue para el P. Regamey (*Los mejores textos...* Op. cit., pp. 120-122) la fuente de los versos algo posteriores de Romano el Cantor. El texto concreto en el que Romano el Cantor pudo inspirarse es el siguiente: «...¿Como os llamaré? le decía Ella. ¿Hombre?, pero vuestra concepción es divina. ¿Dios?, pero Vos estáis revestido de nuestra carne. ¿Que haré por Vos? ¿Voy a alimentaros con mi leche o a glorificaros? ¿Os voy a rodear de cuidados como una madre o a adoraros como una sierva? ¿Besaros como un hijo o rogaros como a mi Dios? ¿Debo daros leche o incienso? ¡Qué misterio innarrable! ¡El cielo os sirve de trono y Vos reposais en mis brazos! Sois por entero de los habitantes de la tierra y no habéis privado al cielo de vuestra presencia...».

Romano el Cantor, judío convertido que fué diácono de Beyruth y sacerdote de la iglesia de Kuros en Bizancio, en época de Anastasio I (491-518), escribió versos en honor de María entre los cuales están los siguientes: «María avanzaba llevándole en sus brazos; ella se preguntaba, como siendo madre, había quedado virgen, al saber su alumbramiento

to en cuanto a los aspectos formales como a los textuales<sup>22</sup>, pero no podemos pasar por alto un himno dedicado a María («O gloriosa Domina») y atribuido a Venancio Fortunato (que murió en el año 600) donde se dice:

«O gloriosa Dama, elevada sobre los astros, que de vuestro seno santificado amamantásteis providencialmente a vuestro Creador.  
Lo que la triste Eva nos quitó, vos nos lo devolvéis por vuestra santa fecundidad;  
Vos sois la vía que hace entrar al cielo a los que lloran  
Vos sois la puerta del gran Rey, la brillante entrada de la luz  
Aplauda a la vida dada por la Virgen, o pueblo redimido.  
Gloria a Vos, Señor, que habéis nacido de la Virgen, así como del Padre y del Espíritu Santo, por los siglos de los siglos<sup>23</sup>».

En cuanto a momentos posteriores, la iglesia occidental también proporcionó textos que pudieron servir de soporte literario a un tema ya existente, soporte que se pudo utilizar para fortalecer y recordar su significado doctrinal inicial. Respecto a los ejemplos románicos y

del primer gótico, se ha dicho que este tema debía proceder de los textos de San Bernardo, quien se tiene por cantor de María<sup>24</sup>. L. Tramoyeres, aunque no piensa que los textos de San Bernardo hayan determinado el nacimiento de un tema iconográfico que cree procedente de la iconografía clásica, si admite que fueron los escritos de este santo los que justificaron y determinaron la proliferación del tema en la pintura italiana trecentista y, en general, en todo tipo de artes figurativas a partir del siglo XII<sup>25</sup>. También M.L. Thérél parece relacionar a San Bernardo con esta iconografía al suponer que el caso de Santa María en Transtevere, en cuya fachada hay un mosaico que presenta a la Virgen lactante, estuvo indirectamente determinado por el santo<sup>26</sup>. A parte del texto concreto de San Bernardo que pertenece al primer sermón de la Asunción, ya citado por M.L. Thérél, podemos añadir otros textos en los que San Bernardo hace alusión directa al acto de lactancia de Cristo, así en la Segunda Homilía sobre la Virgen, al hablar de una serie de propiedades opuestas del Niño-Dios, el Santo dice:

por encima de la naturaleza, asombrada. Ella se turbaba, y se decía a si misma: «¿Que nombre ponerte, Hijo mío! Pues tú estás por encima de los hombres. Tú, que conservas mi virginidad. ¿Te llamaré hombre perfecto? Pero yo sé tu concepción divina. Si te llamo Dios estoy maravillada, al verte en todo semejante a mí. Tú eres como todos los hombres. ¿Qué es mejor: darte de mamar o cantarte un himno?...».

Otro texto, atribuido a San Juan Damasceno (675-749), que abunda en los mismos intreses de los dos citados y en el cual se realizó un retrato de María, dice:

«...vuestro seno será la morada del que ningún lugar puede contener. *Vuestra leche alimentará a Dios*, en el pequeño Jesús. Vos sois la puerta de Dios, deslumbrante de una perpetua virginidad, vuestras manos llevarán a Dios, y vuestras rodillas serán para Él, un trono más sublime que el de los querubines...».

Los tres textos son citados según la recopilación realizada por el P. REGAMEY (*Los mejores textos...* Op. cit. pp. 120-122; 114-115; y 132-135) y el subrayado es nuestro, para destacar la alusión concreta a la lactancia de Cristo. Por otro lado, mientras que los dos primeros textos evidencian y contraponen perfectamente las dos naturaleza de Cristo, el tercero resalta esencialmente la divinidad de Jesús.

<sup>22</sup> A este último aspecto o recuperación de textos puede aludir la descripción de una obra antigua con características similares a nuestro tema, es decir, con una mujer amamantando a un niño, realizada por Teodulfo en un encargo que él hizo a un escultor de su época. Sobre ello ver L. Tramoyeres Blanco «La Virgen de la leche...», Op. cit. p. 82.

<sup>23</sup> Citado según P. Regamey (*Le plus beaux textes sur la Vierge Marie*, París 1946, p. 108) con traducción del francés a nuestro cargo. Para la versión francesa vease la propia obra del P. Regamey o M. L. Thérél (*A l'origine...* Op. cit. p. 202) que la toma del religioso indicado. Es importante destacar, como indica el P. Regamey, que este himno fué adoptado por la iglesia para los Laudes del oficio de la Virgen.

<sup>24</sup> En cuanto a otros posibles orígenes RÉAU, L. (*Iconographie...* Op. cit. p. 96) indica que el amamantamiento de Cristo está atestiguado por la liturgia de Navidad (responso de la Octava de Navidad).

Pedro Damían también habla del tema pero introduce un matiz diferente al habitual en los textos sobre la lactancia de Cristo ya que él la relaciona no tanto con la idea de las dos naturaleza de Cristo: divina y humana, sino con la idea del sacrificio Eucarístico. En un texto suyo sobre la Eucaristía y María, nos dice:

«...Pues este cuerpo de Cristo que ella engendró y llevó en su seno, que envolvió en pañales, que alimentó con su leche con una solicitud materna, es el mismo Cuerpo que recibimos en el altar...»

Texto citado según REGAMEY. (*Los mejores...* Op. cit. p. 155), quien indica que Pedro Damían nace en 1007 y es cardenal-arzobispo de Ostia en 1057, muriendo en 1072, después de haber sido el alma de la reforma de la iglesia junto a Hildebrando. Este matiz eucarístico nos hace pensar que este texto no debió estar detrás de las representaciones de la Virgen de la Leche, que, como veremos más adelante, parecen tener un significado diferente.

<sup>25</sup> TRAMOYERES BLANCO, L. «La Virgen de la leche...» Op. cit. p. 83. El autor piensa además, que especialmente en la pintura ternurista del gótico italiano, pudieron influir también «Las Meditaciones sobre la vida de Cristo», escritas por algún franciscano del siglo XIII y atribuidas a San Buenaventura. Cita también algún texto posterior, concretamente las *Coplas de Nacimiento* del poeta castellano FRAY AMBROSIO MONTESINO, del siglo XV.

Nos parece factible que las representaciones intimistas de este tema, muy abundantes a partir del XIII, estuviesen influidas por la literatura ternurista relacionada con la mística franciscana.

<sup>26</sup> THÉREL, M. L.: *A l'origine...* Op. cit. pp. 74-75 y 199-202. La autora hace notar la dificultad de datación del mosaico de la fachada, es decir, del mosaico que posee el tema de la Virgen amamantando al Niño e indica que algunos autores han supuesto que era del siglo XIII mientras que OAKESNOTT, W. (*The mosaics of Rome from the third to the fourth centuries*, Greenwich 1967, p. 244 y ss.) cree que la parte central de este mosaico, por tanto, justo el tema de la lactancia del Niño, pertenece hacia 1190 y el resto de las figuras piensa que corresponden a los retoques realizados por Cavallini a fines del siglo XIII y principios del XIV.

Respecto al papel de San Bernardo en el programa de Santa María in Transtevere la autora no cree que lo dictase de modo directo sino a través de la relación que el santo tuvo con los dos papas promotores de la renovación de la antigua basílica marial: Inocencio II y Eugenio III (antiguo monje de Clairveaux e hijo espiritual de San Bernardo, que estuvo cerca de aquél en su pontificado.) Para reflejar el pensamiento del santo abad, THÉREL, M. L. cita algunos fragmentos de sus sermones de la Asunción. Así del primer sermón de la Asunción, en el que el santo dice:

«Bienheureux les baisers que sa Mère recevait de Jésus à la mamelle quand elle l'amusit sur son sein virginal. Mais plus heureux encore

«... Verás, en fin, a Dios mamando y alimentando a los ángeles; llorando y consolando a los miserables <sup>27</sup>...»

Este texto puede ser significativo en cuanto a la escena de la Virgen de la Leche, pero creemos que también lo es en cuanto a la reafirmación de las dos naturalezas de Cristo, porque en él se dan parejas de propiedades que son opuestas por estar vinculadas a naturalezas distintas, concretamente a la humana y a la divina.

También en la Homilía Tercera sobre la Virgen se hace referencia a la lactancia de Cristo:

«... Y tú a la verdad, ¡Oh Virgen!, darás a luz un párvulo, criarás un párvulo, darás de mamar a un párvulo; pero al verle párvulo, contéplate grande <sup>28</sup>...»

En fin, seguramente los textos de San Bernardo pudieron tener algo que ver en la reutilización y popularización del tema a partir del siglo XII, pero no hay que olvidar que el tema es anterior y también hay escritos anteriores que pudieron actuar como soporte literario y canónico de éste. A esto hay que añadir el hecho de que San Bernardo bebe en fuentes antiguas, no aportando, en muchos casos, novedades, sino retomando escritos de sus antecesores. En este sentido es interesante un himno de San Efrén dirigido a la Virgen María, que nos viene a decir lo mismo que, como hemos visto, nos decía San Bernardo en su segunda homilía sobre la Virgen:

«... La Virgen María da al mundo a su Hijo quedando virgen, amamanta al que alimenta a las naciones, y en su casto regazo sostiene al que sostiene el universo. Ella es virgen y es madre, ... Que en María se alegre el anciano Adán, herido por la serpiente. María da a Adán una descendencia que le permite aplastar a la serpiente maldita, y le sana de su herida mortal <sup>29</sup>...»

Creemos que este texto es significativo en cuanto a la reutilización de los textos antiguos por San Bernardo, al menos, en cuanto a la recuperación de determinadas ideas que al santo le interesaba destacar. Así, encontramos en este himno una dualidad muy similar a la que utiliza San Bernardo para resaltar las dos naturalezas de Cristo y la idea de la restitución de Adán por la Encarnación, que, a su vez, supone la restitución de Eva y da paso a la contraposición Eva-Ave, es decir, Eva-María, también presente en los textos de San Bernardo y supuesto punto de partida de la restauración de la mujer en la Edad Media <sup>30</sup>.

Las numerosas representaciones góticas del tema de la Virgen de la Leche, que tantas veces se han relacionado con la mística franciscana <sup>31</sup>, respiran un ambiente similar a un texto atribuido a San Alberto Magno, en el que sin abandonarse la alusión a la naturaleza divina de Cristo se pone el acento esencialmente en lo humano del Niño, destacándose el aspecto ternurista de la relación Madre-Hijo:

ceux qu'elle reçoit des lèvres de Celui qui est assis à la droite du Père aujourd'hui qu'elle monte sur le trône de gloire en chantant l'épithalame: Que mon bien-aimé me donne un baiser de ses lèvres».

El fragmento está citado según THERÉL, M. L. (*A l'origine...*, op. cit. p. 200), pero puede verse este mismo texto en una traducción de las obras de San Bernardo al Castellano, concretamente la realizada por el Reverendo Padre Gregorio Díez Ramos, editada por la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1953, Primer sermón de la Asunción, punto 4, p. 704.

Es cierto que este texto de San Bernardo conecta el mosaico del ábside con el de la fachada, pero también es cierto que hay textos anteriores que se refieren a la lactancia del Niño Dios. Precisamente, la conexión entre los temas mariológicos del ábside y la fachada representa para M. L. Thérél una pequeña summa sobre la Mariología y la Eclesiología del siglo XII, summa al estilo de la época y que es muy lógica si aceptamos que los propulsores del programa general fueron los Papas Inocencio II y Eugenio III.

<sup>27</sup> SAN BERNARDO: *Obras completas*, ed. castellana del Padre Gregorio Díez Ramos, Op. cit. Homilía Segunda sobre la Virgen punto 9, p. 197.

<sup>28</sup> SAN BERNARDO: *Obras completas*, Op. cit. Homilía 3, punto 13. p. 215.

<sup>29</sup> Texto citado según la traducción y recopilación de textos realizada por el P. REGAMEY (*Los mejores...* Op. cit. pp. 74-75. El autor de esta recopilación indica que San Efrén nació el año 306 en Nisibil (Mesopotamia) y que en el 363 se retiró a Edesa, donde murió en el 373, después de haber escrito en sirio millares de versos sobre la virgen, entre los que está el himno citado.

<sup>30</sup> Precisamente, la recuperación del valor moral de la mujer ha localizado en el siglo XII y se ha hecho derivar de los textos de SAN BERNARDO referidos a la restauración de Eva gracias a la maternidad divina de María. Al respecto, es interesante un fragmento de la Homilía Segunda sobre la Virgen (punto 3 p. 193 de la ed. castellana citada) del santo:

«... Pero, alégrese Eva, principalmente, pues de ella nació el mal, y su oprobio pasó a todas las mujeres. Porque ya está cerca el tiempo en que se quitará el oprobio, ni tendrá ya de qué quejarse contra la mujer el hombre; el cual, pretendiendo excusarse imprudentemente a sí mismo, no dudó acusarla cruelmente diciendo: *La mujer que me diste me dió del fruto del arbol, y comí* (Gen. 3, 12). Así, corre, Eva, a María, corre a tu Hija, ella responderá por tí, quitará tu oprobio, dará satisfacción a su Padre por su Madre; pues ha dispuesto Dios que, ya que el hombre no cayó sino por una mujer, tampoco sea levantado sino por una mujer...»

No vamos a entrar en el problema de la consideración de la mujer, esencialmente negativa hasta el siglo XII y que poco a poco va siendo mejorada, tanto en el arte como en la literatura y en la actitud de la sociedad hacia ella. En todo caso, el cambio de actitud es notorio a fines del siglo XII y principios del XIII, atribuyéndose también, en muchas ocasiones, a la literatura y poesía caballeresca. En este cambio de actitud debió tener un papel importante la revitalización del culto a María, precisamente en función de su calidad de mujer y madre. En este sentido, es interesante que no sea San Bernardo el primero en destacar el papel de María en la salvación de la humanidad, por su participación en la Encarnación redentora, y, consecuentemente, de la mujer, como descendiente directa de Eva redimida. Como hemos visto más arriba, la idea de la caída por medio de Eva y la salvación por María está también indicada en el *O gloriosa Domina*, atribuido a Venancio Fortunato (muerto el año 600). Sobre la valoración de la mujer en la Edad Media hay un abundante bibliografía. Aquí tan sólo citaremos una obra reciente en la cual se encontrarán suficientes citas bibliográficas y se podrán resolver distintos aspectos sobre el tema. Se trata de la obra de M. WADE LABARGE *La mujer en la Edad Media*, Madrid 1988.

<sup>31</sup> Y que nosotros no trataremos por suponer un enfoque del tema que creemos diferente al que corresponde al tímpano de Anzano y a los otros ejemplos anteriores o contemporáneos de esta obra. La diferencia que vemos no es tanto desde el punto de vista de esquema compositivo, sino más bien en cuanto al significado o aspectos iconológicos.

«... Pensad, os ruego, en esto: una joven, Virgen y Madre a la vez, tenía en su seno virginal a su propio Hijo, y sabía que era Dios y Hombre; y El con sus tiernas manos, abrazaba el pecho sagrado de la Virgen, y Ella con sus bienaventurados brazos envolvía el pequeño cuerpo de su Hijo; El bebiendo, levantaba los ojos con bondad hacia el rostro de su Madre, y Ella, inclinando su santa cabeza, miraba con devoción a los ojos de su Hijo<sup>32</sup>...»

Desde el punto de vista del significado creemos que, como hemos ido viendo a lo largo de los distintos textos que hacían referencia a la lactancia del Cristo, el tema debe llevar implícita una reafirmación de las dos naturalezas de Jesús<sup>33</sup>. En este sentido, pensamos que en las obras que presentan esta escena hasta fines del siglo XII o principios del XIII (concretamente en todas en las que todavía no ha triunfado la nueva mentalidad ternurista gótica), la figura de María no está por derecho propio sino en función de su Hijo<sup>34</sup>. Creemos que ello queda claro si admitimos que su significación está en función de las dos naturalezas de Jesús<sup>35</sup>. Por otro lado, pensamos que las obras tardías que poseen este tema (fechadas a partir del siglo XIII y ligadas con la mística ternurista franciscana) tienen ligeras diferencias de significado, determinadas precisamente por el interés puesto en destacar los aspectos emotivos de la escena, en definitiva, la ternura de la relación Madre-Hijo. En estos casos, la figura de María gana en importancia y se coloca a un nivel de igualdad frente al Niño, igualdad que hasta el momento nunca había tenido. Ello inclina la balanza hacia los aspectos humanos y cotidianos de la escena, más que a la dualidad de las naturalezas del Hijo de Dios.

En el caso del tímpano de Anzano y desde el punto de vista del significado estamos todavía en el grupo de obras en las que mediante el tema de la «Virgen de la Le-

che» se intentan resaltar las dos Naturalezas de Cristo, pero antes de continuar con ello nos hemos de referir al resto de las figuras que integran este tímpano. Como ya hemos indicado, la escena central de María con el Niño está rodeada por dos ángeles que primitivamente debían soportar un baldaquino o ciborium que cubría a María, al estilo de lo que ocurre en el tímpano lateral derecho (según el espectador) de la Puerta Real de Notre-Dame de Chartres; en un tímpano procedente de Carrières-Saint-Denis (hoy en el Museo del Louvre); en la Puerta Norte de Saint-Etienne de Bourges; en la Puerta lateral derecha de la fachada Oeste de Notre-Dame de París; o en la Puerta derecha del transepto Norte de la catedral de Reims. El significado de Encarnación indicado para algunas de estas obras (Chartres, París, etc.), mediante la alusión a la Maternidad divina, también puede implicar un resalte de las Naturalezas de Cristo que está en el mismo ambiente significante que la escena de la lactancia, aunque, en esta última, parecen tenerse más en cuenta ciertos aspectos humanos que quizá quedan algo descuidados, sólo figurados por aspectos simbólicos, en las imágenes francesas indicadas<sup>36</sup>. En el caso de Anzano se podría suponer que las figuras de ángeles y el Ciborium que cubre y dignifica a María son el complemento divino a los aspectos humanos de la lactancia. Por tanto, tanto los ángeles como el citado baldaquino complementan y refuerzan la significación sobre las dos naturalezas de Cristo, ya indicada para el grupo de María amamantando al Niño.

En los extremos del tímpano de Anzano se realizaron aún otras dos figuras (ambas sentadas, debido seguramente a la curvatura del arco): una figura femenina a la derecha del espectador y otra masculina a la izquierda<sup>37</sup>. R. del Arco, según hemos dicho, las había identi-

<sup>32</sup> Citado según REGAMEY, P.: (*Los mejores...* Op. cit. p. 216). La cronología dada por este autor a San Alberto Magno es 1206-1280.

<sup>33</sup> En el caso concreto de Santa María de Transtévère, M. L. THÉREL (*A l'origine...* Op. cit. p. 201) dice que la imagen de María amamantando al Niño pone el acento sobre la maternidad de la Virgen, como fenómeno que inicia la historia de la salud. Piensa, además, que esta imagen está conectada, en cuanto a significado, con la imagen del ábside del mismo edificio que presenta a María entronizada junto a su Hijo, recibiendo ambos los honores de los fieles.

Pensamos que esta significación no contradice la idea de las dos naturalezas de Cristo, ya que el acento sobre la maternidad de María implica igualmente un resalte de los aspectos humanos del nacimiento de Cristo. Por otro lado, como el Nacimiento supone el inicio de la historia de la redención, debida a Cristo-Dios, la maternidad de María también posee un cierto aspecto divino.

<sup>34</sup> Algo similar supone P. SCH. GOLD (*The Lady and the Virgin. Image, attitude and experience in twelfth-century France*, Chicago University Press 1985, pp. 49-50) para la figura de la Virgen con el Niño del tímpano derecho (según el espectador); de la Fachada Real de Chartres. La autora dice que la figura de María está pensada tan sólo como portadora del Niño, el cual es centro de la composición y con el cual su Madre forma una unidad. Se trata realmente, se indica, de una imagen de María como «Sedes Sapientiae» muy propia del siglo XII.

<sup>35</sup> Por tanto, estas obras tienen un cierto resabio románico a nivel de significación.

El significado base de esta escena en torno a las Naturalezas de Cristo no impide que haya otros aspectos significantes, en las obras concretas que la poseen, derivados de las particularidades iconográficas de cada una de ellas.

<sup>36</sup> Sobre el caso de Chartres, P. SCH. GOLD (*The lady...* Op. cit. pp. 49-50) piensa que la Virgen con el Niño indicada posee un mensaje teológico de Encarnación que enfatiza la naturaleza humana de Cristo, tema muy de acuerdo con el interés del siglo XII en este sentido. También se indica que la abundancia de la Virgen con el Niño en el Primer arte cristiano podría deberse al mismo problema, es decir, al caso de las controversias sobre las naturalezas de Cristo.

A los ejemplos citados de imágenes de María con el Niño bajo baldaquino pueden añadirse otros, en los que el significado presenta matices diferentes según el contexto. Es el caso del tímpano izquierdo (del espectador) de la fachada Oeste de la catedral de Laon, o el tímpano de la Adoración de los Magos de la Puerta Oeste de la iglesia parroquial de Germigny-L'Exempt.

Igualmente encontramos una imagen de María con el Niño bajo baldaquino en el tímpano de la puerta del Obispo de la catedral de Zamora, sobre la cual puede verse RUIZ MALDONADO, M.: «Dos obras maestras del románico de transición: (La portada del Obispo y el sepulcro de la Magdalena)» en *Studia Zamorensia*, Universidad de Salamanca, Colegio Universitario de Zamora 1988, pp. 33-59 y fig. 4.

<sup>37</sup> Desde el punto de vista compositivo estas dos figuras en los extremos del tímpano están en la línea de numerosos tímpanos hispanos de fines del siglo XII y principios del XIII. A ellos ya nos referimos en MELERO MONEO, M.<sup>a</sup> L.: «Estudio iconográfico de la portada

ficado como ángeles, identificación que creemos puede rechazarse sin ningún problema tanto por comparación con las dos figuras de ángeles que flanquean a María como por sí mismas, ya que no tienen ningún elemento de los atribuidos a los seres angélicos. El personaje de la izquierda, parece un hombre de cierta edad, con un gorro similar al que suele ser característico de la figura de San José en la escena de la Natividad o similares. Su presencia en la representación de la lactancia no ha de ser extraña, ya que él está presente, según algunos apócrifos<sup>38</sup>, en el momento en que María, después de haber nacido el Niño, le amamanta y lo cubre con pañales. Pero, esta identificación puede ser cuestionable si tenemos en cuenta la figura femenina con la que hace «pendant» al otro lado del tímpano. En este caso se trata de una figura femenina, que también está sentada y como el supuesto San José parece estar en actitud de contemplación. La identificación no es fácil, dado el estado en que se encuentran ambas figuras y dado que San José habitualmente suele formar pareja con María. Sin embargo, si tenemos en cuenta los relatos apócrifos citados más arriba, hubo una mujer que llegó, junto a José, a la gruta donde María acababa de parir y en la cual estaba amamantando al Niño. Se trata, en unos casos, de la partera que José fué a buscar para ayudar al parto y que llegó

un poco tarde. En otros, concretamente en el «Evangelio Armenio de la Infancia», de Eva, que llega al lugar donde Cristo se hizo hombre para presenciar con sus propios ojos la causa de su salvación<sup>39</sup>. Es decir, en principio podrían identificarse las dos figuras laterales con San José y la partera o con San José y Eva. En este caso, la justificación de la figura de San José puede ser la de testificar el acontecimiento del Nacimiento de Cristo hombre, mostrado por el acto del amamantamiento, mientras que la figura de Eva nos certifica el nacimiento de Cristo Dios, que es la única vía por la que ella y toda la humanidad han podido ser salvados<sup>40</sup>. En el caso de que identificásemos la figura femenina con la partera que José trae al lugar del nacimiento, el significado general no variaría demasiado, ya que la partera significa el testimonio de la virginidad de María, por tanto, el testimonio de un nacimiento obrado por vía del Espíritu Santo, lo cual implica la divinidad de Cristo.

También existe la posibilidad de identificar estas dos figuras con un profeta y una sibila, en cuanto que ambos profetizaron sobre la maternidad divina de María, maternidad que supone la admisión de las naturalezas divina y humana para el Mesías, el esperado<sup>41</sup>. Creemos que cualquiera de las dos identificaciones se mantiene dentro del área de significación indicada para el te-

---

de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)» en *Príncipe de Viana* 173 (1984), pp. 463-483, especialmente en la nota 68 y *La escultura románica de Tudela y su continuación*, Tesis de Doctorado dirigida por J. Yarza y presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra 1988, vol. II., pp. 470-471 (en prensa). Ahora y sólo a título de ejemplo citaremos los tímpanos de San Nicolás y Santa Magdalena de Tudela (Navarra); San Miguel de Estella (Navarra); Santo Domingo de Soria; Moradillo de Sedano (Burgos); etc. Dado que estas figuras laterales suelen estar, desde el punto de vista iconográfico, en función del tema central del tímpano, sólo podemos establecer una conexión con los tímpanos citados desde el punto de vista compositivo-formal, ya que la iconografía difiere en cada caso y, especialmente, en el caso de Anzano, en cuyo tímpano no se realizó, como en la mayoría de los indicados, una teofanía sino un tema marial, a pesar de que el significado último incida en la figura de Cristo.

<sup>38</sup> En todos los apócrifos que hacen referencia al momento en que María amamanta al Niño (indicados en la nota 17) se alude a San José como personaje presente en los acontecimientos, aunque un poco al margen por estar ocupado en la tarea de localizar a la partera.

<sup>39</sup> Capítulo VIII, 9-11 y IX, 2. En estos fragmentos entre otras cosas encontramos:

«Mirando más lejos, José vio a una mujer, que venía de la montaña... Y, mientras caminaban, José preguntó a la mujer: Te agradeceré me des tu nombre. Y la mujer repuso: ¿Por qué quieres saber mi nombre? Yo soy Eva, la primera madre de todos los nacidos, y he venido a ver con mis propios ojos mi redención, que acaba de realizarse. Y, al oír esto, José se asombró de los prodigios de que venía siendo testigo...» (*Los evangelios apócrifos...* Op. cit. vol. II, p. 120).

Aquí encontramos una posible fuente para los distintos textos que posteriormente han tratado el tema de la redención de Eva y, a partir de ella, han contrapuesto las figuras de Eva y María.

<sup>40</sup> En realidad la figura de San José también testifica sobre la divinidad del nacimiento, ya que el sabe, mejor que nadie, que no es obra carnal sino (según le indicó en ángel de Dios) divina.

<sup>41</sup> En cuanto a la figura de profeta hay otros ejemplos. La Epifanía de la Biblia de Burgos posee un personaje masculino que J. YARZA («Las miniaturas de la Biblia de Burgos» en *Archivo Español de Arte* XLII (1969), pp. 185-203, especialmente las pp. 192-193) identificó, no con San José, sino con un profeta.

En la puerta de Santa María de Covet (Lleida) hay una Virgen con el Niño que posee un significado de redención, porque lleva implícita la idea de Encarnación, y junto a ella se sitúa una figura masculina que también fue identificada por YARZA, J.: («Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet (Lérida)» en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona 1987 (1983), pp. 213-214) con un profeta, quizá Isaías, ya que él había profetizado sobre el parto de una virgen. El autor, en este último trabajo, cita otros ejemplos que presentan un profeta junto a una imagen de María con el Niño: el *Breviarium plenarium*, manuscrito italiano de mediados del siglo XII, donde el profeta es Isaías; el tímpano francés de Donzy-le-Pré (Nièvre), donde la Virgen no sólo está acompañada por el profeta Isaías sino también por un ángel turiferario y, además, cubierta por un ciborium. Esta última obra, como indica el autor, es algo tardía, teniendo cierta relación con la portada Real de Chartres. Finalmente, ya hemos indicado que, en Pla de Santa María, junto a una «Virgo Lactans» hay una figura masculina de características más o menos similares a la que nos ocupa y que dicha figura ha sido identificada por ESPAÑOL, F. («El mestre...» Op. cit. pp. 81-103) con un profeta.

Respecto a la figura de la sibila existe un ejemplo, según THÉREL, M. L. («Una image de la sibylle sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure á Rome? en *Cahiers Archéologiques* XII (1962) pp. 153-171, especialmente 160 y 170-171), en la Epifanía del mosaico del arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma. La autora justifica la identificación en función de la credibilidad que todavía tenía esta figura pagana, pero cristianizada, en el siglo V. La significación de esta escena también explica su presencia en el conjunto, ya que, como indica THÉREL, M. L. alude a la fe de los gentiles ante el trono de Cristo, significado inherente a la Epifanía. Además tiene sentido en la explicación más global del conjunto, en función de la soberanía universal de Cristo y el triunfo de la iglesia.

Otros ejemplos de esta figura aparecen también en los conjuntos de Baouit o Saqqarah y en ellos su presencia está justificada por la especial veneración que los monjes de Egipto sintieron por la sibila a la que denominaron profetisa y, según indica THÉREL, M. L. («Una

ma de la lactancia, es decir, de una reafirmación o resalte de las dos naturalezas de Cristo, resalte al cual contribuirían todos los elementos iconográficos de este tímpano. Pero, quizá el valor simbólico del tema y la existencia de otros conjuntos (con un sentido último similar) en los que se han identificado las figuras de un profeta o, en otros casos, una sibila haga más factible esta última identificación <sup>42</sup>.

Finalmente, queremos indicar que la puerta de Anzano, tanto por sus aspectos formales y relaciones que, en este sentido, se han establecido con la denominada Escuela de Lleida, como por los mismos aspectos iconográficos e iconológicos puede situarse en una fecha tardía pero en la que todavía quedan elementos procedentes de la tradición románica, una época en la que aún no se ha generalizado, en obras secundarias y provincianas, como la que nos ocupa, la nueva mística con tendencia a la humanización de los personajes y acontecimientos celestiales. La escasa calidad técnica del artifi-

ce o taller que realizó esta puerta nos hace pensar que no debía ser, como ya hemos indicado más arriba, un taller que realizase innovaciones formales o iconográficas sino que dicho taller debió utilizar fórmulas bastante conocidas. En definitiva, creemos que esta puerta puede fecharse en la segunda mitad del siglo XIII, un momento en que tanto las posibles influencias de aspectos compositivos y decorativos procedentes de la Escuela de Lleida; como la distribución de figuras y composición del tímpano al estilo de un gran número de casos hispanos de fines del XII y principios del XIII; o el tema iconográfico elegido y el matiz románico que éste tiene, ya no son novedad sino, al contrario, implican cierta inercia en la utilización de fórmulas románicas que, en numerosos centros artísticos, hace tiempo que han sido sustituidas por las nuevas fórmulas góticas, por el gótico francés del siglo XIII. Creemos que esta inercia y fecha tardía es bastante explicable en una obra de la calidad técnica tan escasa <sup>43</sup>.

---

image...» Op. cit. p. 170), «Notre Mère la Sibylle». En ambas obras, la sibila aparece entre una serie de personificaciones de virtudes en busto que, según A. GRABAR (*Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, París 1946, vol. II pp. 300-301), están en función del tema de la Virgen con el Niño que decora el nicho central. La imagen de la sibila, igual que las distintas virtudes, se refieren a María, aunque, como indica Grabar, también podría implicar alguna alusión a la iglesia de Egipto.

Según la propia THÉREL, M. L. («Una image...» Op. cit. pp. 170-171) la presencia de la sibila en occidente es bastante posterior. Aparece en la liturgia junto a David, concretamente en el «Dies Irae», datado en el siglo XIII, donde está en relación a sus profecías sobre el Juicio Final. Sin embargo, nos parece más interesante para nuestro caso su aparición en otro texto (atribuido a San Bernardo, pero de origen más antiguo) relacionado con la liturgia dominicana de las fiestas de Navidad y la Epifanía. En dicha obra la sibila sirve para testificar la concepción virginal de María y el misterio de la Encarnación. El texto indicado y sus posibles fuentes puede encontrarse en CLEMENT, F.: *Carmina e poetis christianis excepta*, París 1867, p. 455. En el mismo sentido podemos citar la participación de la sibila, junto a Virgilio, en el drama de los «profetas», en el cual, ambos personajes intentan convencer a los judíos sobre la naturaleza de Cristo. Sobre este drama (que se representó en Saint-Martial de Limoges desde la segunda mitad del siglo XII y posteriormente en la catedral de Laon) y sobre las influencias que pudo tener en la iconografía ver E. MÅLE (*L'art religieux du XIIème siècle en France*, París 1922, pp. 141 y ss. y *L'art religieux du XIIIème siècle en France*, París 1902, p. 149 y ss.). En cuanto a las representaciones artísticas de la sibila en Occidente, THÉREL, M. L. indica que una de las representaciones más antiguas es la que aparece en la portada derecha (según el espectador) de la catedral de Laon, de principios del siglo XIII, cuya iconografía está basada en un sermón de HONORIUS AUGUSTODUNENSIS sobre la Anunciación de la Virgen, en el cual se intenta demostrar, mediante imágenes tipológicas, la virginidad de María en la concepción de Cristo.

En definitiva, parece que la sibila pudo utilizarse, en contextos relacionados con la maternidad de María, para resaltar el aspecto divino del acontecimiento, es decir, como ocurría en el drama de los profetas, para justificar la naturaleza de Cristo.

<sup>42</sup> En cuanto a la viabilidad de la significación indicada creemos que puede responder a dos posibilidades. Por un lado, era un dogma suficientemente importante de la religión cristiana como para ser motivo de reflexión de una obra religiosa. Por otro lado, aún no dándose problemas monofisitas concretos, el fantasma del monofisismo planeó durante mucho tiempo sobre la iglesia hispana, a partir de los problemas que antaño se habían producido con el adopcionismo y que, en último extremo, determinaron la sustitución de la liturgia hispana por la romana.

En este sentido, podemos recordar el caso de los tímpanos de la fachada da Platerias, los cuales, a partir de una iconografía diferente, también han sido relacionados, por J. AZCÁRATE («La portada de Platerias y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago» en *Archivo Español de Arte* (1963), p. 1-20), con las dos naturalezas de Cristo.

<sup>43</sup> Desde el punto de vista temático podemos recordar, de modo general, que las distintas obras francesas citadas como paralelo iconográfico del motivo de María cubierta por un baldaquino están fechadas entre mediados del siglo XII y la primera mitad del XIII, correspondiente la mayoría de ellas a la segunda mitad del siglo XII. Por otro lado, uno de los paralelos iconográficos indicados del tema de la Virgen de la Leche era Santa María de Pla de la Cabra y esta portada ha sido fechada, como hemos visto, en el segundo cuarto del siglo XIII. Sobre ello ver la nota 10.