

EVA-AVE. LA VIRGEN COMO REHABILITACIÓN DE LA MUJER
EN LA EDAD MEDIA Y SU REFLEJO EN LA ICONOGRAFÍA
DE LA ESCULTURA ROMÁNICA

MARÍA LUISA MELERO MONEO

El libro del Génesis explica que, estando Adán y Eva en el paraíso, Eva fue tentada por la serpiente (demonio metamorfoseado) y por ello desobedeció a Dios, quien explícitamente había prohibido a Adán comer los frutos del árbol de la ciencia del bien y del mal. Sin embargo, debido a la insistencia de Eva ambos comieron dicho fruto y fueron reprendidos y castigados por ello a vivir fuera del paraíso, donde deberían trabajar la tierra, parir sus hijos con dolor en el caso de Eva y morir, volviendo al polvo del que Adán había sido hecho (Génesis 3,1-24).¹

Pero el papel de tentadora no sólo se atribuyó a Eva, sino también a todas sus descendientes, es decir, de forma genérica a la mujer. Además, este carácter tentador supuesto a la mujer se relacionó esencialmente con el pecado de la lujuria, lo cual también debió estar mediatizado por su papel en la procreación humana y el carácter de castigo que dicha procreación tuvo en el Génesis. Según indicaba Mario Pilosu, hay diversos ejemplos de este carácter maligno y tentador atribuido a la mujer en el Antiguo Testamento, de los que tan sólo a título de ejemplo podemos citar a Putifar, la mujer del ministro del faraón egipcio que intentó seducir a José; Dalila y su papel negativo frente a Sansón; las concubinas del rey Salomón, a las cuales sucumbió el último año de su vida y que impulsaron al rey hacia la idolatría; o, ya en época evangélica, pero antes de la consumación de la redención mediante la muerte

1. Este texto procede de la conferencia del mismo título que impartí en noviembre de 2002 en la sede del Institut d'Estudis Catalans de Barcelona.

de Cristo, Salomé y Herodías, por cuya acción seductora ante Herodes fue decapitado san Juan Bautista.² No obstante, como también hacía resaltar el citado autor, cuando la antigua ley fue sustituida por la nueva, es decir, por el Nuevo Testamento, el carácter negativo de la figura de la mujer empezó a ser redimido por Cristo, y esa redención fue personificada en la figura de la Virgen, quien rescató a la mujer de las consecuencias del pecado de Eva. Ello suponía, de acuerdo al Evangelio, que la mujer no era peligrosa y pecaminosa por ser mujer y que incluso en los casos de mujeres pecadoras, como la Magdalena, podían ser rehabilitadas por Cristo y recibir la corona de la santidad. Pero esta cierta recuperación en el concepto y valoración de la mujer desapareció pronto del pensamiento de la Iglesia debido en gran parte al movimiento ascético y monástico de principios de la edad media, el cual se desarrolló a partir del siglo III en Egipto y pronto se extendió por Oriente y Occidente cristianos. Un ejemplo claro de esto fue la *Vida de san Antonio*, texto en griego compuesto en la segunda mitad del siglo IV por Anastasio, obispo de Alejandría, que en el mismo siglo fue traducido al latín. En este texto, el diablo se metamorfosea en bella mujer para seducir al santo en su retiro del mundo y hacerle caer en el pecado de lujuria.³

A partir de este texto, otras historias de anacoretas y santos eremitas contaron con la figura de la mujer como diablo transformado o mujer real, pero en cualquier caso como tentadora del pecado de la lujuria. El ámbito monástico favoreció también una postura misógina, ya que veía a la mujer como diablo tentador que ponía en peligro al celibato exigido a los clérigos, por lo cual se prevenía a éstos de las mujeres como inductoras a la lujuria, tal y como se podía ver en los relatos de tentaciones de santos y anacoretas a los que me he referido.⁴ Ambas cuestiones contribuyeron al *topos* sobre la relación de la mujer y el pecado de lujuria, es decir, a la idea de la tentación femenina o, lo que es lo mismo, a la idea de la mujer como objeto de perdición. En el mismo sentido, ciertos autores como Tertuliano cargan a Eva con la culpa de la tentación, relacionándola con Satanás y atribuyéndole la des-

2. M. PILOSU, *La donna, la lussuria e la chiesa nel medioevo*, Génova, 1989, p. 27-28.

3. M. PILOSU, *La donna...*, p. 30-31.

4. Respecto a este tema, J. YARZA, de «Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor» a «Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso», en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, p. 231-259, concretamente, para el aspecto ahora tratado, p. 235, indicaba que el monje fue el peor enemigo de la mujer, a quien utilizaba como chivo expiatorio de sus propios fantasmas y obsesiones sexuales, cargándole la culpa de la tentación que le acechaba de modo natural en su retiro monacal. Ello se hizo evidente en los encargos artísticos de este grupo social a lo largo de todo el románico.

trucción de la humanidad.⁵ Además, este *topos* contribuyó también a la creación de determinados *exempla* en los que la mujer era presentada como ayudante y cómplice del diablo, en definitiva, como un ser diabólico, que, no obstante, en algunos casos podía acabar convirtiéndose y renegando de su carácter de instrumento diabólico. Historias de este tipo se siguieron incorporando a muchos relatos sobre la vida y milagros de diversos santos en épocas tardías, un ejemplo de lo cual puede ser la leyenda de Santiago, en la que un recto joven peregrino, que iba de camino a Compostela con sus padres, fue víctima del intento de seducción de la sirvienta de una posada de Santo Domingo de la Calzada donde pernoctaba. El muchacho rechazó a la mujer tentadora y, por tanto, no cayó en el pecado de lujuria; pero, como venganza por ser rechazada, la mujer metió una taza de plata de la posada en el equipaje del peregrino y al día siguiente le acusó de haberla robado, por lo que el peregrino fue castigado con la horca. En dicho relato tuvo que ser el mismo Santiago quien se encargara de enmendar el engaño, así como de desenmascarar a la mujer lujuriosa, salvando al peregrino de la muerte gracias a que lo detuvo con sus propias manos para que no cayera, y así no se ahorcara, durante un largo tiempo.⁶

En fin, a lo largo de la edad media el desprecio hacia la mujer era evidente tanto en los comentarios bíblicos como en los textos teológicos que aluden al tema. Ello se aprecia en distintos textos y personajes, desde san Pablo y

5. Así, Tertuliano decía: «¿No comprendes, Eva, que ésta eres tu? La maldición de Dios pronunciada sobre tu sexo pesa aún sobre el mundo. Culpable, tú tienes que soportar sus penalidades. Eres el portal del mal, tú profanaste el árbol fatal, tú fuiste la primera en traicionar la ley de Dios, tú debilitaste con palabras engatusadoras al hombre contra el que el mal no hubiera prevalecido por la fuerza. La imagen de Dios, Adán, tú la rompiste como si fuera un juguete. Tú serviste a la muerte, ¡y era el hijo de Dios el que tenía que morir!» Texto citado según Marina WARNER, *Tú sola entre las mujeres: El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991 (1976), p. 92. Para una edición del texto de Tertuliano puede verse también TERTULIANO, *Disciplinary Moral and Ascetical Works*, traducción de R. Arbessman, S. E. J. Daly y E. A. Quain, Nueva York, 1959.

6. Esta leyenda se incluyó en el *Liber Sancti Jacobi*, pero con algunas variantes. Por ejemplo, en dicha versión la responsable del engaño no es una mujer, sino un hombre (un posadero de Toulouse) que quiso quedarse con las ricas pertenencias de los peregrinos. La versión que responsabiliza a la mujer se encontró en Santo Domingo de la Calzada a principios del siglo XV. Sobre ello, véase VÁZQUEZ DE PARGA, LACARRA y URÍA, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, t. I, Pamplona, 1992, p. 575-586. Sin embargo, esta tradición literaria debe ser claramente anterior, ya que aparece representada en el retablo de Sant Jaume de Frontanyà (Solsona, Museo Diocesano y Comarcal), pintura fechada en el segundo cuarto del siglo XIV en la que es evidente que quien mete la copa en el zurrón del peregrino es una mujer. Sobre esta pintura, véase M. MELERO MONEO, *La pintura sobre tabla del gótico lineal catalán: Frontales, laterales de altar y retablos*, en prensa.

san Pedro hasta san Bernardo o santo Tomás. En este sentido, puede destacarse la opinión de san Jerónimo (h. 341-420), quien en su comentario al Eclesiastés indicaba:

Et dicit se omnium malorum caput mulierem reperisse: quia et per illam mors in orbem terrarum introivit, et pretiosas animas virorum capit [...] mulierem bonam omnino invenire non potui. Omnes enim me non ad virtutem, sed ad luxuriam deduxerunt.⁷

Marie-Thérèse d'Alverny aludía en el mismo sentido a opiniones de otros pensadores medievales como Adelardo de Bath (siglo XII), quien llegó a explicar el carácter libidinoso de las mujeres por la fusión de su frialdad y su humedad, características físicas que determinaban que la libidinosidad de la mujer fuese una necesidad natural y no un vicio. Dicha autora también se refería a Adam de Courlandon, canónigo de Laon, quien a principios del siglo XIII retomaba la antigua idea derivada del Génesis que relacionaba a la mujer con la sensualidad y al hombre con la razón.⁸ Hugues de Fouilloy en su tratado *De nuptiis*, indicaba:

Causa mali mulier, initium culpæ, fomes peccati [...]. Mulier omnis aut in juventute morietur, aut erit anus. Si moritur, sequitur dolor, si eam diligis; si anum exspectas, nemini vetula placet. Non igitur amandum quod tam cito displicet, aut tam leviter dimittitur. Illa quæ verticis crines auræ dividit acu, quæ frontem pingit, faciem colorat, gemmis digitos exornat, erit esca vermium [...]. Et quanto pulchrior atque tenerior fuerit caro, tanto velocius putrefacta vertetur in saniam.⁹

7. «La mujer es el principio de todos los males: es por ella que entró la muerte en el mundo y ella captura las almas preciosas de los hombres [...] la mujer empuja al placer, no a la virtud.» Para este fragmento del comentario de san Jerónimo al Eclesiastés, véase HIERONYMUS STRIDONENSIS, *Commentarium in Ecclesiasten*, 7, 26-27, en *Patrologia Latina Database*, publicada por Chadwyck-Healey Inc, vol. 23, col. 10070D-1072A.

8. M. T. d'ALVERNY, «Comment les théologiens et les philosophes voient la femme», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. XX (1977), p. 105-129, y, para esta cuestión, p. 114 y 124.

9. «La mujer es la causa del mal, el principio de la falta, la iniciación al pecado [...]. Así, toda mujer o muere joven o se convierte en abuela. Si muere joven, ello es causa de dolor para quien la ama; si llega a vieja, una mujer vieja no complace a nadie. ¿Por qué apegarse a lo que desagrada tan pronto o pasa tan rápidamente? Estas criaturas elegantemente peinadas, maquilladas, adornadas de joyas, serán el alimento de los gusanos [...] y cuanto más bella y delicada fuese su carne, mas rápido se pudrirá.» Para las referencias a este texto, véase el libro de autor incierto *De Nuptiis*, I, 2, en *Patrologia Latina Database*, vol. 176, col. 1206C-1208B. También M. T. d'ALVERNY «Comment les théologiens...», p. 126, daba noticia de este texto aunque no incluía la versión latina.

Una idea similar puede sacarse de otros tipos de recopilaciones de textos como las relativas a los manuales para confesores o penitenciales; las recopilaciones de sermones, como las de Jacques de Vitry o Étienne de Bourbon, o las de *exempla* incluidos habitualmente en relatos para predicadores.¹⁰ Como se ha visto, esta idea derivaba en último extremo del Génesis, concretamente de la expulsión del paraíso, de la que se hizo responsable a la mujer, que fue la que cedió a la tentación y la que arrastró a ella a Adán, y por lo cual, además de ser expulsada con su pareja del paraíso, se la castigó a parir con dolor y a estar sometida al hombre.¹¹ Por ello, para una gran cantidad de pensadores medievales, amor carnal era sinónimo de lujuria, defendiéndose la castidad incluso sobre la práctica del amor dentro del matrimonio, ya que la procreación, como ya se ha dicho, era tenida en muchos casos como consecuencia de la maldición a Eva e instrumento de pecado.¹² Por supuesto, también hubo quien redimió el amor dentro del matrimonio, separándolo de la lujuria, en los casos en los que tenía como objetivo la procreación. Sin embargo, a causa de Eva, a quien se había condenado a engendrar hijos, la mujer fue ligada a su papel de madre y de tentadora.¹³

En consecuencia, y dado que se hace responsable a la mujer del pecado de lujuria, la literatura escatológica de distintas tradiciones la relaciona con terribles castigos en el más allá. Ello ocurre en diversos apocalipsis apócrifos de la tradición judeocristiana y en las descripciones medievales de viajes al más allá, realizadas tanto dentro de la tradición cristiana como de la árabe, herederas ambas de las visiones judeocristianas y que a su vez eran herederas de la tradición y literatura clásicas. Es decir, todos estos textos coinciden en la atribución de la responsabilidad esencial y los castigos más ejemplares debidos a la lujuria a las mujeres, aunque en ocasiones también se incluye al hombre entre los cas-

10. Sobre las recopilaciones de manuales de penitencia, véase *Medieval Handbooks of Penance*, Nueva York, Columbia University Press, 1990; y para Étienne de Bourbon, dominico de Lyon cuya obra sobre el infierno (*De inferno*) quedó inacabada y fue realizada entre 1250 y 1261, puede verse J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà: Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIF-XV^e siècle)*, Roma, École Française de Rome, 1993, p. 69-83, y J. Cl. SCHMITT, *Précher d'exemples: Récits de prédicateurs du Moyen Âge*, París, 1985, p. 83-92. Sobre Jacques de Vitry, cardenal muerto hacia 1240, véase T. E. CRANE (ed.), *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*, Nueva York, 1971.

11. Marie-Thérèse d'ALVERNY, «Comment les théologiens...», p. 107.

12. Chiara FRUGONI, «L'iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. XX (1977), p. 177-188, y, concretamente para esta idea, p. 180.

13. M. WARNER, *Tú sola...*, p. 92-93.

tigados por pecados de lujuria.¹⁴ Los relatos de visiones escatológicas de la tradición cristiana no fueron muy explícitos en la descripción de los castigos infernales; sin embargo, puede encontrarse una minuciosa descripción de éstos tanto en la *Visio Sancti Pauli*, texto de origen judeocristiano del que se realizaron numerosas redacciones con claras diferencias entre sí a lo largo de la edad media o en el *Viaje de Mahoma* al infierno, texto que probablemente nació a partir de la visión atribuida a san Pablo y que de cualquier modo fue muy influido por ella.¹⁵ Entre las narraciones occidentales de la tradición cristiana pueden citarse: el *Viaje de san Brandán* (h. 1120); la *Visio Alberici*, escrita en Montecassino hacia 1130, en la que las mujeres adúlteras serán colgadas en el infierno por los senos y la cabeza de serpientes o por el cabello; la *Visio Tnugdali* (h. 1149), redactada por un monje irlandés instalado probablemente en el sur de Alemania, en la que las almas de los lujuriosos serán martilleadas y fundidas en la forja de Vulcano; o, entre otras, las tres visiones redactadas en la región de Londres, el *Purgatorio de san Patricio* (1180-1190), la *Visión del monje de Eynsham* (1196) y la *Visión de Thurchill* (1206-1218).¹⁶ Todos estos textos contribuyeron al mantenimiento de la relación entre mujer y lujuria. Esta literatura fue reflejo del pensamiento misógino de la Iglesia y la sociedad medieval en su conjunto, pensamiento mediatizado y dirigido por algunos de sus personajes más influyentes a los que me he referido antes.

Por todo ello y como heredera de Eva pecadora, la mujer también fue relacionada por la Iglesia con distintos temas iconográficos de carácter negativo,

14. Esta postura de incluir en la responsabilidad y en el castigo del pecado de la lujuria a los hombres puede verse claramente representada, por ejemplo, en la portada del Juicio de la antigua colegiata (actual catedral) de Tudela, cuya escultura ya es gótica y puede fecharse hacia 1215-1235. Sobre ella, véase M. MELERO MONEO, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela*, Tudela, Castel Ruiz, 1997.

15. En una de las redacciones de la *Visio Sancti Pauli* se dice que los adúlteros y fornicadores eran castigados en el infierno metiéndolos en un horrible río lleno de monstruos hasta el ombligo. Sobre la bibliografía de las visiones del «más allá» de la tradición judeocristiana y la árabe, véase M. ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Hiperion, 1984 (1991); Th. SILVERSTEIN, *Visio Sancti Pauli: The History of the Apocalypse in Latin with Nine Texts*, Londres, Christophers, 1935; y M. MELERO MONEO, «Epílogo iconográfico», en *Escultura...*, p. 217-227.

16. Sobre la bibliografía de las visiones del «más allá», véase J. LE GOFF, *La naissance du purgatoire*, París, Gallimard, 1981; H. R. PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983; y J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà...*, p. 85-134. Sobre el texto de san Brandán, pueden consultarse también algunas ediciones en castellano; así, BENEDEIT, *El viaje de san Brandán*, Madrid, Siruela, 1983, edición y traducción de M^a José Lemarchand, y *Viaje de san Borondón*, Madrid, Gredos, 2002, col. «Clásicos Medievales», traducción de Julián Muela.

como su identificación con la Babilonia idólatra que se representaba mediante una figura femenina de sentido negativo junto a la bestia apocalíptica y a los reyes de la Tierra que bebían en una copa la sangre de los mártires. El rechazo de la figura de la mujer es también responsable de la utilización del cuerpo o rostro femenino para representar inicialmente a la sirena de sentido negativo, aunque con el tiempo también se usó el rostro masculino; del significado de las representaciones de grupos de músicos y bailarinas, en los que las contorsionistas tenían un contenido negativo que las relacionaba con la lujuria (aunque en este caso las mujeres podían estar acompañadas por hombres músicos también de carácter negativo). Naturalmente, una nueva consecuencia de la valoración negativa de la mujer fue la representación del castigo de la lujuria, que habitualmente era representado mediante una figura femenina desnuda atacada por reptiles en el sexo y en los pechos, pero cuyo esquema iconográfico-compositivo procedía de una composición clásica en la que la figura de la mujer tenía un sentido positivo, ya que se la identificaba como una personificación de la madre Tierra con algunos símbolos de abundancia. Éste es un buen ejemplo para ver como un signo inicialmente positivo acabó convirtiéndose en negativo debido a la misoginia del clero medieval, que a su vez tenía mucho que ver con la identificación de la mujer como descendiente de Eva pecadora.¹⁷

Frente a todo ello, la literatura cortés y especialmente el culto a María supusieron sin duda una vía de redención de la figura de la mujer y, en consecuencia, la posibilidad de otorgar significados positivos a sus representaciones iconográficas, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XII, aunque este fenómeno de valoración de la mujer a través de la Virgen venía de antes, como lo demuestran algunas imágenes otomanas que relacionan la Virgen con las emperatrices.

La promesa de Redención: María como la nueva Eva

La Iglesia medieval calificó a la Virgen como la nueva Eva, encargada de rescatar a la primera del pecado en el que había caído y con a ella a toda la humanidad. Aunque esta idea se revitalizó en el siglo XII con escritores como san Bernardo de Claraval, no era nueva, y cuando san Bernardo la utilizó en realidad procedía de fuentes bastante anteriores. En este sentido, pueden citarse algunos autores y textos, entre los que san Pablo fue el primer autor del

17. Sobre la transformación de la imagen de la madre tierra en castigo de la lujuria, véase J. LECLERCQ, «De la Terre-Mère à la Luxure», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. XVIII (1975), p. 37-43.

Nuevo Testamento que se refirió al pecado original, si bien él aludió a Adán, a quien contrapuso a Cristo, y no a Eva (Romanos 5, 12-21 y 1 Corintios 15,22). En cuanto a las menciones al mismo hecho, pero referidas de forma más específica a Eva y a María, puede citarse a san Justino (h. 100-165), quien, en su *Diálogo con el judío Trifón*, dice:

Nosotros comprendemos que Él [Cristo] se hizo hombre por medio de la Virgen, a fin de que la desobediencia provocada por la serpiente terminase por el mismo camino por donde había comenzado. En efecto, Eva, virgen e intacta, habiendo concebido la palabra de la serpiente, dio a luz la desobediencia y la muerte; en cambio, la Virgen María, habiendo concebido fe y alegría, cuando el ángel Gabriel le anunció que el Espíritu del Señor vendría sobre Ella y que la virtud del Altísimo la cubriría con su sombra, de modo que el Ser santo nacido de Ella sería Hijo de Dios, respondió: «Hágase en mí según tu palabra.»¹⁸

En función de este texto, Regamey argumentaba que «María aparece asociada a la obra regeneradora del nuevo Adán, mientras que Eva lo fue en la perdición, y María es la verdadera Madre de los vivientes, que engendra el mundo de la gracia para la humanidad redimida en su Hijo», y cita otros autores como san Ireneo (muerto hacia 203). En otro himno dirigido a María, en este caso de san Efrén (306-373), se dice:

[...] 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 al 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 [...].¹⁹

También san Jerónimo (341-420) aludió al tema indicando que la muerte vino a través de Eva, pero la vida ha llegado a través de María, y, por tanto, relacionando a Eva y María, «Mors per Evam: vita per Mariam».²⁰

18. P. REGAMEY, *Los mejores textos sobre la Virgen María (hasta el siglo XIV)*, Madrid, 1972, p. 56; y M. WARNER, *Tú sola...*, p. 94-95. Para el texto completo de san Justino, ver SAN JUSTINO MÁRTIR, *Diálogo con Trifón*, 100, 5, Londres, 1930, traducción de A. Lukyn Williams.

19. Texto citado según P. REGAMEY, *Los mejores...*, p. 74-75.

20. Fragmento extraído de HIERONYMUS STRIDONENSIS, *Epistolae*, 21 (*Patrologia Latina Database*, vol. 22, col. 408). Puede verse también SAN JERÓNIMO, *Cartas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, carta 21.

Igualmente puede citarse un himno atribuido a Venancio Fortunato (muerto el año 600), que fue adoptado por la Iglesia para los Laudes del Oficio de la Virgen y en el que se indica:

O Gloriosa Domina,
 Excelsa super sidera,
 Qui te creavit provide,
 Lactasti sacro ubere.

Quod Eva tristis abstulit
 Tu reddis almo germine;
 Intrent ut astra flebiles,
 Coeli fenestra facta est.

Tu Regis alti janua,
 Et porta lucis fulgida:
 Vitam datam per virginem
 Gentes redemptæ, plaudite.
 Gloria tibi, Domine, [...].²¹

Pero, de forma más concreta, la contraposición de los términos Ave-Eva, como juego de palabras que daba la vuelta a la maldición de Eva a través del saludo del ángel a María en la anunciación, «Ave», se llevó a cabo en otra composición versificada también recogida en la *Patrología latina* entre los himnos de Venancio Fortunato dedicados a la Virgen:

Ave, maris stella,
 Dei Mater alma,
 Atque semper virgo,
 Felix coeli porta.

21. «O gloriosa Señora, elevada sobre los astros, que de vuestro seno santificado amamanasteis 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. / Aplaudite a la vida dada por la Virgen, o pueblo redimido. / Gloria a Vos, Señor, [...]» Para la versión latina, véase VENANTIUS FORTUNATUS, *Miscellanea: Liber Octavus, IV: De Sancta Maria (Patrologia Latina Database, vol. 88, col. 265B-266C)*. Este texto también fue recogido en la versión francesa de P. REGAMEY, *Le plus beaux textes sur la Vierge Marie*, París, 1946, p. 108. A su vez se incluía una traducción castellana de la versión francesa de Regamey en M. MELERO, «Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. 1 (1989), p. 7-18, concretamente p. 14.

Sumens illud ave
Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans Evæ nomen.²²

Esta misma idea fue tomada por san Bernardo, quien no sólo empareja a Eva y a María, sino a Eva-Adán como causantes del mal y María-Cristo como rehabilitadores de la humanidad, ya que, si María se toma como la nueva Eva, Cristo se toma como el nuevo Adán y así se indica que, igual que los dos sexos tomaron parte en la caída, los dos sexos también tomaron parte en la redención, aun cuando hubiese bastado sólo con Cristo. Así, en sus homilias sobre la Virgen, san Bernardo habla sobre la restitución de Adán por la encarnación, y por tanto por la Virgen, lo cual también implica la restitución de Eva. Esto le da paso a realizar la contraposición Eva-Ave, o, lo que es lo mismo, Eva-María, que implica el punto de partida de la restauración de la mujer en la edad media. En este sentido, la recuperación del valor moral de la mujer medieval se ha localizado en el siglo XII y se ha conectado con los textos de san Bernardo en los que se habla de la restauración de Eva gracias a la maternidad divina de María. Así, en la homilía 2^a sobre la Virgen, punto 3, san Bernardo indicaba:

3. Lætare, pater Adam, sed magis tu, o Eva mater, exsulta, qui, sicut omnium parentes, ita omnium fuistis peremptores; et, quod infelicius est, prius peremptores, quam parentes. Ambo, inquam, consolamini super filia, et tali filia; sed illa amplius, de qua malum ortum est prius, cuius opprobrium in omnes pertransiit mulieres. Instat namque tempus, quo jam tollatur opprobrium [...]. Propteræ curre, Eva, ad Mariam; curre, mater, ad filiam; filia pro matre respondeat, ipsa [alias, ita] matris opprobrium auferat, ipsa patri pro matre satisfaciat: quia ecce si vir cecidit per feminam, jam non erigitur nisi per feminam [...]. Ecce enim ad hoc missus est angelus ad Virginem, O admirandam et omni honore dignissimam Virginem! o feminam singulariter venerandam, super omnes feminas admirabilem, parentum reparatricem, posterorum vivificatricem.²³

22. «Ave estrella de mar / madre que alimentó a Dios / y en todo momento siguió virgen / fecunda puerta del cielo. / Al recibir este Ave / de los labios de Gabriel, / nos estableció la paz / cambiando el nombre de Eva.» Para el texto latino, véase VENANTIUS FORTUNATUS, *Miscellanæ: Liber Octavus, V: De Sancta Maria (Patrologia Latina Database, vol. 88, col. 265C-265D)*. Hay una traducción castellana de la segunda estrofa de este himno en M. WARNER, *Tú sola...*, p. 96. Esta autora calificaba dicho himno de antífona anónima escrita para la fiesta de la Anunciación en el siglo VII o bien en el VIII.

23. «Alégrate, Adán, padre nuestro; y tú, Eva, madre nuestra, llénate de gozo; vosotros mismos, que así como fuisteis padres de todos, así fuisteis de todos homicidas, y, lo que es mayor

San Bernardo dice que Eva fue mediadora cruel porque a través de ella la serpiente pudo inocular su veneno en el hombre, mientras que María también fue mediadora porque ella dio el antídoto de la salvación; así Eva fue cooperadora de la seducción y María de la propiciación, la primera nos sugirió la prevaricación y la segunda la redención.²⁴ Por su parte, Abelardo, en su sermón de la Asunción, calificaba a María como esposa de Cristo y comparaba a ambos con Adán y Eva, identificándolos como los nuevos Eva y Adán.²⁵

Esta idea fue transmitida por la exégesis cristiana, pero también puede encontrarse en algunos evangelios apócrifos como el conocido como «Evangelio armenio de la infancia», donde se hace aparecer a Eva, ya rehabilitada, en el momento de la natividad de Cristo para ver con sus propios ojos la causa de su salvación. Ello se lee en un fragmento de dicho evangelio donde José, ante la inminencia del parto de María, la instala en una cueva y sale a buscar una partera judía. El texto dice:

[...] 9. Mirando más lejos, José vio a una mujer, que venía de la montaña, y cuyos hombros cubría una larga túnica. Y fue a su encuentro, y se saludaron [...]. 10. Y, mientras caminaban, José preguntó a la mujer: Te agradeceré me digas tu nom-

desgracia, primero homicidas que padres, consolaos con esta hija, y qué hija; pero alégrese Eva principalmente, pues de ella primero nació el mal, y su oprobio pasó a todas las mujeres. Porque ya está cerca el tiempo en que se quitará el oprobio [...]. Así, corre, Eva, a María, madre corre a tu Hija: ella responderá por ti, 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 [...]. Mira a lo que fue enviado el ángel Gabriel a la Virgen. ¡Oh mujer singularmente venerable, admirable entre todas las mujeres, que trajo la restauración a sus padres y la vida a sus descendientes!» Para la versión latina de este texto, véase BERNARDUS CLARÆVALLENSIS, *De laudibus Virginis Matris*, homilía II, 3 (*Patrologia Latina Database*, vol. 183, col. 62B-63A); y para la traducción castellana, SAN BERNARDO, «Homilías sobre la Virgen Madre», en *Obras completas de san Bernardo*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, p. 193-194, edición en castellano del padre Gregorio Díez Ramos.

24. Citado según P. REGAMEY, *Los mejores...*, p. 177.

25. En el citado sermón de Abelardo sobre la Asunción puede leerse «De veteri Adam creata est Eva; novus autem Adam et veteris Redemptor generatur ex Maria. Illa de paradiso illum suum tam virum quam parentem expulit, hanc hodie suus tam sponsus quam filius ad feliciorum paradysum assumpsit [...]». Es decir, «Eva fue creada del viejo Adán, pero el nuevo Adán, redentor del viejo, surgió de María. Ella [Eva] expulsó del paraíso a quien fue a la vez su marido y su padre [Adán], hoy quien es a la vez su esposo e hijo [Cristo] tomará un feliz paraíso.» Sobre este texto, véase PETRUS ABELARDUS, *Sermones, XXVI: In Assumptione Beatæ Mariæ* (*Patrologia Latina Database*, vol. 178, col. 542D).

bre. 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 [...].²⁶

En fin, la figura de María sirvió para rehabilitar a Eva y a todas sus descendientes, fenómeno en el que debemos tener muy en cuenta tanto el culto como la iconografía de la Virgen.²⁷ Entre los temas femeninos con carácter positivo pueden citarse los que hacían referencia a pecadoras arrepentidas, como santa María Magdalena o santa María Egipciaca, cuyas leyendas en realidad se confunden, aludiendo ambas a la vida disipada de las protagonistas, entregadas a los placeres y la lujuria, y al posterior arrepentimiento con la consiguiente penitencia, perdón y salvación. En la representación de dichas santas, cuyo culto tuvo en el caso de la Magdalena un gran auge en los siglos XI y XII, había una alusión a la lujuria, pero no a la representación del pecado mismo, sino al arrepentimiento de dicho pecado. De cualquier modo, tal recuperación no eliminó el protagonismo de la mujer respecto a su papel en el pecado de la lujuria, del cual seguía siendo inductora, según la mentalidad de la Iglesia y sociedad medievales. En este sentido, hay que tener en cuenta, como dice Chiara Frugoni, que el papel negativo de Eva, heredado por la mujer medieval, era un papel activo; es decir, Eva pecó e hizo pecar a Adán por voluntad propia, aun cuando se admite que fue instigada por la serpiente como personificación del diablo. Sin embargo, la nueva Eva, es decir María, desarrolló su papel de redentora de forma pasiva, ya que tan sólo dejó hacer la voluntad divina. Eva era responsable de su pecado, igual que sus herederas, pero María fue sólo un instrumento de la redención prevista por Dios.²⁸

El culto a la Virgen desde su inicio estuvo marcado y supeditado a distintas cuestiones cristológicas, de modo que no es extraño que la iconografía mariana también estuviese supeditada en gran medida a la iconografía cristológica. En este sentido, el nacimiento y desarrollo del culto a la Vir-

26. E. GONZÁLEZ BLANCO (ed.), «Evangelio armenio de la infancia», en *Los evangelios apócrifos*, Madrid, Librería Bergua, vol. II, s. f., p. 120.

27. Sobre la relación de Eva y María, puede consultarse E. GULDAN, *Eva und Maria*, Graz y Colonia, 1966, y el capítulo dedicado a este tema en la obra de J. PELIKAN, *Mary through the Centuries: Her Place in the History of Culture*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1996. En este libro se encuentra abundante bibliografía sobre los textos que aluden a la relación entre ambas figuras.

28. CHIARA FRUGONI, «L'Iconographie...», p. 188.

gen tuvieron mucho que ver con distintos problemas de ortodoxia, o si se prefiere de heterodoxia, relacionados con Cristo o, lo que es lo mismo, con algunas de las herejías sobre las naturalezas de Cristo.²⁹ Así, mientras duraron los problemas heréticos sobre las naturalezas de Cristo (y duraron largo tiempo), los argumentos de la ortodoxia usados contra los herejes utilizaban la figura de María en su calidad de madre de Cristo y en su calidad de alma pura de la cual nació Cristo de forma virginal por la acción del Espíritu Santo, lo cual, puesto que iba contra la naturaleza, hacía resaltar tanto el carácter humano del nacimiento por la condición humana de María como, a la vez, el carácter divino del acontecimiento.³⁰ Todas estas controversias cristológicas contribuyeron a cimentar el papel de la Virgen en relación a Cristo y desarrollaron el culto a María y su papel positivo como mujer frente al papel negativo que como mujer había tenido Eva. En este sentido, el edificio más antiguo de Occidente dedicado a la Virgen por el papa Sixto III (432-440) fue la basílica romana de Santa María Mayor, mientras que las primeras fiestas litúrgicas dedicadas a la Virgen en Bizancio datan del siglo V, llegando a Occidente las cuatro fiestas principales: Natividad de María (8 de septiembre), Purificación (2 de febrero), Anunciación (25 marzo) y Asunción (15 de agosto) en el siglo VII. En Occidente el culto a la Virgen se acrecentó en el Imperio carolingio y con los monarcas otomanos y posteriormente con la Reforma romana (siglos XI-XII).³¹ Pero fue en la segunda mitad del siglo XII cuando se evidenció un nuevo interés por la Virgen María en muchos aspectos del pensamiento y práctica cristianos. Una muestra de este interés la aportan el gran número de tratados que fueron escritos sobre ella, así como el número de milagros que se le atribuyeron, las iglesias que se le dedicaron y la gran cantidad de oraciones (para pedir su intercesión), así como de piezas litúrgicas compuestas pa-

29. Sobre ello, véase M. WARNER, *Tú sola...*, p. 100-102. Esta autora hablaba de la herejía de los gnósticos, que en el siglo II negaba la naturaleza humana de Cristo, o la herejía arriana del siglo IV, que negaba la naturaleza divina. Para contrarrestar y refutar dichas herejías y otras surgidas en distintos momentos, la Iglesia usó la figura de la Virgen, tanto para legitimar la naturaleza humana de su Hijo como la divina por haber sido concebido por el Espíritu Santo.

30. Sobre algunos de estos conflictos y los concilios que intentaron solucionarlos, véase M. WARNER, *Tú sola...*, p. 101-102.

31. Sobre el culto a María, pueden verse también los textos reunidos por D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO y D. RUSSO, *Marie: Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, París, Beauchesne, 1996. En ellos se destaca el papel de la emperatriz Teófano, casada con Oton II (973-983), en la revitalización del culto a María, lo cual podía ser causa del desarrollo de dicho culto en Bizancio (p. 1113).

ra el oficio marial, lo cual repercutió además en la creación de distintos temas iconográficos dedicados a la Virgen.³²

En el siglo XII, como en siglos anteriores, la iconografía de la Virgen estaba subordinada a los temas cristológicos, especialmente en los ciclos de infancia, donde María estaba presente aunque dejaba el papel principal a su Hijo. Pero, aun en estos casos, su presencia solía ser una alusión a la encarnación, y, por tanto, al pacto que Dios hizo con Adán (según algunos apócrifos) y, en definitiva, a la promesa de redención, que ofrecía a los hombres ser salvados gracias a una mujer (María), igual que fueron condenados por causa de otra (Eva). Además, con el tiempo se fueron introduciendo otros temas o bien nuevas fórmulas de temas antiguos en los que se empezó a primar el papel de la Virgen como protagonista. En este sentido, en la iconografía románica hubo distintos ciclos en los que intervenía la Virgen, los cuales fueron cambiando a lo largo del siglo XII, tanto en forma como en contenido. Además, sobre la base de la iconografía en vigor a lo largo de la primera mitad del siglo se crearon temas nuevos a mitades y en la segunda mitad de dicho siglo, temas que tuvieron una gran relevancia en cuanto a su significado y que reflejaban un cambio de mentalidad en cuanto al papel otorgado a la Virgen y un claro auge en el culto mariano.

La Virgen daba entrada a un tipo de mujer positiva, que en su caso nació sin mancha y parió sin perder la virginidad, por lo que después de su muerte fue elevada al cielo. Este estatus de bondad no sería otorgado a ninguna otra mujer, pero gracias a ella se recupera incluso a la más culpable de todas, a Eva, y con ella a todas las mujeres positivas y negativas de la historia de Israel y de la historia de la Iglesia, siendo posible un tipo de iconografía positiva para reinas y santas. Además, la Virgen se elevó a la categoría de intercesora de toda la humanidad.

De acuerdo a ello, es significativa una pintura de Giovanni di Paolo (h. 1445) conservada en Washington (Galería Nacional), en la que se evidencia visual-

32. En este sentido, aunque su papel ya había sido debatido por la Iglesia desde antiguo, el resurgimiento del interés por Ella en los siglos XII y XIII le proporcionó un papel más destacado, lo cual, y debido a ser una mujer, se ha relacionado con la valoración positiva de la mujer en la literatura cortesana, donde se le otorgaba a ésta un papel destacado y positivo. El cambio de pensamiento respecto a la Virgen se tradujo en innovaciones iconográficas, que se produjeron especialmente en la escultura arquitectónica de fines del siglo XII, entre las que destaca el tema de María entronizada con el Niño, una imagen triunfal que acabará convirtiéndose en el tema de la coronación. Sobre ello, véase P. SCHINE GOLD, *The Lady and the Virgin: Image, Attitude, and Experience in Twelfth-Century in France*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1985, p. 43-46.

mente la relación Eva-Ave mediante una composición en la que se representa a un ángel expulsando a Adán y Eva del paraíso terrenal, mientras que en el mismo jardín María aparece sentada recibiendo de otro ángel la noticia de la encarnación. De modo que en la misma composición se representan la caída y la redención.³³

Ciclo de infancia

Uno de los temas más destacados y con mayor contenido de recuperación de la humanidad, perdida por una mujer y recuperada por otra, fue el de la anunciación. Este tema era una referencia directa a la encarnación divina en la Virgen para cumplir la promesa de redención, pero implicaba también la voluntad positiva de la nueva mujer (la nueva Eva) por aceptar la voluntad de Dios y convertirse en madre del Redentor. No obstante, esta idea de María como nueva Eva, salvadora de la humanidad gracias a la encarnación, aun estando presente en todas las representaciones de la anunciación, no siempre fue destacada por igual, ya que en algunos casos primaba el contenido narrativo de este tema como episodio precedente y necesario tanto para la natividad como para otros temas evangélicos de infancia de Cristo. Por ello, en los casos en los que el carácter del ciclo iconográfico era fundamentalmente narrativo y evangélico, la anunciación solía ir acompañada de otros temas de infancia, lo cual puede ejemplificarse con ciclos, como el representado en el claustro de la iglesia de San Pedro de la Rúa en Estella.

En cambio, en otras ocasiones la anunciación cobraba todo su interés redentor, como inicio de la encarnación virginal de Cristo en el cuerpo de María, evidente re-habilitadora de la humanidad en general y de la mujer en particular, lo cual suele estar destacado por el contexto en el que se incluye este tema, es decir, por el programa iconográfico del que forma parte este episodio y por los temas con los que se relaciona debido a ello. Por esto, en ocasiones, dicho tema no es acompañado por otros temas de infancia habituales en un ciclo narrativo. Además, en algunos casos hay una conexión evidente entre las figuras de Eva y María, entre la caída y la redención, de modo que se contraponen ambas figuras a través de los temas iconográficos del pecado de Eva (causa de la caída) y de la anunciación (inicio de la redención). Ello se ha visto, por ejemplo, en dos capiteles de la puerta Miègeville de San Saturnino de

33. M. WARNER, *Tú sola...*, p. 96 y fig. 3.

Toulouse, en uno de los cuales se presenta el pecado de Eva y en el otro la anunciación del ángel a María. En el caso de la imagen de cobre esmaltado de Nuestra Señora de Jerusalén de Artajona (Navarra), a las connotaciones redentoras de María como madre de Dios se unen las derivadas de la anunciación, conectada a su vez con las ofrendas de Caín y Abel y las figuras de Pedro y Pablo como representantes de la Iglesia. Por tanto, esta imagen sirve para realizar una nueva relación entre la Virgen y Eva mediante una alusión a la anunciación y la maternidad de María, por un lado, y a las consecuencias de la caída de Eva mediante las ofrendas de Caín y Abel, por el otro. De modo que en ambas obras desde el punto de vista del significado se destacan la caída y la redención de los hombres a través de Eva y de María, la primera madre de todos los hombres y la segunda madre de Dios, y por ello también madre de todos los hombres. En el caso de la anunciación de la Magdalena de Tudela (Navarra), es evidente que dicho episodio es el nexo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, destacando a María como piedra angular o clave de la rehabilitación de la antigua ley (fig. 1).³⁴

Otros temas del mismo ciclo de infancia marcan la valoración positiva de la figura femenina gracias al papel positivo de la Virgen. Así, el nacimiento de Cristo y la adoración de los Magos, escena esta última que no siempre fue utilizada de forma narrativa. Ello ocurre en Santiago de Compostela, en el tímpano este (o derecho del espectador) de la puerta de Platerías, al sur del transepto, donde pudo ser usada, como suponía Azcárate, para combatir las nuevas herejías sobre las naturalezas de Cristo (ya que debajo de este tema hay una serie de episodios dedicados a la pasión de Cristo).³⁵ Estas imágenes muestran a la Virgen madre de Dios, pero también como madre del Rey de Reyes; por tanto, a la reina de cielo y tierra, lo cual fue también una mejora sustancial en la revalorización de la mujer como madre o como reina y contribuirá a la formación de las imágenes triunfales de la Virgen.

Pero, además, el desarrollo de esta imagen y su ubicación en lugares destacados de la iglesia pudieron tener relación con la Reforma romana y las ideas de la Iglesia sobre la cuestión del poder laico, que debía estar supeditado al poder religioso, puesto que dicho poder había sido heredado por la Iglesia di-

34. Sobre dicha valoración iconográfica, véase M. MELERO MONEO, «Estudio iconográfico de la portada de los pies de Santa María Magdalena de Tudela (Navarra)», *Príncipe de Vianna*, núm. 173 (1984), p. 463-483.

35. En este sentido puede citarse el clásico estudio publicado por J. M^a AZCÁRATE, «La portada de las Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte* (1963), p. 1-20.

rectamente de Cristo, quien era a la vez Dios y Rey de Reyes. Estas ideas podrían ser destacadas mediante imágenes como la epifanía, en la que la Virgen, como madre de Cristo, aparece coronada y los reyes de la tierra llegan a postrarse ante ella con su Hijo.³⁶ Quizá pueda tener este sentido la magnificación del tema de la epifanía en algunas iglesias aragonesas de la segunda mitad del siglo XII, en las que la Virgen aparece como reina de cielo y tierra en algunos tímpanos, como el de la puerta oeste de San Miguel de Biota (Zaragoza, fig. 2) o el de la puerta sur de Santiago de Agüero (Huesca) y el de la puerta sur de la iglesia de San Nicolás de El Frago (Zaragoza).

María intercesora

La utilización de María como intercesora se dio en el románico en diversos contextos, entre los que pueden destacarse el funerario, el escatológico o el taumatúrgico.

En casos como el sarcófago de doña Blanca de Navarra (colegiata de Nájera, la Rioja) se ha podido ver a través del estudio iconográfico de su escultura que la utilización de los temas marianos del ciclo de infancia se han usado para reclamar la protección de la Virgen para la difunta, haciendo resaltar con ellos los paralelismos maternos entre ambas figuras, ya que doña Blanca murió como consecuencia del parto en el que nació su hijo y futuro rey, Sancho III el Deseado.³⁷ También se usó la figura de la Virgen como intercesora en contextos apocalípticos o escatológicos, como puede verse en la parte alta de la fachada de Ripoll, donde se representa la segunda venida de Cristo para juzgar a los hombres, o en el tímpano de Conques, en cuyo juicio final se incluyó a la Virgen como intercesora (fig. 3).

En otros conjuntos se muestra la intercesión de María en supuestos diferentes, que también tienen por objeto la salvación de los cristianos, pero de forma individual. Ello puede apreciarse en un relieve procedente del pórtico oeste de la iglesia de Santa María de Souillac (Quercy), donde se representó la leyenda de un personaje concreto, Teófilo, diácono especialmente devoto de

36. Sobre algunas cuestiones relacionadas con la imagen de la Virgen y la Reforma gregoriana, véase H. TOUBERT, *Un art dirigé: Réforme grégorienne et iconographie*, París, Les Éditions du Cerf, 1990.

37. Sobre la iconografía de este sepulcro, véase E. VALDEZ DEL ÁLAMO, «Lament for a Lost Queen: The Sarcophagus of Doña Blanca in Nájera», *Art Bulletin*, núm. LXXVIII/2 (1996), p. 311-333; y para una identificación de distinto sentido, R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, «Ecos de la *Chanson de Roland* en la iconografía del sepulcro de doña Blanca (†1156) en Santa María la Real de Nájera», *Lecturas de Historia del Arte*, núm. II (1990), p. 206-214.

María y que por ambición, al perder su cargo, hizo un trato con el diablo para recuperarlo, estando obligado a cambio a entregarle su alma cuando muriese. Después de haber recuperado el cargo, Teófilo se da cuenta de la trascendencia de su pacto con el diablo y decide pedir ayuda a la Virgen, para romper el pacto con el demonio y poder salvar su alma, lo cual le es concedido mediante la realización de un milagro. Así, la Virgen recupera el pacto hecho con el diablo y lo rompe, permitiendo a Teófilo morir en santidad y comunicándosele en sueños (fig. 4).

María entronizada con el Niño

Las imágenes de culto de la Virgen con el Niño, al margen del tipo compositivo que siguiesen, implicaban la representación de María como madre de Dios, por lo que ésta podía aparecer entronizada y en ocasiones coronada, pero siempre como portadora de su Hijo; por tanto, como corredentora y salvadora de los hombres gracias a su maternidad.³⁸

En realidad, las imágenes triunfales de la Virgen, como la que la presenta entronizada con el Niño, no fueron una creación del románico, sino del primer arte cristiano; pero en el siglo XII se colocaron estas imágenes no sólo en los ábsides, sino también en un lugar destacado como el tímpano de las iglesias, inicialmente reservado a temas con un fuerte carácter teofánico, como podía ser Cristo entronizado al final de los tiempos.³⁹ En este sentido, este tipo iconográfico fue utilizado en la primera escultura gótica; por ejemplo, en la Virgen entronizada representada en el tímpano de la puerta sur o derecha del espectador de la fachada oeste o Real de la catedral de Notre-Dame de Chartres, donde la Virgen aparece entronizada y flanqueada por ángeles, suficientemente separada o independizada del ciclo de infancia representado justo debajo en el mismo tímpano (h. 1150). Algo similar puede verse en la Virgen con el Niño entronizada en el tímpano sur de la fachada oeste de la catedral de París (h. 1160, fig. 5), bajo una arquitectura a modo de baldaquino, y flanqueada por sendos ángeles y por el obispo Mauricio (constructor del edificio) y el rey de Francia Luis VII (1137-1180). Lo mismo podría decirse de la imagen entronizada de María con el Niño, precedida por una anuncia-

38. Sobre las representaciones de María entronizada con el Niño, no se puede prescindir de la obra fundamental de I. FORSYTH, *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

39. P. SCHINE GOLD, *The Lady...*, 1985, p. 47.

ción y seguida por un bautismo de Cristo, representada en un relieve escultórico conservado en el Museo del Louvre y procedente de la abadía de Saint-Denis (h. 1150). Aun cuando estos conjuntos se toman como las primeras obras góticas, hay que tener en cuenta que fueron realizados hacia mitades del siglo XII o poco después. En Bourges tenemos un nuevo ejemplo, ya que, aunque la Virgen entronizada forma parte de un ciclo más amplio formado por la anunciación, visitación y epifanía representado en el tímpano de la puerta norte de la catedral de San Esteban de Bourges (h. 1160), su imagen está claramente independizada de dichos episodios mediante el tamaño y la composición, además que, igual que en otros casos del primer gótico, su colocación en el tímpano implica un claro cambio de postura iconográfica que supone la inclusión en el tímpano de temas marianos.

Otras imágenes de triunfo

Además de los temas iconográficos citados, la recuperación de la figura de la Virgen, una vez asumido su papel de nueva Eva que haría posible la redención de todos los hombres, tomó otros caminos e incluso se independizó de la iconografía evangélica o cristológica que le otorgaba dicho papel en la obra de redención; pero tal independencia se produjo de forma gradual, iniciándose con adiciones significativas a temas conocidos como el de la anunciación, al cual se añadió en algunos casos un complemento iconográfico que insistía en el valor de la Virgen como madre de Dios y como reina de los cielos. Por ello, en ejemplos como el relieve de la anunciación del claustro de Silos (fig. 6) o en la anunciación de la iglesia de la Magdalena de Tudela, se añadió la coronación de María por parte de los ángeles, tema que evolucionará y se independizará constituyendo en el gótico la muestra más clara de lo que se ha denominado *el triunfo de la Virgen*, mediante una escena en la que la Virgen es coronada en el cielo por Cristo. En este caso, la escena de la coronación será el punto culminante de un ciclo exclusivamente mariano que aludía a la muerte de la Virgen, su ascensión al cielo y su coronación allí como reina del lugar (tímpano de la fachada oeste de Senlis, de la puerta norte de la fachada oeste de Notre-Dame de París), coronación que difiere bastante respecto a la de Silos, cuyo objeto es la Virgen de la Anunciación, por lo que se trata de una coronación terrenal y no celestial como las de Senlis, París o Chartres (puerta central del transepto norte, hacia 1205-1210). No obstante, en ambos casos se trataba de una manifestación del triunfo de María, consecuencia de su nueva y destacada posición en el pensamiento religioso de los siglos XII y XIII y que en parte fue consecuencia de la Reforma romana. En el contexto de la

querella de las Investiduras y de la consiguiente Reforma romana, el papado hacía resaltar la legitimidad de su poder, heredado de Cristo, representando a María reina, como madre del Rey de Reyes, como imagen de la Iglesia y esposa de Cristo.⁴⁰ La proliferación de ejemplos de anunciaciones con la Virgen coronada o en vías de coronación por los ángeles en el norte de la península Ibérica permite suponer que en todos esos casos no fue el texto de san Ildefonso de Toledo el responsable de este tema iconográfico, que quizá fue muy usado en Silos, pero no tenemos constancia de que lo fuese en otros lugares más secundarios, en los que los distintos programas iconográficos nos hablan, más que de un texto concreto, de una serie de ideas que determinaron dichos programas y que pudieron derivar de las controversias heréticas o teológicas en torno a las naturalezas de Cristo y en torno al creciente papel de María en la mentalidad y culto cristianos en la segunda mitad del siglo XII.

Todavía dentro de las imágenes del triunfo de María quisiera recordar como último ejemplo un fragmento del relieve escultórico románico de la puerta norte de San Miguel de Estella (Navarra). En él se nos muestra una nueva versión del triunfo de la Virgen, en este caso representado de forma simbólica, ya que se esculpió una imagen de la Mujer Apocalíptica aplastando al dragón, que puede identificarse también como una imagen o pre-figura de la Virgen, que parirá un hijo que será elevado a Dios. Concretamente en este caso se alude a la Virgen de la Anunciación, un momento especialmente elocuente en cuanto a su significado de encarnación de Dios, lo cual se hace evidente por la postura de la Mujer Apocalíptica, con las manos levantadas igual que se representó a la Virgen en algunas anunciaciones.⁴¹ Así pues, este tema puede

40. Otras lecturas del relieve de Silos, como la realizada por E. Valdez del Álamo, lo relacionan con el uso de un texto sobre la virginidad de María, escrito por san Ildefonso de Toledo, monje y arzobispo de dicha ciudad (arzobispo del 657 al 667), texto del cual se supone que había tres copias en la biblioteca de Silos en el siglo XIII. En dicho texto se alude a la Virgen como reina, además de destacarse la virginidad de María y otros aspectos de esta figura. Sobre ello, véase E. VALDEZ DEL ÁLAMO, «Triumphal Visions and Monastic Devotion: the Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos», *Gesta*, núm. XXIX/2 (1990), p. 167-188. Hay que tener en cuenta, no obstante, que el tema de la coronación ya existía en conjuntos franceses antes de su realización en el claustro de Silos, y que en dichos conjuntos estaba determinado tanto por los textos de exaltación mariana como por el desarrollo de la Reforma romana, que había insistido en la condición real de María como madre del Rey de Reyes.

41. No me extenderé aquí sobre el tema de la Mujer Apocalíptica, ya que dicho tema es tratado monográficamente en este mismo volumen por G. Boto, pero sí quiero enviar al estudio que yo misma realicé hace años sobre esta representación de la Mujer Apocalíptica en la fachada de San Miguel de Estella: M. MELERO MONEO, «La Mujer Apocalíptica y san Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella», *Lecturas de Historia del Arte*, núm. IV (1994), p. 166-173.

ser identificado como un tema de triunfo de María, aunque sea de forma simbólica, porque la mujer, gracias a la ayuda del arcángel Miguel, venció al dragón y lo aplastó, tal y como indicaban algunos textos desde el propio Génesis; por ejemplo, la maldición que Dios hizo a la serpiente por haber tentado a Eva, en la que ya se alude al futuro triunfo de María sobre la serpiente, gracias al cual salvará a la Eva pecadora y se convertirá, como hemos visto, en la nueva Eva:

[...] Dijo luego Dios a la serpiente:
Por haber hecho esto,
Maldita serás entre todos los ganados
Y entre todas las bestias del campo.
Te arrastrarás sobre tu pecho
Y comerás el polvo todo el tiempo de tu vida.
Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer
Y entre tu linaje y el suyo;
Éste te aplastará la cabeza,
Y tú le acecharás el calcañal [...].⁴²

42. Génesis 3,14-15.



FIGURA 1. Iglesia de Santa María Magdalena de Tudela. Arquivolta interna de la puerta oeste: anunciación.



FIGURA 2. Iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza). Puerta oeste, tímpano: epifanía.



FIGURA 3. Iglesia de Santa Fe de Conques (Rouergue, Francia). Tímpano de la fachada oeste. Detalle del paraíso.



FIGURA 4. Iglesia de Santa María de Souillac (Quercy, Francia). Muro oeste del interior. Relieve de Teófilo.



FIGURA 5. Catedral de Notre-Dame de Paris (Île-de-France). Timpano sur de la fachada oeste. Detalle.



FIGURA 6. Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). Claustro. Relieve de la anunciación.