



La doctrina de Jacob de Sarug sobre la *conceptio per aurem* como posible fuente literaria en la iconografía medieval de *La Anunciación*
A doutrina de Jacob de Sarug a respeito da *conception per aurem* com possível fonte literária na iconografia medieval da *Anunciação*
The doctrine of Jacob of Serugh on *conceptio per aurem* as a possible literary source in medieval iconography of *The Annunciation*

José María SALVADOR GONZÁLEZ¹

Resumen: Este artículo focaliza la atención hacia la posible influencia que el pensamiento del teólogo siríaco Jacob de Sarug en torno a la *conceptio per aurem* podría haber tenido sobre las representaciones bajomedievales de la Anunciación. Para ello, tras exponer la doctrina de dicho pensador oriental mediante la explicación de numerosos pasajes de sus escritos, se analizan diez imágenes pictóricas de dicho tema mariano en las que podría vislumbrarse tal influencia. Aun subrayando el gran prestigio de este escritor de Sarug y la amplia difusión de sus obras durante la Edad Media, el autor enfatiza también que su propuesta interpretativa en este artículo es solo una mera conjetura que, aun cuando luzca plausible, es susceptible de enriquecimiento, corrección e incluso rechazo, si pruebas documentales fehacientes así lo exigen.

¹ Catedrático en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, Caracas; actual Profesor Titular Interino en el Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid. Doctor en *Estética y Ciencias del Arte* por la Université Panthéon-Sorbonne (Paris I), Doctor en *Ciencias Sociales* por la Universidad Central de Venezuela, Doctor en *Historia del Arte* por la Universidad Complutense de Madrid, con un Postdoctorado en *Estética e iconografía de la vida cotidiana en la Edad Media* por la Universidad Central de Venezuela. E-mail: jmsalvad@ucm.es.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1* (2014/2)
On issues of Art and Aesthetics
Sobre cuestiones de Arte y Estética
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

Abstract: This paper focuses the attention on the possible influence that the thinking of the Syriac theologian Jacob of Serugh on *conceptio per aurem* might have had on late medieval representations of the Annunciation. Therefore, after explaining the doctrine of this Oriental thinker by explaining many passages of his writings, ten pictorial images of this Marian theme in which you could glimpse such influence are analyzed. While underlining the prestige of this great writer of Serugh and the wide dissemination of his works during the Middle Ages, the author also emphasizes that the interpretation given in this paper is only a mere conjecture that, even if it looks plausible, is susceptible of enrichment, correction and even rejection, if reliable documentary evidence so require.

Palavras-chave: Arte Medieval – Iconografía – Mariología – Patrística – Teología – *conceptio per aurem* – Jacob de Sarug – La Anunciación.

Keywords: Medieval Art – Iconography – Mariology – Patristics – Theology – *conceptio per aurem* – Jacob of Serugh – The Annunciation.

RECEBIDO: 25.08.2014

ACEITO: 15.09.2014

I. Preámbulo²

En la compleja esfera de la mariología, brilla por su peculiar fantasía la tesis de la *conceptio per aurem*. Según esta tesis la Virgen María habría concebido a su hijo Jesús en el instante mismo de dar su consentimiento al mensaje divino que escuchó del arcángel Gabriel en la Anunciación, tras conocer la garantía divina de que conservaría su virginidad al concebir y dar a luz a su divino Hijo encarnado.

Hemos examinado ya ese tema de la concepción por el oído en un primer artículo,³ que complementaremos pronto con otro en proceso.⁴ Ahora bien,

² Este artículo es producto de la actividad investigadora que el autor desarrolla como Director del Grupo de Investigación CAPIRE, adscrito al Departamento de Historia del Arte I (Medieval) en la Universidad Complutense de Madrid, y como miembro del Grupo de Investigación del CNPq del Brasil “Arte, Filosofía e Literatura na Idade Média”, coordinado por el Dr. Ricardo da Costa, Profesor efectivo (Asociado III) del Departamento de Teoría del Arte y la Música en la Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, Brasil.



pese a analizar en ambos textos una apreciable cantidad de citas de numerosos Padres de la Iglesia y teólogos medievales defensores de dicha idea mariológica,⁵ en el presente trabajo ponemos el foco exclusivo sobre la doctrina del obispo, teólogo y homilista siríaco Jacob de Sarug o Serugh (c. 451-521),⁶ por ser él quien con mayor amplitud e imaginación poética presenta desde diversas perspectivas metafóricas la tesis bajo análisis.⁷

No podemos –preciso es reconocerlo– demostrar de manera apodíctica la influencia directa y esencial del pensamiento de este escritor sirio sobre la iconografía bajomedieval europea de la Anunciación. Sin embargo, la amplia difusión que sus homilías en verso tuvieron por el Occidente europeo durante la Edad Media⁸ hace posible conjeturar que las ideas de Jacob de Sarug sobre

³ José María Salvador González, “*Per aurem intrat Christus in Mariam. La conceptio per aurem en la pintura italiana del Trecento. Aproximaciones iconográficas desde bases patrísticas y teológicas*”. Artículo en proceso de arbitraje en una revista académica española.

⁴ José María Salvador González, “*Concepit ex auditu. Nuevos reflejos de la conceptio per aurem en la iconografía bajomedieval de La Anunciación según fuentes patrísticas y teológicas*” (artículo en proceso de redacción final).

⁵ Entre los autores sacros que sostienen de modo apodíctico o con cierta laxitud la *conceptio per aurem* estudiamos en nuestros dos citados artículos a San Efrén el Sirio, San Zenón de Verona, San Proclo de Constantinopla, San Agustín, Atico de Constantinopla, Severo de Antioquía, San Romano el Meloda, Abraham de Éfeso, Fausto de Riez, Himnógrafo anónimo del siglo V, Isaac de Antioquía, San Sofronio, Jacob de Sarug, Filoxeno de Mabbug, San Juan Damasceno, Pseudo-Agustín, San Pedro Damían y San Bernardo.

⁶ Aunque un tanto *demodé* hoy día en Occidente, durante su vida y a todo lo largo del Medioevo Jacob de Sarug fue ampliamente conocido y respetado en el Oriente cristiano, hasta el punto de ser considerado como el segundo mejor y más influyente escritor sirio, solo superado por San Efrén.

⁷ Conocido por sus altas dotes poéticas como “Flauta del Espíritu Santo”, este lírico escritor religioso produjo más de setecientas homilías en verso, de las cuales unas doscientas veinticinco han sido editadas y publicadas. (“Jacob of Serugh”, *Wikipedia*: http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_of_Serugh. Último acceso: 23/08/2014).

⁸ Sobre los escritos de Jacob de Sarug, véanse los siguientes datos: “From the various extant accounts of Jacob's life and from the number of his known works, we gather that his literary activity was unceasing. According to Barhebraeus (*Chron. Eccles.* i. 191) he employed 70 amanuenses and wrote in all 760 metrical homilies, besides expositions, letters and hymns of different sorts. Of his merits as a writer and poet we are now well able to judge from P. Bedjan's edition of selected metrical homilies (Paris 1905-1908), containing 146 pieces. They are written throughout in dodecasyllabic metre, and those published deal mainly with biblical themes, though there are also poems on such subjects as the deaths of Christian martyrs, the fall of the idols and the First Council of Nicaea.” (“Jacob of Serugh”, *Wikipedia*, op. cit.). Y en otra página del mismo repositorio de *Internet*: “La partie principale de son œuvre était, selon Bar-Hebraeus, un ensemble de sept cent soixante-trois homélies



la *conceptio per aurem* –reforzadas y “legitimadas” además por la coincidente postura doctrinal de otros prestigiosos teólogos griegos y latinos sobre el mismo asunto– hayan podido servir de inspiración directa y esencial (o quizá solo indirecta y accidental) a los programadores iconográficos y los artistas que representaron la escena de la Anunciación. En todo caso, nada nos permite confirmar ni invalidar documentalmente una u otra de esas posibilidades alternativas.

Por tal motivo, constreñidos por tan decisivas dudas e indefiniciones, nos es necesario desde el principio dejar constancia explícita de que cuanto proponemos aquí sobre la posible influencia de la mariología del Sarugense en la iconografía de la Anunciación bajomedieval constituye una mera conjetura o hipótesis de trabajo, susceptible de perfeccionamiento, corrección o descarte total, cuando pruebas documentales fehacientes así lo impongan.

II. La doctrina de Jacob de Sarug sobre la *conceptio per aurem*

En varias de sus célebres homilias métricas en versos dodecasílabos y en algún otro raro escrito en prosa, Jacob de Sarug se entretiene una y otra vez sobre la tesis mariológica en estudio, exponiéndola mediante un refinado discurso poético, no exento de oscuridades, ambivalencias ni equívocos. Para hacer más comprensible el intrincado pensamiento del autor sobre nuestro tema, exponemos primero su enunciación más directa y explícita, antes de explayar sus formulaciones indirectas e implícitas, basadas en retóricos paralelismos y antítesis.

II.1. La tesis en sus términos directos

En una homilia versificada sobre la Natividad el Sarugense enuncia con precisa claridad la tesis de la *conceptio per aurem*, al sintetizar el diálogo entre el arcángel Gabriel y la Virgen en la Anunciación mediante estos imaginativos circunloquios:

versifiées, dont un peu plus de la moitié ont subsisté (environ quatre cents) ; deux cent trente-trois sont conservées dans les manuscrits de la bibliothèque apostolique vaticane, cent quarante dans les manuscrits de la British Library, une centaine dans ceux de la Bibliothèque nationale de France.” (“Jacques de Saroug”, *Wikipedia*, http://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_de_Saroug. Último acceso: 23/08/2014).



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1* (2014/2)
On issues of Art and Aesthetics
Sobre cuestiones de Arte y Estética
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

*Exierunt verba sua [de Gabriel] quasi regiae ministri,
ut regalis Filius per aurium [de María] intraret ostium.
Dumque harum rerum domus sancte lucebat,
Filius Regis ingressus vixit in virginitatis aede.*

Salieron sus palabras [de Gabriel] como ministros del rey,
para que el Hijo del Rey entrase por la puerta de los oídos [de María].
Y, mientras la casa de esta lucía santamente,
el Hijo del Rey, después de entrar [por la puerta de los oídos], vivió en la
morada de la virginidad.⁹

Conforme explica luego el escritor, la Virgen, al conocer el mensaje divino que se le proponía, respondió al ángel diciéndole con gran amor que viniese a ella su Señor, pues estaba preparada para que Éste habitase en su vientre, según la voluntad celestial;¹⁰ y que además se declaraba esclava del Señor, por lo cual, si esa era la voluntad del Altísimo, ella no la rechazaba, declarando su aceptación en estos términos: “Hágase en mí, Señor mío, según tu palabra.”¹¹

Abundando sobre la idea de que María concibió al Hijo de Dios encarnado justo en el momento de acatar la voluntad divina que había escuchado de boca del ángel, el Sarugense esboza así el resultado del coloquio entre la doncella y el mensajero celeste:

*Assensum dedit, et tum in sinu accepit fructum.
Aperto per suam voluntatem ostio, rex intravit;
ut perfectum in libertate honoraretur sigillum.*

[María] dio su asentimiento, y entonces recibió el fruto en su vientre.
Abierta la puerta [de los oídos] por su voluntad, el rey entró;
de modo tal que quedase honrado en libertad el sello perfecto [de la
virginidad].¹²

Los conceptos expresados sobre el tema en esta homilía versificada Jacob de Sarug los refrenda y amplía también en una carta en prosa dirigida a los

⁹ JACOB DE SARUG (IACOBUS SARUGENSIS), *Homilia de Domini Nativitate*. En Sergio ÁLVAREZ CAMPOS, *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1981, vol. V, p. 69.

¹⁰ “Respondit angelo cum amore magno : « Adveniat Dominus tuus,
Ecce parata sum, ut secundum voluntatem tuam habitet in me.” (*Ibidem*).

¹¹ “Ecce ancilla Domini ego sum, sicut tu eius servus:

Atque si eius voluntas inssit, no recuso.

*Fiat mihi, Domine mi, secundum verbum tuum », dixit Maria.” (*Ibidem*).*

¹² *Ibidem*.



monjes del Convento de Mar Bassus. En dicha carta replantea mediante otras figuras analógicas su doctrina de la *conceptio per aurem*.

A su juicio, en efecto, una vez que el Altísimo decidió venir del Cielo para, rebajándose, habitar en el seno de una mujer, mandó transmitir esa decisión a la Virgen María mediante su mensajero Gabriel, quien se dirigió a la doncella, santificada ya por el Espíritu Santo.¹³ El teólogo afirma en términos categóricos la tesis bajo análisis, al asegurar que entonces

Filius a regionibus lucis advenit, ut in gremio habitaret tenebroso. Altissimus voluit: ille descendit et se fecit inferiorem. Clam Pater eius annuit, et angeli contremuerunt. Eum Gabriel praecurrit nuntium transmissurus Virgini. Vectus alis venti petivit puellam Mariam, quam Spiritus Sanctus sanctificarat.

el Verbo habitó en el oscuro seno [de María]. El espíritu ígneo [el arcángel Gabriel] que acudía presuroso presentó la salutación a la doncella. E, ingresado por el oído, el Verbo, que ya había nacido [como espíritu desde la eternidad], fue concebido [en carne humana].¹⁴

Luego de comparar al arcángel Gabriel con una perla que, colgando de las orejas de las doncellas, honra sus oídos, el poeta sirio afirma que la Virgen es digna de recibir esa otra perla que es el Verbo divino, enviado por Dios Padre como prenda y salvador del mundo¹⁵. El autor compara incluso al arcángel con un portero, guardián de la puerta, poniendo en su boca estos ilustrativos símiles:

Ego, similis portae in qua depingeretur lumen, in auribus suspendor puellarum; ut honorem aurem quae Verbi porta fuit in puella habitare volentis. Ianitoris instar sisto in auris ostio, ut aurem quam Verbum habitavit honorem. (...) Cucurri ad aurem, et ostium ante eum aperui.

A semejanza de la puerta en la que se manifiesta la luz, estoy colgado en las orejas de las doncellas, para honrar el oído que fue la puerta del Verbo divino que quiso habitar en aquella muchacha. A semejanza de un portero, estoy colocado en la puerta de las orejas, para honrar al oído habitado por el Verbo.

¹³ JACOB DE SARUG, *Epistula ad monachos Conventus Mar Bassus*, 14. En ÁLVAREZ CAMPOS 1981, vol. V: 91-92.

¹⁴ “*Verbum in gremio habitavit tenebroso. Igneus spiritus occurrens puellae salutationem obtulit. Ingressum Verbum per aurem, quod iam erat natum, conceptum est.*” (*Ibidem*: 92).

¹⁵ “*Ego margarita ab auribus suspendor, ut auditum honorem puellarum; quia sunt dignae margaritam accipere, Verbum nimirum a Patre demissum ut pignus et salvatorem mundi.*” (*Ibidem*).



(...) Corrí hacia el oído, y abrí la puerta delante de Él¹⁶.

Ahora bien, en otras homilias en verso el Sarugense profundiza y enriquece esta explícita formulación de la concepción por el oído con expresiones aún más líricas y polivalentes, mediante sutiles comparaciones e ingeniosas metáforas, en las que relaciona con refinada eficacia lo real con lo imaginario, lo pedestremente físico con lo elevadamente espiritual. Así lo hace, sobre todo, al trazar una aguda antítesis entre María y Eva, y al establecer un elocuente paralelismo entre Voz y Verbo, es decir, entre Juan Bautista y Cristo.

II.2. La *insalvable antítesis* María/Eva

Ampliando en una *Homilía sobre María, la siempre virgen Madre de Dios* el tema que nos ocupa, el Sarugense asienta mediante largos circunloquios una comparación antitética entre María y Eva, o para ser más exactos, una antítesis entre la engañosa palabra de la serpiente/demonio que entra por los oídos de Eva para inducirla al pecado, y el veraz Verbo que entra por los oídos de María para redimir del pecado a la Humanidad. Sobre esta estructura narrativa esencial el homilista agrega otras analogías y figuras retóricas complementarias.

Comienza así trazando una doble antítesis entre María y Eva, y entre el arcángel Gabriel y el engañador ángel malo del Paraíso Terrenal. Tras afirmar que, cambiado el triste tiempo que mató a Adán, viene otro tiempo bueno de resurrección, el pensador añade que en lugar de la serpiente demoníaca surgió Gabriel para hablar, mientras en lugar de Eva surgió María para escuchar.¹⁷ E, insistiendo en la idea de que en vez del mentiroso demonio que produjo la muerte surgió el veraz para anunciar la vida mediante el alado mensajero Gabriel, asegura que, a cambio de la primera madre que entre árboles suscribió la deuda del pecado original, la hija, María, canceló toda la deuda contraída por su padre Adán.¹⁸

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ “*Triste mutatum est tempus quod Adamum occidit, et alterum venit tempus bonum quo resurgeret. Pro illo serpente ad loquendum surrexit Gabriel, et pro Eva ad audiendum surrexit Maria.*” (JACOB DE SARUG, *Homilia de beata Virgine Matre Dei Maria*. En ÁLVAREZ CAMPOS 1981, vol. V: 17).

¹⁸ “*Pro mendace qui mortem produxit opere perfecto*



Sobre esta base, el teólogo-poeta remacha casi con obsesión el antitético resultado del buen o mal uso del oído: en el primer caso, en la dupla Eva-serpiente, conduce a la muerte por escuchar (prestar oídos a) la mentira ; en el segundo, en la dupla María-arcángel Gabriel, conduce a la Vida por escuchar la verdad. En esa línea argumentativa, explaya así su pensamiento:

*Eva et serpens cum angelo et Maria sunt mutati,
complanataque via est quae ab initio erat detorta.
Vide ut auris Evae se inclinet vocemque percipiat
decipientis, qui ei mendacium sufflat.
Veni et vide angelum in aures illi vitam infundentem,
qui ab ea serpentis tractura compescuit solatus.*

Eva y la serpiente han sido sustituidos por el ángel [Gabriel] y María,
y se allanó la vía que había sido desviada desde el principio.

Mira cómo el oído de Eva se inclina y percibe la voz
del engañador, que le sopla la mentira.

Ven y ve al ángel [Gabriel] infundiéndole [a María] la vida en los oídos (...).¹⁹

Señala luego el Sarugense que “Satanas envió un misterio a Eva mediante la serpiente, y el Señor envió un mensaje a María por medio del ángel”,²⁰ de tal modo que “Gabriel produjo contra el maligno en los oídos de María la solución del discurso mentiroso hecho por la serpiente ante Eva”.²¹ En su opinión, así el ángel “reparó la situación y resolvió las respuestas con sus palabras”, pues “dijo la verdad y eliminó toda mentira.”²² Sobre la base de tales premisas, Jacob de Sarug concluye:

*A calumniatore decepta est in Edem virgo,
et ad magnum mendacium auris eius fistula fuit.
Altera pro hac virgine electa est,
et in illius auribus veritas est ab Altissimo pronuntiata.
Per portam quam mors intravit intrans vita*

surrexit verax ad vitam nuntiandam allato nuntio.

*Et pro matre quae inter arbores scripsit debitum
solvit filia omne debitum patris sui Adami.” (Ibidem).*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ “*Satanas ad Evam arcanum misit per serpentem,
et Dominus per angelum ad Mariam nuntium misit.” (Ibidem).*

²¹ “*Sermonis solutionem quem serpens fecit, Gabriel
contra malignum in Mariae auribus pro Eva gessit.” (Ibidem).*

²² “*Statum reparavit suisque verbis solvit responsa:
veritas dixit, et totum finivit mendacium.” (Ibidem).*



solvit catenam magnam qua illic ligavit malignus.

Una virgen fue engañada en el Edén por el calumniador
y su oído fue un conducto de comunicación para la gran mentira.
Otra mujer [María] fue elegida en sustitución de esta primera virgen,
y en sus oídos la verdad fue pronunciada por el Altísimo.
Entrando la vida por la puerta [el oído] por la que entró la muerte
Rompió la gran cadena con la cual el maligno la encadenó allí.²³

El homilista de Sarug manifiesta luego que, mientras María preguntó al ángel para saber cómo concebiría, Eva, cuando estaba siendo inducida a error, no preguntó a la serpiente, la cual se calló para aplazar el engaño;²⁴ y, mientras la Virgen María oyó la verdad del ángel veraz, aun cuando quiso saber también la explicación de tal verdad, Eva, en cambio, oyó que sería diosa comiendo del fruto del árbol, sin preguntar –como lo haría María– “¿cómo será posible eso?”²⁵

A juicio del escritor, Eva, la virgen de Adán, creyó sin dudar al mentiroso demonio que le decía que ella se elevaría a la categoría de Dios;²⁶ por el contrario, María supo por el ángel que concebiría al Hijo de Dios, noticia a la que no daría su consentimiento antes de conocer la verdad de que eso sería posible conservando ella su virginidad.²⁷ Y termina así: “Se le dijo que ella engendraría un Hijo; pero preguntó, interrogó y supo todas las cosas examinadas escrupulosamente, y sólo entonces se calló.”²⁸

²³ *Ibidem*: 17-18.

²⁴ “*Ipsa [María] interrogavit ut ab eo de suo conceptu sciret, ius vero erat suum audientique emolumentum. Eva serpentem non interrogavit cum in errorem induceretur, quae tacuit volens fidemque dedit prolato dolo.*” (*Ibidem*: 18).

²⁵ “*A verace audivit veritatem haec puella, sed explicatione quoque indagare voluit. Illa audivit se deam fore per arborem, nec dixit « quomodo fiet quod tu dicis »?*” (*Ibidem*).

²⁶ “*Se in persona sua ad deitatis esse gradum ascensuram non dubie credidit mendaci Adami virgo.*” (*Ibidem*: 19).

²⁷ “*Hanc de concipiendo Dei Filio angelus edocuit, quae non ante acquievit quam veritatem cognovit.*” (*Ibidem*).

²⁸ “*Huic dictum est ipsam esse edituram Filium; sed scrutata quaesivit, interrogavit, scivit, denique tacuit.*” (*Ibidem*).



II.3. El paralelismo Voz/Verbo

De análogo modo, en una homilía versificada en honor de la Visitación de María a su prima Isabel, Jacob de Sarug elabora una nueva fórmula poética de la tesis en examen, al establecer un sugerente paralelismo entre la Voz (*Vox*), identificada con Juan Bautista, y la Palabra o Verbo (*Verbum*) de Dios, Jesús, a quien la Voz de Juan antecede y anuncia. De modo similar a lo ocurrido en la anterior antítesis, el pensador cimienta sobre ese relato central otros símiles complementarios.

En una primera formulación, tras señalar que durante la Visitación la estéril Isabel estaba alegre debido a la alegría del niño que saltaba de gozo en su vientre, mientras María se alegraba por el ilustre engendro que habitaba ya en su seno,²⁹ el Sarugense señala ciertas diferencias genésicas entre Voz y Verbo. Estos son sus términos:

*Ibi duobus in uteris Verbum erat atque Vox:
Verbum erat in Maria et Vox in Elisabeth.
Sine copulatione et cum copulatione sunt Verbum et Vox:
cum copulatione habitat Vox, et sine copulatione Verbum.*

Allí en los dos úteros se encontraban el Verbo y la Voz :
El Verbo estaba en María, y la Voz en Isabel.
Sin copulación y con copulación existen el Verbo y la Voz :
Con copulación habita la Voz, y sin copulación el Verbo.³⁰

Con el propósito de moderar desde cierto simbolismo metafórico el crudo significado primario de esta copulación –entendida sin ambages como acto sexual–, el homilista propone complejas elucubraciones sobre otras modalidades de copulación o unión en ámbitos distintos al sexual, con las cuales pretende hacer más inteligibles esas simétricas diferencias entre la Voz y el Verbo. Así lo adelanta en una serie de premisas.

Expone, ante todo, que, si bien el verbo natural (el concepto mental) habita dentro de la mente sin copulación ni unión de ninguna especie, no obstante, cuando, tras ser pensado por la mente, quiere manifestarse al exterior, emite

²⁹ “*Sterilis [Isabel] laeta propter gaudium pueri qui inbilabat, et gaudens virgo [María] propter illustrem conceptum qui in se habitabat.*” (JACOB DE SARUG, *Homilia de Mariae visitatione*.. En ÁLVAREZ CAMPOS 1981, vol. V: 47).

³⁰ *Ibidem*.



una voz para poder ser escuchado (“para preparar el camino hacia los oídos”, dice el poeta).³¹ El autor, no obstante, matiza esa primera afirmación con la cardinal acotación de que, para poder expresarse hacia afuera la voz necesita la conjunción o unión de la boca, los dientes y la lengua en movimiento, órganos corporales mediante los que se genera la voz, trasmisora del verbo natural o concepto mental.³² Y, así como los labios moviéndose tras la conjunción de dichos órganos corporales generan y manifiestan la voz del verbo o concepto natural, así Juan, concebido por conjunción carnal (copulación), es la Voz que fue emitida por Dios por delante del Verbo divino.³³

El Sarugense insiste en que la voz es concebida y existe por conjunción, mediante la cual aquella es preparada también para predicar o emitir palabras, de modo tal que la voz corre hacia los oídos por unión o composición de medios corporales.³⁴ Y, así como la voz humana no puede existir sin la conjunción de los órganos corporales mencionados, ni tampoco ningún hombre puede ser engendrado sin abrazo carnal, así también Juan, que se llama a sí mismo la Voz y que fue hombre, fue concebido por su madre copulando con su padre.³⁵

³¹ “*Sine copulatione habitat in mente verbum,
et sine coniunctione completum est et tranquillum ubicumque.
Et cum cogitatur a mente ut suum locum demonstret,
mittit vocem ad iter in aures praeparandum.*” (*Ibidem*).

³² “*Vere vox ad egressum per coniunctionem
oris dentiumque et emittentis linguae movetur.
Sensus concipit, a labiis etiam producit
per coniunctionem quam faciunt cum lingua dentes.
Haec corporea organa dum coniunguntur extranea,
vocem genuerunt, per quam in locum suum verbum transmittatur.*” (*Ibidem*).

³³ “*Per coniunctionem advenientem labia mota
generant vocem verbi et in manifestationem eam immittit,
sicut Ioannem, cuius conceptio contigit per coniunctionem,
quique Vox est quae ante Verbum emissa fuit.*” (*Ibidem*).

³⁴ “*Per coniunctionem conceptus est, sine qua vox non existit;
et per coniunctionem praeventus est ad praedicationem.
Per diversorum corporum accessum est compositus,
sicut per media corpora vox ad aures currit.*” (*Ibidem*).

³⁵ “*Nec potest consistere vox sine coniunctione,
nec potest homo sine amplexu generari.
Ioannem quoque, qui dicitur vox et fuit homo,
in amplexu concepit mater copulata patri.*” (*Ibidem*).



Luego, en contraposición con esta característica esencial de Juan/Voz, Jacob de Sarug destaca así el privilegio de María al engendrar al Verbo de Dios:

*Electa est Virgo a Verbo celsitudinis causa;
quia Verbum non eget omnino coniunctione.
Casta puella, in matrimonio non copulata,
delecta est a Verbo, cuius conceptio partusque a copula abhorret.*

La Virgen fue elegida por su excelsitud;
porque el Verbo no necesita de ningún modo unión carnal.
Una casta doncella, no copulada en matrimonio,
fue amada por el Verbo, cuya concepción y parto sienten aversión por la cópula.³⁶

Mezclando a cada momento los registros de lo material y lo espiritual, el sirio sigue explotando las posibilidades simbólicas que percibe en ese doble paralelismo antitético entre María/Isabel y Verbo/Voz, al enunciar:

*Uxor electa est propter Vocem, quae numquam fuit sine coniunctione:
virgo propter Verbum, quia coniunctione non indiget omnino.
Et haec forma est Verbi quocumque est:
occultum est in anima et ad id non accedit compositio.*

Una esposa [Isabel] fue elegida por causa de la Voz, la cual nunca existió sin conjunción corporal:
Una Virgen fue elegida por causa del Verbo, pues no necesita para nada de unión sexual.
Y esta es la forma del Verbo en cualquier parte que esté:
el Verbo está oculto en el alma y la composición material no le afecta.³⁷

A modo casi de síntesis de esos diversos paralelismos con los que ha estado jugando hasta ahora, el lírico teólogo de Sarug formula su tesis sobre la Voz carnal de Juan y el virginal Verbo divino en los siguientes términos:

*Absconditur in mente et sine copula habitat in anima,
nec potest ad illud coniunctio accedere.
Ideoque virginem, quae aliena erat a coniunctione,
sibi delegit Verbum, ut corporaliter ex ea nasceretur;
et misit Vocem, quae fuit per coniunctionem concepta,
ut ordinaret viam complanaretque semitam dum ipse se monstraret.*

³⁶ *Ibidem*: 48.

³⁷ *Ibidem*.



Se esconde [el Verbo] en la mente y sin cópula habita en el alma [de María],
y la unión carnal no puede obtenerlo.
Y por eso el Verbo eligió para sí una virgen, ajena a toda relación conyugal,
para nacer corporalmente de ella;
y envió una Voz [Juan], concebida mediante unión carnal,
para que preparase el camino y allanase la senda mientras él mismo se
manifestase³⁸.

Y, luego de recordar que “la voz precede al verbo o palabra ante el oído, / y aquella sacude a este para que abra la puerta al verbo que entra”,³⁹ el Sarugense potencia aún más el empleo de complejas metáforas para interpretar la concepción de Jesús por el oído de María. Para ello juega ahora con otro sugestivo paralelismo simbólico: la voz del Arcángel Gabriel, mensajero que anuncia ante los oídos de la Virgen la concepción del Verbo, cumple la misma función de heraldo preanunciador que la Voz de Juan Bautista, precursor que anuncia la venida del Verbo divino ante los oídos de sus seguidores en el Jordán. Así lo expresa el vate sirio:

*Notitia Verbi Vocem ducit ad aurium portam
ut praecurrat illi et per eam praeparet auditum.
Fidit aerem complanatque viam ut currat;
et vix pervenit ad ianuam auris quiescitque, penetrat Verbum.
De alvo usque in flumen cucurrit Ioannes
velut oris vox ad aurem.*

El anuncio del Verbo conduce la Voz [del arcángel Gabriel] hacia la puerta de los oídos [de María]
para que anteceda a Aquel y por medio de aquella prepare el oído.
Hiende [esta voz] el aire y allana la vía para que [el Verbo] corra;
y apenas llega aquella a la puerta del oído y se detiene, el Verbo penetra [por ella].
Juan corrió desde el seno [por ella] hasta el río [Jordán]
como la voz de la boca corre hasta el oído (...).⁴⁰

Y poco después continúa en la misma vena lírica:

Extra aurem vox consistit verbumque procurrit,

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ “*Vox etiam ad auditum praecedit verbum, et illum excutit ut verbo aperiat portam intranti.*” (*Ibidem*).

⁴⁰ *Ibidem*.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1* (2014/2)
On issues of Art and Aesthetics
Sobre cuestiones de Arte y Estética
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

*notus enim est vocis locus quo ea pervenit.
Non exit a mente cum illud mittitur,
nec simul penetrat auditum cum Verbum apparet.*

Fuera de la oreja [de María] se establece la voz [del ángel] y avanza con premura el Verbo,
pues es conocido el lugar de la voz de donde ella llega.
No sale de la mente [del ángel] cuando aquel Verbo es enviado,
ni penetra simultáneamente en el oído cuando aparece el Verbo.⁴¹

Comentando de nuevo el episodio de la Visitación, el teólogo de Sarug sostiene que, siendo Juan la Voz, se alegró con enorme regocijo –agitándose de gozo en el vientre de Isabel– ante el Verbo, para proclamar y poner de manifiesto a Éste, que habitaba ya en el seno de la Virgen María.⁴² Y, tras indicar que “el hijo de la Virgen [Jesús] hizo un signo desde el seno en que se ocultaba, y el hijo de la esposa [Juan], todavía dentro de su madre, se alegró abiertamente”,⁴³ expone en rotunda síntesis:

*Signum Verbi excitat Vocem in aure,
et impellit ut exeat nuntietque apud extraneos.
Legatus Verbi Vox est atque nuntius:
Ipsa monstrat, proclamat, honorat.
Ideo Vox est praefigurata in vaticinio:
praeco est qui ante Verbum missus est.*

El signo del Verbo excita a la Voz en el oído,
Y lo empuja para que salga y lo anuncie ante los extraños.
La Voz es el legado y el nuncio del Verbo:
Ella muestra, proclama, honra.
Por eso la Voz está prefigurada en el vaticinio:
es pregonero quien fue enviado por delante del Verbo.⁴⁴

A mayor abundancia el Sarugense puntualiza que, preguntado por los judíos quién era él, Juan dijo que era la Voz que predicaba al Verbo, y, lejos de

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² “*Et quoniam Vox erat, ut de eo vaticinatus est Isaias, ideo multa cum laetitia coram Verbo gavisus est.*

*Iussit in glorioso virginitatis sinu:
se agitarit Vox ut in manifestationem veniret.*” (*Ibidem*: 49).

⁴³ “*Virginis filius signum fecit a sinu quo occultabatur, aperteque est laetatus filius uxoris adhuc in matre sua.*” (*Ibidem*).

⁴⁴ *Ibidem*.



llamarse profeta o Elías, se consideraba solo la Voz concordante con la función a la que se la destinaba.⁴⁵ Y luego indica:

« *Ego sum Vox* ». *Quia omnes ex suo noscent nomine
Verbum esse post Vocem ad audientes iturum.
Dixerat etiam: « Post me veniet, et ipse Vox sum »,
id est ut inde monstraret se Verbum annuntiare.*

“Yo soy la Voz”. Pues todos conocen por su nombre que el Verbo irá después de la Voz a los oyentes. Y decía también: “Vendrá después de mí, y yo mismo soy su Voz”, es decir, para mostrar con esto que anunciaba al Verbo.⁴⁶

Jacob de Sarug concluye su larga e intrincada correlación entre la Voz y el Verbo en su camino hacia los oídos de unos y otros recordando una vez más que Juan se movió en el seno de su madre cuando el Verbo lo movió para que se apresurase a anunciarlo.⁴⁷ Por tal motivo, el pensador sirio insta a toda persona inteligente a admirar al Verbo y a la Voz, proclamando “Bendito sea el Verbo, cuya manifestación fue predicada por la Voz.”⁴⁸

III. Posibles reflejos de la doctrina de Jacob de Sarug sobre la *conceptio per aurem* en algunas imágenes bajomedievales de la Anunciación

Para intentar poner en luz la incidencia que el pensamiento del Sarugense sobre el asunto doctrinal en estudio podría haber tenido en la iconografía de la Anunciación durante la Baja Edad Media, analizaremos a continuación diez representaciones pictóricas de dicho tema mariano en Italia, España y Flandes.

Jacopo Torriti (mitad s. XIII-inicios s. XIV), en *La Anunciación*, 1296 (Fig. 1),⁴⁹

⁴⁵ “*Cum interrogatus est ab Hebraeis quis esset, dixit se Vocem esse ideoque iuberi praedicare Verbum. Non se vocavit prophetam vel Eliam, sed Vocem secundum munus cui destinabatur.*” (*Ibidem*).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ “*Hoc in ordine eum in utero matris commovit, cum Verbum movit ut esset ad annuntiandum velox.*” (*Ibidem*).

⁴⁸ “*Propter Verbum et Vocem sit admiratio intellegenti. Benedictum Verbum, cuius manifestationem Vox praedicavit.*” (*Ibidem*).

⁴⁹ JACOPO TORRITI, *La Anunciación*, 1296, mosaico. Ábside de la Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma. *Wikimedia Commons* (Último acceso: 23/08/2014).

que forma parte del conjunto musivo en el ábside de la Basílica de Santa Maria Maggiore en Roma, plasma la *conceptio per aurem* según una fórmula que se hará habitual en las representaciones de este tema durante la Baja Edad Media. Por sobre el imponente arcángel Gabriel señalando hacia arriba, para indicar el responsable del mensaje celestial que trae consigo, el artista centra en el borde superior de la escena a Dios Padre –como busto nimbado en una semicircular mandorla azulena– emitiendo hacia la cabeza de María un haz de rayos, para hacer evidente el anuncio de Gabriel *Virtus Altissimi obumbrabit tibi*.⁵⁰

En la estela del haz luminoso el Espíritu Santo en forma de paloma blanca vuela hacia la cabeza de la Virgen, para significar la explicación del arcángel *Spiritus Sanctus superveniet in te*.⁵¹ Descendiendo en oblicuo en sintonía con el vuelo del Paráclito, los rayos de la divinidad inciden sobre el oído derecho de la Virgen, quien permanece en pie abriendo sus manos e inclinando la cabeza en señal de pudoroso acatamiento, para hacer patente la sumisa respuesta de la Virgen *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum Verbum tuum*.⁵²

Imagem 1



JACOPO TORRITI, *La Anunciación*, 1296. Basílica de Santa Maria Maggiore, Roma. Imagen tomada de *Web Gallery of Art*.⁵³

⁵⁰ Lc 1, 35. En *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio (logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado)*, Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 12ª edición, 2005, p. 1011.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Lc 1, 38. *Ibidem*.

⁵³ <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Último acceso: 25/08/2014).

Torriti refleja aquí la sorpresa y la confusión de María ante esta imprevista embajada celestial mediante el gesto de ponerse súbitamente de pie, levantándose sobresaltada del lujoso trono con cojin oriental sobre el que se sentaba. Ese trono absidiado adopta, por cierto, un elocuente aspecto de cabecera de templo como para mejor sugerir la tesis sostenida por los Padres y teólogos medievales sobre la metafórica equivalencia María=Iglesia. Al fin y al cabo, al aceptar en la Anunciación convertirse en Madre del Redentor, la Virgen se estaba convirtiendo en parte esencial –casi en la cabecera generante– de aquella Iglesia que fundaría poco después su anunciado Hijo.

Imagem 2-1



Imagem 2-2



Pacino di Buonaguida, *El Árbol de la Vida* (vista de conjunto), c. 1305-1310⁵⁴, y Pacino di Buonaguida, *Dios Padre en la Encarnación*, tondo del *Árbol de la Vida*, c. 1305-1310.⁵⁵

Pacino di Buonaguida (c. 1280-1340), en su retablo *El Árbol de la Vida*, c. 1305-1310,⁵⁶ pintado originalmente –a partir de un complejísimo programa

⁵⁴[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/Pacino di buonaguida%2C al bero della vita%2C_00.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b0/Pacino_di_buonaguida%2C_al_bero_della_vita%2C_00.jpg) (Último acceso: 25/08/2014).

⁵⁵[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pacino di bonaguida_albero della vita_1310-15_da_monticelli_fi_21_incarnazione.JPG?uselang=it](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pacino_di_bonaguida_albero_della_vita_1310-15_da_monticelli_fi_21_incarnazione.JPG?uselang=it) (Último acceso: 25/08/2014).

⁵⁶ PACINO DI BUONAGUIDA, *El Árbol de la Vida*, c. 1305-1310, temple y oro sobre tabla, 248 x 151 cm (el conjunto del retablo). Originalmente pintado para el convento de monjas clarisas de Monticelli, hoy en la Galleria dell'Accademia, Florencia.

iconográfico— para el convento de monjas clarisas de Monticelli,⁵⁷ interpreta la *conceptio per aurem* con una propuesta tan original que ningún otro artista, a nuestro conocimiento, repetirá luego.

Imagem 2-3



Imagem 2-4



Pacino di Buonaguida, *La Anunciación y La Visitación*, tondo del *Árbol de la Vida*, c. 1305-1310⁵⁸), y Pacino di Buonaguida, *La Anunciación* (detalle), tondo del *Árbol de la Vida*, c. 1305-1310. Detalle de la precedente Fig. 2-3.

En el contexto de los numerosos medallones o pequeños tondos en que distribuye cada episodio cristológico o mariológico del retablo, el pintor estructura nuestro asunto en dos medallones contiguos. En el primer medallón, ubicado en la zona inferior del borde izquierdo, sitúa a un barbudo Dios Padre de cuerpo entero, sedente en monumental trono entre una cohorte de ángeles, mientras sujeta sobre su pecho la figura clipeada en busto de un infantil Dios Hijo,⁵⁹ para significar que Éste procede de Él desde la eternidad por generación divina, conforme a un perfecto vínculo paterno-filial. Ubicado algo más abajo en ligero sesgo a la derecha del primero, el segundo medallón integra los dos episodios marianos consecutivos de la Anunciación y la Visitación de María a su prima Isabel.⁶⁰

⁵⁷ El programa iconográfico de este retablo de Monticelli, centrado en la Crucifixión/Redención, se relaciona, sobre todo, con las vidas de Cristo y María.

⁵⁸ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pacino_di_bonaguida,_albero_della_vita,_1310-15,_da_monticelli,_fi_21_incarnazione.JPG?uselang=it (Último acceso: 25/08/2014).

⁵⁹ PACINO DI BUONAGUIDA, *Dios Padre entronizado en la Encarnación de Cristo*, tondo del citado retablo *El Árbol de la Vida*.

⁶⁰ PACINO DI BUONAGUIDA, *La Anunciación y La Visitación*, tondo del citado retablo *El Árbol de la Vida*, c. 1305-1310.



Otro detalle de excepcional novedad es que, justo en medio del oblicuo haz de cinco dorados rayos que interconecta ambos medallones –haz que, procediendo del Altísimo entronizado, va directo hacia el oído de María– se desliza en raudo vuelo un desnudo homúnculo, figura del Hijo de Dios encarnado que, en forma de feto o minúsculo infante, viene a encarnarse en María a través de su oreja. Para hacer aún más evidente esa virginal concepción/encarnación, Dios Hijo aparece representado por tercera vez agarrado al cuello de la Virgen, con la misma apariencia del desnudo infante volador en el haz de rayos.

Mediante esta tercera figuración de Jesús el diseñador del programa iconográfico de este retablo –sin duda alguna, un franciscano– quiere exteriorizar y visibilizar el interior e invisible feto del Hijo de Dios encarnado, que habita ya en el vientre de María “por obra y gracia del Espíritu Santo”. En ese orden de ideas, bastante original, y nada desdeñable, es el pormenor de que en este cuadro el Espíritu Santo esté sugerido solo por el haz de rayos dorados, y no por la convencional paloma blanca. A la postre este retablo de Buonaguida ofrece un planteo muy personal y complejo del tema en estudio.

Simone Martini (c. 1284-c. 1344), en el panel central del tríptico *Anunciación con los santos Ansano y Margarita*, 1333 (Fig. 3), en la Galleria degli Uffizi de Florencia⁶¹, propone el tema bajo análisis con cierta economía de medios. De entrada, en efecto, parece reducir la presencia de la divinidad a solo el Espíritu Santo, quien en su convencional aspecto de paloma preside la escena revoloteando en medio de una roja mandorla de querubines.⁶²

⁶¹ SIMONE MARTINI (con la colaboración de LIPPO MEMMI), *La Anunciación con San Ansano y Santa Julita*, 1333, temple y oro sobre madera, 184 x 210 cm. Retablo proveniente de la capilla de Sant’Ansano en la catedral de Siena, Galleria degli Uffizi, Florencia. *Wikimedia Commons* (Último acceso: 23/08/2014). Las figuras de los dos santos, en los paneles laterales del retablo, se atribuyen a Lippo Memmi.

⁶² Ante la inusual ausencia de Dios Padre en este cuadro, no resultaría descabellada la sospecha de que originalmente el Altísimo estuviese pintado en el –hoy vacío– gran tondo central en la cúspide del retablo, al que le sirven de tributarios los dos pequeños tondos con las figuras sendos patriarcas.

Imagem 3



SIMONE MARTINI, *La Anunciación*, panel central de *La Anunciación con los santos Ansano y Margarita*, 1333. Uffizi, Florencia.⁶³

Además, al eliminar el sólito rayo fecundador proveniente del Altísimo, el artista pone aquí en evidencia la *conceptio per aurem* mediante la leyenda epigráfica *Ave, gratia plena, Dominus tecum*, que, saliendo de la boca del arcángel de hinojos, llega hasta el oído derecho de María: es casi como reforzar la idea de que esa “concepción por el oído” no se produce como resultado de que algo físico –menos aún, un feto o un homúnculo– penetre por el oído de María, sino como consecuencia de su irrestricta aceptación del designio divino

⁶³http://es.wikipedia.org/wiki/Anunciaci%C3%B3n_entre_los_santos_Ansano_y_Margarita (Último acceso: 25/08/2014).



que escuchó de labios de Gabriel. Este aparece de rodillas ante la entronizada Virgen, ofreciéndole un ramo de olivo, mientras con su mano derecha la señala hacia el cielo para indicarle quién le envía como mensajero.

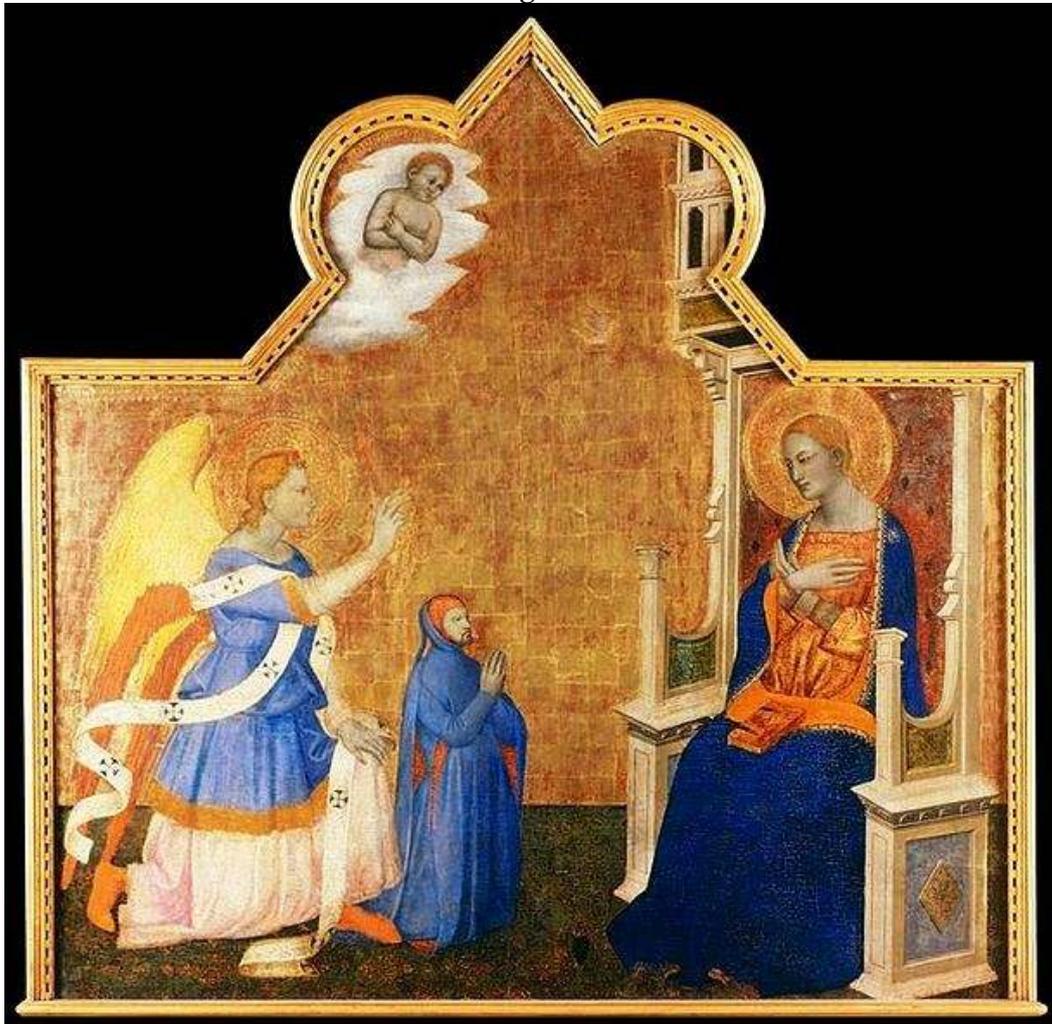
En el centro del cuadro, como eje físico de la simétrica composición y como sostén conceptual del relato, se alinean verticalmente el gran tondo vacío (probablemente ocupado en su origen por el hoy ausente Dios Padre), el Espíritu Santo en su mandorla de querubines y, sobre el piso, un jarrón en forma de útero femenino, del que emergen espléndidos ramos de lirios, símbolos de la virginidad que, según la promesa divina, María conservará en la concepción y alumbramiento de su divino Hijo.

Jacopo di Cione (c. 1325-post 1390), en su *Anunciación con mecenas*, c. 1375-1380, del Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico (Fig. 4),⁶⁴ pergeña el tema con bastante ingeniosidad. Como postura inicial, el artista asume en este cuadro algunas previsibles convenciones: ante todo, el ángel –con cimbreante estola, aunque sin ninguno de sus atributos usuales en esta escena (lirio, cetro o cayado florlisado)– apunta hacia arriba con su mano derecha, para significar su sometimiento al Todopoderoso que le envía como mensajero, mientras hinca su rodilla en tierra para mostrar su vasallaje ante la Reina del Cielo; esta, con las manos cruzadas sobre el pecho y el libro de oraciones en su regazo, se sienta en hierática pose sobre un trono con dosel arquitectónico; como tercera convención, el Espíritu Santo/paloma vuela desde la izquierda hacia el oído de la cabizbaja doncella.

Por el contrario, lo novedoso en esta tabla de Jacopo di Cione proviene del hecho de que, en ausencia del consabido haz de rayos, el oblicuo vector divino que procedente de lo alto impacta en la cabeza de María no proviene de Dios Padre, sino del propio Dios Hijo encarnado, bajo el aspecto de un enorme infante desnudo con los brazos cruzados: desde la “nube” blanca que le sirve de “mandorla” o seno de gloria, el Hijo de Dios mira hacia la Virgen como esperando el momento en que ella dé su asentimiento para poder “entrar” por su oído.

⁶⁴ JACOPO DI CIONE, *La Anunciación con mecenas*, c. 1375-80, temple y oro sobre madera, 134,7 x 134 cm. Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. *Wikimedia Commons* (Último acceso: 23/08/2014).

Imagem 4



JACOPO DI CIONE, *La Anunciación con mecenas*, c. 1375-80. Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.⁶⁵

Dos observaciones se imponen ante este insólito Niño Jesús desnudo. En primera instancia, la “nube” clara que lo rodea por completo parecería sugerir el útero o, con más pertinencia, la placenta donde es concebido y gestado, mientras sus brazos cruzados sobre el pecho sugerirían la posición fetal en la fase última de su desarrollo en el vientre materno.⁶⁶

⁶⁵ [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_di_Cione - Anunciaci%C3%B3n con mecenas.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_di_Cione_-_Anunciaci%C3%B3n_con_mecenas.jpg) (Último acceso: 25/08/2014).

⁶⁶ Es claro que para nosotros, con el extraordinario saber científico que tenemos hoy sobre la circunstancias del desarrollo del feto, la postura de este infante y las características de la “nube” se parecen muy poco a la realidad. Pero el escaso conocimiento que la gente del siglo XIV tenía sobre estos hechos fisiológicos permite conjeturar que esa curiosa



En segundo lugar, la enorme corpulencia del “feto” aquí representado, que imposibilita su entrada por el estrecho conducto del oído de María, deja ver a las claras que el programador iconográfico de esta tabla entiende la *conceptio per aurem* como una simple metáfora –para simbolizar en clave poética que la Virgen concibe a Jesús en el momento de aceptar el mensaje divino que escuchó de boca del ángel–, y no como una taxativa afirmación fáctica, que pretendiera validar la absurda pretensión de que el espiritual Hijo de Dios ya encarnado en cuerpo humano (ni siquiera como diminuto embrión) haya penetrado por el oído de María para alojarse en su vientre.⁶⁷

Segundo de los hermanos Serra,⁶⁸ Jaume Serra (docum. 1358-1390) ofrece en su *Anunciación del Retablo de la Resurrección del Convento del Santo Sepulcro en Zaragoza*,⁶⁹ c. 1361 (Fig. 2),⁷⁰ una solución de cierto interés. En la cúspide de la tabla Dios Padre, de medio cuerpo y con la esfera crucífera del Universo en su mano izquierda, envía con su mano derecha a Dios Hijo, en forma de minúsculo rostro blanco (clara alusión a un embrión) resplandeciendo en una estrella dorada, a quien precede el Espíritu Santo en forma de paloma. Esas tres figuras evocan la virginal concepción de Jesús mediante el involucramiento de las tres divinas Personas: Dios Padre cubriendo con su sombra a María (*virtus Altissimi obumbrabit tibi*) y el Paráclito viniendo sobre ella (*Spiritus Sanctus superveniet in te*) para producir el engendramiento de Dios Hijo encarnado (*Ecce concipies et paries Filium*)⁷¹.

representación haya sido una fórmula eficaz del programador iconográfico y/o del pintor del cuadro para “visibilizar” el (para ellos no bien conocido) proceso de gestación del feto en el útero de una mujer.

⁶⁷ Esta es también, a nuestro juicio, la postura doctrinal asumida por los demás programadores iconográficos de las otras imágenes bajomedievales del tema que nos ocupa.

⁶⁸ Los cuatro hermanos Serra, por orden de edad, son Francesc, Jaume, Pere y Joan. (J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1986, pp. 52-57).

⁶⁹ JAUME SERRA, *La Anunciación*, compartimento del *Retablo de la Resurrección del Convento del Sto. Sepulcro, Zaragoza*, c. 1361, temple sobre tabla, 156 x 108 cm. Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.

⁷⁰ Son de gran interés documental los datos ofrecidos en el comentario anónimo de esta obra, inserto en el catálogo de una exposición celebrada en Zaragoza en 1980. (María del Carmen LACARRA DUCAY et al., *La pintura gótica en la corona de Aragón* (cat. exp.), Museo e Instituto Camón Aznar, Zaragoza, 1980, p.74).

⁷¹ Lc 1, 31. En *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, op.cit., p. 1011.

Imagem 5



JAUME SERRA, *La Anunciación*, panel del *Retablo del Sto. Sepulcro*, Zaragoza. 1361.

Para hacer más evidente la milagrosa concepción que acaba de producirse, María, quien para cubrir su pecho desliza con pudor el borde superior de su manto —ornado en brocado de oro con figuras de águila imperial—, deja ver su abultado vientre, en clara señal de avanzado embarazo.⁷² Con semejantes

⁷² Sorprende no poco el hecho de que el anónimo analista de esta tabla, en el catálogo de una exposición en Zaragoza donde se exhibió, no mencione esos importantes elementos iconográficos ni trate de interpretar su posible simbolismo, limitándose solo al análisis histórico y estilístico del cuadro. Así lo expresa dicho comentarista: “El concepto pictórico



recursos Jaume Serra asume sin rodeos la tradicional doctrina de que la prodigiosa concepción de Jesús sucede justo en el instante en que la Virgen acepta la propuesta del Altísimo con aquella humilde proclama *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum Verbum tuum*, que es precisamente la frase inscrita en las dos páginas del libro que ella mantiene abierto con su mano izquierda sobre el atril.

Tercero de los hermanos Serra, Pere Serra (docum. 1357-1408), presenta en su *Anunciación*, c. 1394, de la Pinacoteca di Brera (Fig. 6),⁷³ una solución relativamente similar a la planteada por su hermano Jaume más de treinta años antes, si bien aportando ciertas novedades respecto a esta. Los elementos esenciales que Pere asume de su hermano son un diseño parecido en la arquitectura artesonada de arcos rebajados, una similar disposición del ángel de rodillas ante la sedente Virgen, y una idéntica alineación oblicua de las tres divinas Personas: desde su mandorla circular y sosteniendo en su mano izquierda el globo crucífero del universo, Dios Padre emite con su diestra el dorado vector fecundante hacia María, mientras Dios Hijo encarnado se halla ya en camino en medio del haz de rayos, y la paloma del Espíritu divino está a punto de llegar a la oreja derecha de María.

Pese a ello, Pere Serra introduce aquí varias significativas novedades sobre el modelo de su hermano Jaume. En primer lugar, el Hijo de Dios encarnado asume la figura de un pequeño infante, con sus brazos y piernas plegados en clara posición fetal en el centro de una circular bolsa o burbuja transparente – clara representación de la placenta–, como para hacer más enfática la

de Jaume Serra, claramente definido en esta tabla de la Anunciación, ilustra perfectamente la adaptación hecha por los seguidores de Arnau Bassa del estilo introducido por este. Las formas, tanto de las figuras como de los fondos, son básicamente las mismas, si bien se aprecia en ellas una significativa simplificación a causa de su reducción a unas fórmulas más o menos fijas. Vemos así cómo el modelado de caras y pliegues se hace más elemental, con una mayor intervención de la línea para delimitar los volúmenes, que tienden hacia una cierta geometrización. En las arquitecturas desaparece también la preocupación de crear un espacio que contenga a los personajes y se convierten en la mayoría de los casos en decorados de fondo. A pesar de todo, las pinturas de Jaume Serra tienen una indudable calidad como obras decorativas. La dulzura de sus personajes, especialmente perceptible aquí en la magnífica Santa Faz que aparece sobre el fondo del encuadramiento, les confiere un particular encanto que queda realzado por la suavidad de la gama cromática y la exquisita imitación que se hace de las telas brocadas mediante estarcido de un motivo ornamental sobre un fondo dorado.” (LACARRA DUCAY *et al.* 1980: 74).

⁷³ PERE SERRA, *La Anunciación*, c. 1394, temple sobre madera. Pinacoteca di Brera, Milán.

referencia a la ya producida concepción y gestación de Jesús en el vientre de la Virgen.

Imagem 6



Fig. 6. PERE SERRA, *La Anunciación*, c. 1394. Pinacoteca di Brera, Milán.



Además el redundante detalle de que esta se halle rezando con dos libros evidencia el cumplimiento en ella de las profecías veterotestamentarias: de hecho, en las dos páginas del primer libro, apoyado sobre el atril, se lee el vaticinio de Isaías *Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel*; en el segundo libro, que la Virgen mantiene abierto sobre su regazo, se lee la proclama *Ecce ansilla* (sic) *Domini fiat mihi secundum verbum tu[u]m*, con la que acepta el designio del Todopoderoso transmitido por el arcángel. Para hacer aun más inteligible la idea de que es en ese mismo instante del consentimiento cuando se produce la concepción/encarnación de Jesús, Pere Serra sitúa el segundo libro sobre el abultado vientre de María, haciendo así evidente su avanzada preñez.

En su *Díptico de la Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Budapest (Fig. 7),⁷⁴ Andrea di Bartolo Cini (c. 1360/70-1428), pintor de la escuela de Siena, parece haber copiado casi al pie de la letra muchos de los elementos diseñados medio siglo antes por Simone Martini en su ya analizado *Tríptico de la Anunciación con los santos Ansano y Margarita*.⁷⁵

De hecho, sospechosamente similares a los del gran maestro sienés en dicho tríptico catedralicio son en el díptico de Andrea di Bartolo los siguientes aspectos: en el arcángel, su postura semiarrodillada, su indumentaria, el ramo de olivo en su mano izquierda y el despliegue de sus alas hacia arriba; en María, su postura sedente sobre lujoso trono y su recatado gesto de retraerse hacia atrás con timidez,⁷⁶ el diseño parecido del florero; e incluso la mandorla de rojos querubines, que en el caso de Andrea di Bartolo circunda ahora al Hijo de Dios encarnado en forma de cabecita infantil, en vez de la paloma del Espíritu Santo, como en el retablo de Martini.

⁷⁴ ANDREA DI BARTOLO CINI, *Díptico de la Anunciación*, c. 1383, temple y oro sobre madera. Museo de Bellas Artes, Budapest. *Wikimedia Commons* (Último acceso: 23/08/2014).

⁷⁵ Para aquel entonces ese importante Tríptico de Simone Martini se hallaba expuesto al público en la catedral de Siena.

⁷⁶ Como es natural, en este cuadro Andrea di Bartolo introduce en la pose de María ligeras variantes respecto a la de Simone Martini, variantes indispensables para evitar incurrir en la copia literal o el plagio.

Imagem 7



ANDREA DI BARTOLO CINI, *Díptico de la Anunciación*, c. 1383. Museo de Bellas Artes, Budapest.⁷⁷

Por lo demás, las relativas novedades que aporta Andrea di Bartolo en su escena se reducen a dos: la inclusión de una escenografía arquitectónica “renacentista” para indicar la residencia de María, escenografía que, para aquellos lustros finales del Trecento convenía mejor que el abstracto fondo de oro del gótico internacional elegido por Simone Martini; en segundo lugar, el ya referido detalle de concentrar la presencia de la divinidad en la sola cabeza nimbada del Hijo de Dios encarnado,⁷⁸ lo cual, como ya se vio en el caso de

⁷⁷http://commons.wikimedia.org/wiki/File:23_Andrea_di_Bartolo_Diptych_Annunciatio_n_c._1383_Museum_of_Fine_Arts,_Budapest.jpg (Último acceso: 25/08/2014).

⁷⁸ Es lógico que el artista se haya visto obligado aquí a tal selección restrictiva —quedarse solo con Dios Hijo, en ausencia de las otras dos divinas Personas—, debido en parte a las



Jacopo di Cione, le permite subrayar la realidad de la concepción/encarnación de Dios Hijo en el instante mismo del consentimiento de la Virgen al designio del Altísimo.

En perfecta concordancia con la estética realista de los pintores flamencos del siglo XV, Robert Campin (1375-1444) imagina su *Anunciación* del *Tríptico de Mérode*, c. 1425-1430 (Fig. 8),⁷⁹ en el ambiente cotidiano de una casa de familia burguesa flamenca.

Esa convincente escenografía está repleta de objetos y utensilios domésticos, como muebles, libros, candelabros sin vela o con una vela apagada, floreros, instrumentos de cocina y otros *attrezzi* de la vida diaria. Pese a estar reproducidos con un exquisito “naturalismo”, tales objetos cotidianos están llenos de agudos simbolismos, cuyo análisis omitiremos aquí, por haber sido ya interpretados con brillantez por prestigiosos expertos.⁸⁰

Nos interesa, en cambio, destacar ahora que, pese a la ausencia de la figura de Dios Padre y del Espíritu divino en forma de paloma en este tríptico de Robert Campin, la divinidad se hace presente aquí por un minúsculo Jesús desnudo que, cargando ya con la cruz sobre sus hombros, se dirige hacia el oído de María en la luminosa estela del haz de rayos divinos que penetra por los cristales de una ventana redonda.

A todas luces, el rayo atravesando el cristal ilustra en convincente metáfora la concepción virginal del Hijo de Dios encarnado en el vientre de María, concepción que se verifica sin cópula ni ruptura del himen, de la misma manera que el rayo de luz atraviesa el cristal sin romperlo ni mancharlo. Por lo demás, el vertiginoso vuelo del minúsculo “feto” de Jesús –cuya luminosa trayectoria hacia el oído de la Virgen pasará por entre los lirios del jarrón– constituye una nueva fórmula metafórica de visibilizar la virginal maternidad divina de María justo en el momento de escuchar y aceptar el mensaje divino traído por el ángel.

tremendas constricciones espaciales que le imponen estas dos estrechas tablas puntiagudas y separadas entre sí

⁷⁹ ROBERT CAMPIN, *La Anunciación*, panel central del *Tríptico de Mérode*, c. 1425-1430, óleo sobre madera, 64,1 x 117,8 cm (todo el retablo), 64 x 63 cm (el panel central). The Metropolitan Museum of Art, New York. *Wikimedia Commons* (Último acceso: 23/08/2014).

⁸⁰ Meyer Schapiro y Erwin Panofsky, entre otros, se han ocupado de interpretar los simbolismos de este tríptico de Robert Campin.

Imagem 8



Robert Campin, *La Anunciación del Tríptico de Mérode*, c. 1425-1430. The Metropolitan Museum of Art, New York.⁸¹

Fra Angelico (1390-1455), en su *Anunciación* del Museo Diocesano de Cortona, c. 1430-32 (Fig. 9),⁸² imagina la casa de María como un constructo renacentista, desde cuyo “pórtico”, en el que ella reza sentada, se entrevé su

⁸¹http://commons.wikimedia.org/wiki/File:23_Andrea_di_Bartolo_Diptych_Annunciatio_n_c._1383_Museum_of_Fine_Arts,_Budapest.jpg (Ultimo acceso: 25/08/2014).

⁸² FRA ANGELICO, *La Anunciación*, c. 1430-32, temple sobre madera, 175 x 180 cm. Museo Diocesano de Cortona.

alcoba con el lecho protegido por cortinas.⁸³ En ausencia del habitual rayo divino y de la figura de Dios Padre —el relieve en el medallón central representa, como en el caso de la Anunciación de Valdarno, al profeta Isaías anunciando en su filacteria que una virgen concebiría al Emmanuel—, la divinidad se afirma aquí con la paloma del Espíritu Santo planeando en vertical sobre la cabeza de la Virgen, y no volando en oblicuo hacia su oído izquierdo.

Imagem 9



FRA ANGELICO, *La Anunciación*, c. 1430-32. Museo Diocesano de Cortona.⁸⁴

No obstante, aun renunciando a los ya convencionales recursos para ilustrar la *conceptio per aurem*, tal como los expusimos hasa ahora, Fra Angelico interpreta aquí dicha tesis de una manera muy sutil mediante el diálogo “escrito” entre

⁸³ Esta de Cortona es probablemente la primera versión de las tres similares Anunciaciones del Angelico, las otras dos correspondientes a la del Museo del Prado y a la de San Giovanni Valdarno.

⁸⁴ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Fra_Angelico_069.jpg (Ultimo acceso: 25/08/2014).



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1* (2014/2)
On issues of Art and Aesthetics
Sobre cuestiones de Arte y Estética
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

los dos protagonistas, es decir, mediante las inscripciones epigráficas que ambos intercambian.

De la boca del arcángel, en efecto, fluyen las frases *virt[us] Alti[s]si[m]i obu[m]brabit tibi* (en línea recta en la parte inferior) y *Sp[iritu]s S[anctus] sup[er]ve[n]iet i[n] te* (en la parte superior, y combada en dirección hacia la paloma del Paráclito). De los labios de María en dirección a Gabriel se despliega la frase –en posición invertida, de arriba abajo y de derecha a izquierda– *Ecce ancilla Do[m]n[i] fiat mihi secundum v[er]bu[m] tuum*.⁸⁵

Al invertir por completo la inscripción con el consentimiento de María, parecería querer visibilizar a los ojos de los fieles que la respuesta de esta no es para el arcángel Gabriel, sino para Dios, y que su aceptación del plan divino está siendo oída (“leída”) por el Altísimo desde el cielo. Por eso Fra Angelico establece también aquí la correspondencia/antítesis entre el pecado original y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal –escena visible en el ángulo superior izquierdo– con la virginal concepción del Hijo de Dios que se encarna para redimir dicho pecado, concepción producida en el mismo instante del beneplácito de la Virgen al designio divino. Hacia esos mismos significados apuntan los simbólicos elementos vegetales que el Angelico introduce en este retablo, como el jardín cerrado (*hortus conclusus*), las rosas blancas y rojas y la palmera, simbolismos en los que no nos detendremos ahora.

Jan van Eyck (c. 1390-1441), en *La Anunciación*, c. 1434-35, de la National Gallery of Art de Washington (Fig. 10),⁸⁶ proyecta el tema de manera muy personal. Sitúa, ante todo, el encuentro entre los dos protagonistas –ninguno de los cuales ostenta nimbo de santidad, conforme al sesgo realista de la pintura flamenca de la época– en el interior de un monumental templo cristiano tardorrománico, como para mejor marcar que, con el nacimiento de Jesús, cuya concepción se está produciendo en ese instante, surgirá una nueva Iglesia para sustituir a la antigua sinagoga. Tal significado se refuerza también con multitud de detalles, aparentemente ornamentales, pero realmente de

⁸⁵ Casi ilegibles en la imagen a nuestra disposición, tomamos esas tres transcripciones del artículo “Annunciazione di Cortona”, Wikipedia:

http://it.wikipedia.org/wiki/Annunciazione_di_Cortona (Último acceso: 24/08/2014).

⁸⁶ JAN VAN EYCK, *La Anunciación*, c. 1434-35, óleo transferido de madera a tela, 93 x 37 cm. National Gallery of Art, Washington, DC. *Wikimedia Commons* (Último acceso: 23/08/2014).

profundo simbolismo, como los dibujos en el embaldosado, en las vidrieras y en los muros del fondo, simbolismos que han sido diversamente interpretados por reconocidas autoridades en la materia.⁸⁷

Imagem 10



JAN VAN EYCK, *La Anunciación*, c. 1434-35. National Gallery of Art, Washington, DC.⁸⁸

⁸⁷ Entre los autores que han interpretado los motivos “ornamentales” de este cuadro de van Eyck destacan J.O. Hand y Erwin Panofsky.

⁸⁸ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Jan_van_Eyck_077.jpg (Ultimo acceso: 25/08/2014).



En esa hipercodificada escenografía arquitectónica, van Eyck puntúa el inicio y el final del diálogo entre los dos protagonistas. De entrada, el arcángel Gabriel –con lujosa capa pluvial ornada con brocado de oro y piedras preciosas, y señalando al cielo para indicar el origen de su mensaje– pronuncia la salutación laudatoria *AVE GRA[TIA] PLENA*, inscrita en letras doradas en dirección hacia la Virgen. Esta, con los brazos abiertos en gesto de imprecación sacerdotal, pronuncia su conclusivo asentimiento al plan del Altísimo con la frase *ECCE ANCILLA D[OMI]NI*, escrita –del todo invertida– en dirección al arcángel. Numerosos elementos simbólicos introduce aquí van Eyck para significar la virginal concepción del Hijo de Dios.

El elemento más común en este cuadro de van Eyck es el oblicuo haz de rayos divinos, en cuya trayectoria vuela la paloma del Espíritu Santo hacia el oído derecho de la Virgen (*conceptio per aurem*). Menos habituales son en cambio, otros dos detalles: ante todo, el del haz de rayos atravesando, sin romperlos ni mancharlos, los cristales de uno de los vitrales del templo, simbolismo cuya significación ya explicamos al analizar la obra de Robert Campin; en segundo lugar, el detalle de la completa inversión de la leyenda con la respuesta de la Virgen, inversión cuyo posible significado explicamos al comentar el precedente retablo de Fra Angelico. A la postre, mediante todos esos indicios metafóricos –y otros que no mencionamos, por evidentes, como los blancos lirios del primer plano–, el artista busca ilustrar la concepción virginal de Hijo de Dios encarnado, la cual se produce en el preciso momento en que María consiente con el plan divino que escuchó del ángel.

Conclusiones

De lo expuesto hasta aquí podríamos inferir, a modo de síntesis, las siguientes conclusiones básicas:

Entre los numerosos Padres de la Iglesia y teólogos medievales que han defendido de algún modo la idea de la *conceptio per aurem* –según la cual María concibió a Jesús en el instante mismo de dar su consentimiento al mensaje divino que escuchó de labios del arcángel Gabriel en la Anunciación–, sobresale el escritor sirio Jacob de Sarug, por ser quien con mayor amplitud e imaginación poética presenta desde diversas perspectivas metafóricas la tesis bajo análisis



Por taxativas que puedan sonar las afirmaciones del Sarugense sobre la tesis en cuestión, no parece razonable tomarlas al pie de la letra, pues el refinado y sugerente lenguaje poético de este escritor sacro está lleno de complejas metáforas e intrincados tropos, lo cual genera a la postre un discurso no exento de oscuridades, ambivalencias y equívocos.

Se analizan en este artículo diez imágenes pictóricas bajomedievales de la Anunciación, con el propósito de mostrar los múltiples reflejos que ellas pudieran exhibir de la peculiar doctrina en estudio.

Habida cuenta de que Jacob de Sarug fue solo uno entre muchos defensores de la idea de la *conceptio per aurem*, la ausencia de pruebas documentales no permite demostrar de manera apodíctica la influencia directa y esencial de este autor sirio sobre la iconografía bajomedieval de la Anunciación.

Sin embargo, es plausible sospechar que, gracias a su gran prestigio y a la amplia difusión de sus escritos en el Occidente europeo durante la Edad Media, Jacob de Sarug haya contribuido en buena medida a consolidar y difundir la doctrina cristológico-mariológica de la *conceptio per aurem*, doctrina que muchos otros prestigiosos teólogos griegos y latinos también defendieron antes y después de él.

A la postre, cuanto aquí proponemos sobre el eventual influjo directo o indirecto del pensamiento del Sarugense sobre los programadores iconográficos y los artistas que representaron la escena de la Anunciación durante la Baja Edad Media constituye solo una mera conjetura o hipótesis de trabajo, susceptible de enriquecimiento, corrección e incluso rechazo, si pruebas documentales fehacientes así lo imponen.

Fuentes

- ALVAREZ CAMPOS, Sergio, *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Aldecoa, 1981, vol. V.
Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio (logici partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 12ª edición, 2005, 1.255 p. + mapas s.p.
- JACOB DE SARUG (JACOBUS SARUGENSIS), *Homilia de beata Virgine Matre Dei Maria*. En ALVAREZ CAMPOS, 1981, vol. V: 13-19.
- JACOB DE SARUG, *Homilia de Mariae visitatione*. En ALVAREZ CAMPOS 1981, vol. V: 47-49.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1 (2014/2)*
On issues of Art and Aesthetics
Sobre cuestiones de Arte y Estética
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

JACOB DE SARUG, *Homilia de Domini Nativitate*. En ALVAREZ CAMPOS, 1981, vol. V: 69ss.

JACOB DE SARUG, *Epistula ad monachos Conventus Mar Bassus*. En ÁLVAREZ CAMPOS 1981, vol. V: 91-92.

Bibliografía

“Annunciazione di Cortona”, *Wikipedia*:

http://it.Wikipedia.org/wiki/Annunciazione_di_Cortona (Último acceso: 24/08/2014).

GUDIOL, Josep y ALCOLEA I BLANCH, Santiago, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1986, 494 pp.

“Jacob of Serugh”, *Wikipedia*: http://en.Wikipedia.org/wiki/Jacob_of_Serugh. (Último acceso: 23/08/2014).

“Jacques de Saroug”, *Wikipedia*, http://fr.Wikipedia.org/wiki/Jacques_de_Saroug. (Último acceso: 23/08/2014).

LACARRA DUCAY, María del Carmen *et al.*, *La pintura gòtica en la Corona de Aragón* (cat. exp.), Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, Zaragoza, 21 octubre-10 diciembre 1980, 149 pp.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “*Per aurem intrat Christus in Mariam. La conceptio per aurem* en la pintura italiana del Trecento. Aproximaciones iconográficas desde bases patrísticas y teológicas”. Artículo en proceso de arbitraje en una revista académica española.