

PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

II. EDICIÓN

2013

Autora

JULIA VARELA

Título

**LA PRESENTACIÓN PICTÓRICA DE LA
ANUNCIACIÓN Y LAS CAMBIANTES
RELACIONES DE PODER ENTRE LOS
SEXOS^(*)**



**AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO**

Introducción

En *Nacimiento de la mujer burguesa* mostré que desde finales de la Edad Media se entrecruzaron y reforzaron entre sí toda una serie de procesos, que, articulados por lo que he denominado el *dispositivo de feminización*, favorecieron una definición negativa de la *naturaleza* de las mujeres (Varela, 1997). Se perfiló así lentamente el ideal de *mujer burguesa*, para quien, como explícitamente decía Vives, *la casa hará las veces de toda la república*. Este encierro de las mujeres en el hogar se generalizó en el siglo XIX, cuando la burguesía se convirtió en clase dominante, y proporcionó una nueva vuelta de tuerca a la dominación masculina.

Durante la Baja Edad Media las mujeres de las élites, especialmente las nobles, pero también las mujeres de las clases populares, junto con mujeres profesionales, que ejercían la medicina, la traducción y otras profesiones, no se regían por los nuevos códigos que trataban de imponer la Iglesia y los gobiernos municipales, es decir, mantenían con los varones un relativo equilibrio de poder. Fue sobre todo a partir de la Reforma y de la Contrarreforma, coincidiendo, con la formación de los Estados administrativos modernos, cuando las mujeres de las nuevas clases sociales emergentes, las mujeres urbanas del estado medio, empezaron a plegarse a las nuevas exigencias que las conminaban a una *domesticación* voluntaria, a una reclusión en el espacio y el tiempo de la casa.

Cuando estaba estudiando cómo se gestó e institucionalizó en Occidente un fuerte desequilibrio de poder entre los sexos comencé a interesarme por las *Anunciaciones*, en tanto que encuentro entre una imagen femenina, María, y una imagen masculina, el arcángel Gabriel. Este interés se incrementó cuando observé en la *Wallace Collection* de Londres una impresionante Anunciación de Philippe de Champaigne, en la que no solo desaparecía el marco arquitectónico de la composición, característico de otras Anunciaciones de épocas anteriores, sino que además Gabriel estaba situado a la derecha de María, en contraste con la mayoría de las Anunciaciones que entonces recordaba. ¿Por qué Philippe de Champaigne había conferido a Gabriel ese puesto de privilegio que hasta entonces había estado casi siempre reservado a María? Una investigación específica sobre las representaciones pictóricas de la Anunciación podría servir para poner a prueba las tesis que traté de probar en *Nacimiento de la mujer burguesa*.

La genealogía como aproximación sociológica.

Para la realización de esta investigación me he servido del método genealógico puesto a punto por los sociólogos clásicos, y más recientemente por Robert Castel, Michel Foucault y Norbert Elias. Este tipo de aproximación se caracteriza por partir de un problema social con el fin de reconstruir su génesis, seguir sus transformaciones, y objetivar sus funciones sociales, es decir, tratar de desentrañar su sentido (Castel, 2001: 67-75). Para este estudio me he basado en estudios de género, pero también en la sociología del conocimiento, la sociología de los encuentros sociales, y la historia del arte.

Los sociólogos del arte defienden que las representaciones artísticas, en este caso las pictóricas, no son fruto de la “genialidad” del pintor, pues un cuadro es sobre todo la condensación de relaciones sociales. Michael Baxandall sostiene que “*un cuadro es depositario de una relación social*” en el sentido de que es el resultado no sólo de cómo se formó el pintor y de lo que significa ser pintor en diferentes momentos históricos, sino también de toda una serie de transacciones entre el pintor, los mecenas, los asesores teológicos, los que contemplan el cuadro, los clientes, etc. También Erwin Panofsky puso de relieve, en *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, que las representaciones reenvían a una compleja y variante cultura, y que son el resultado de una estrecha colaboración entre los mecenas, los artistas, los poetas y los *litterati*.

Los trabajos del Émile Durkheim, Michel Foucault y Norbert Elias sobre las categorías de conocimiento, sobre cómo varía históricamente la concepción del espacio, del tiempo, la causalidad, la jerarquía, y la identidad, han sido para mí una referencia ineludible. Estos tres científicos sociales pusieron de relieve la naturaleza social de dichas categorías y, concretamente Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, analizó las distintas *epistemes*, los distintos sistemas de clasificación, de representación, de interpretación y de comprensión del mundo, a partir del Renacimiento. Algunos trabajos de Erving Goffman, especialmente los dedicados a la sociología de los encuentros, me



sirvieron también de orientación. En este sentido cobra especial valor el artículo publicado, en 1976, en *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, titulado “Gender Advertisements”, traducido como *La ritualización de la feminidad*. Goffman analizó la lógica de los rituales de la interacción, pero, al mantener su análisis al margen de la historia, las normas aparecen como algo dado. El abandono de la historia no es algo exclusivo de Goffman, pues, como señaló Peter Burke, en torno a los años 1920, antropólogos y sociólogos rompieron con el pasado para circunscribirse al presente. Su libro *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, me ha proporcionado valiosas informaciones (Burke, 1987). Esta descontextualización del arte ha sido contrarrestada también por algunos de los grandes sociólogos e historiadores del arte, entre los que se encuentran Michael Baxandall y Erwin Panofsky.

Institucionalización y codificación de la imagen de la Anunciación

¿Cómo se pasó de la representación de la *Maestà*, es decir, de la Virgen entronizada como madre de Dios, como *Theotokos*, proveniente de la tradición bizantina, a la imagen de la Anunciación a finales de la Edad Media? ¿Por qué comenzó a ser frecuente la imagen de la Anunciación, a partir sobre todo del siglo XIV, en las capillas, las iglesias y las catedrales de las ciudades? Se podría avanzar la hipótesis de que la imagen de la Anunciación fue la imagen que opuso el *popolo grasso*, que gobernaba las principales ciudades italianas desde finales del siglo XIII, a la representación de la *Maestà*, una imagen política, protectora de las ciudades, directamente vinculada al Papado y al Imperio.

Las imágenes se revalorizaron y democratizaron cuando se produjo un cierto proceso de secularización más en consonancia con las *coniurationes*, con las luchas por el acceso al gobierno de las ciudades de nuevos grupos sociales que desbancaron a la aristocracia feudal. La Iglesia de Roma transigió con el cambio, un cambio que promovieron los órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos. La creciente centralización y jerarquización de la Iglesia se combinó curiosamente con la búsqueda de una imagen de María más cercana, que dejó sentir su influjo en la redefinición que en esa época conoció la naturaleza femenina impulsada principalmente por los eclesiásticos.

El culto de la Anunciación se extendió rápidamente por el Occidente, pero especialmente por Italia, durante los siglos XIII y XIV. Según algunos historiadores del arte, tanto los franciscanos en Venecia, como los dominicos en Siena, no fueron ajenos a la promoción de estas nuevas prácticas piadosas (Maginnis, 2001). Conviene recordar que fueron precisamente estas dos órdenes las que negaron el acceso a las mujeres a las universidades cristiano-escolásticas, y que los dominicos jugaron un importante papel en el control de la ortodoxia a través de los tribunales de la Inquisición (Varela, 1997). Paola Tinagli afirma que a través de estas prácticas, a través de la nueva imagen de María, se inculcaba a las mujeres la castidad, la humildad, la modestia y la laboriosidad, virtudes que reenvían a la nueva preocupación por la familia, al nuevo sistema de valores de “la burguesía en ascenso” (Tinagli, 1997).

Estudiosos del arte han mostrado que la representación de la Anunciación estuvo muy regulada no solo por los cánones estéticos dominantes en cada época, sino también por los asesores eclesiásticos, que se basaban en fuentes escritas, como las sagradas escrituras. Y relacionan estos cambios con la literatura cortesana, el amor cortés y la creación de la figura de la Dama. Subrayan una innovación importante: la aparición de un ciclo escultórico nuevo dedicado a la vida de María. María dejaba así de ser una imagen subsidiaria, dependiente de la de Cristo, que era la imagen central del arte románico, para adquirir una especial relevancia (Schine, 1985). Fue a partir del siglo XIII cuando se estableció el Ciclo de la vida de la Virgen, y cuando la Anunciación se convirtió en uno de los temas representados en códices, mosaicos, vidrieras, esculturas, y frescos (Van Dijk, 1999). Los estudios de las tradiciones iconográficas de la Anunciación prueban que fue a partir del siglo XIV cuando esta representación se independizó (Robb, 1936). Lucien Rudrauf añade que se rompió la tradición bizantina a partir del momento en que se descubrió la perspectiva. Esta y los resortes del claro-oscuro hicieron posible la organización de un espacio tridimensional (Rudrauf, 1943). Para John R. Spencer fueron sobre todo artistas contemporáneos de fray Angélico, como Masaccio, Donatello y Brunelleschi, los que rompieron con la tradición, y ensayaron direcciones novedosas, al poner un énfasis especial en la organización del espacio y la plasticidad de las figuras (Spencer, 1955). Erwin Panofsky afirma que la perspectiva supuso la representación simbólica de un



mundo en el que dios tendía a estar ausente (Panofsky, 1999). Daniel Arasse estableció una especie de “afinidad electiva” entre la Anunciación y la búsqueda de nuevas formas de representación (Arasse, 1999: 17). Michael Baxandall, por su parte, subrayó la estrecha relación que existía entre los pintores y los predicadores, pues “*el pintor era un visualizador profesional de las historias sagradas*”. Pero, además distinguió tres fases en la Anunciación: la llegada del ángel, el saludo angélico, y el coloquio entre el ángel y María, y las distintas actitudes que María adopta en cada fase: *conturbatio* (turbación), *cogitatio* (reflexión), *interrogatio* (interrogación), y *humiliatio* (sumisión) (Baxandall, 2000: 77-78).

La lectura sociológica de un cuadro debe estar por tanto guiada por la aplicación de categorías sociológicas que, al tratar de objetivar los procesos históricos y sociales, permitan observar regularidades e innovaciones, es decir, ver el cuadro como un espacio en el que las relaciones sociales están inscritas en los sistemas de la representación.

Cuatro tipos ideales

A partir de un análisis iconológico de más de cien representaciones de la Anunciación, he podido establecer cuatro *tipos ideales* que fueron dominantes a lo largo de los siglos XIV, XV, XVI y XVII: la Anunciación “cortesana”, la Anunciación eclesiástica — con dos variantes, la italiana y la flamenca -, la Anunciación de los humanistas, y, por último, la Anunciación contrarreformista. Subrayo que los *tipos ideales* no son meras construcciones elaboradas por el investigador con una función heurística, sino que, como observó el propio Max Weber, han de tener fundamento en la realidad histórica.

1) La Anunciación “cortesana”

Para ilustrar este tipo ideal he elegido la Anunciación que pintó Simone Martini para uno de los altares del Duomo de Siena, en 1333. Simone Martini fue un pintor importante, que estuvo en relación con determinadas cortes europeas, como la de Roberto de Anjou, y con las cortes papales de Benedicto XII y Clemente VI de las que recibió numerosos encargos. También fue amigo de Petrarca, y de otros representantes del humanismo cívico. Martini fue prácticamente el pintor oficial de la ciudad de Siena hasta que se desplazó a la corte papal de Avignon, en 1335.

Esta Anunciación fue considerada una obra maestra de la pintura gótica, y su representación parece estar inspirada en la *Leyenda Dorada*. Es un cuadro resplandeciente, todo él hecho con panes de oro. Su base material reenvía simbólicamente a la divinidad. Se dice que Martini fue ayudado en la ejecución del cuadro por su cuñado Lippo Memmi, y también por un hermano suyo. Ambos, además de ser pintores, conocían bien la minuciosa técnica de la orfebrería. María, como una reina, está sentada en un trono, y viste una túnica roja que reenvía a la pasión, recubierta por un manto azul, el color del mundo celeste. Apoya su mano izquierda en un libro, las sagradas escrituras, y ocupa la parte del centro-derecha del cuadro, que es el espacio privilegiado en la cultura occidental. Gabriel está arrodillado ante ella, con un ramo de olivo en la mano derecha, símbolo de la paz. Está vestido de ropajes dorados, pues es un mensajero divino, y comunica a María que va a ser madre de Dios. De su boca sale la frase *Ave María, gratia plena. Dominus tecum*. Entre ambos está colocado un florero de lirios que simboliza la pureza de María. La representación rompe con el hieratismo de las imágenes bizantinas, pero sigue siendo bastante plana, pese a que el florero y el trono de María sirven para dar impresión de una cierta profundidad. En todo caso, las reglas de la perspectiva todavía no se habían implantado en la pintura, y la Anunciación aún no había alcanzado una autonomía plena.

La Anunciación de Simone Martini fue importante por el influjo que ejerció posteriormente en el “gótico internacional”, y porque en ella se pone especialmente de manifiesto el entrecruzamiento del refinamiento cortesano, propio de la nobleza de finales de la Edad Media, con la nueva sensibilidad de “la burguesía rica” que gobernaba entonces la ciudad de Siena. Martini tuvo además que enfrentarse al reto de inventar una Anunciación para un retablo principal de una catedral, algo que no se había realizado con anterioridad. De ahí sus enormes dimensiones 2,65 por 3,05 metros.



Algunos historiadores del arte se contradicen a la hora de interpretar esta Anunciación pues no inscriben suficientemente el cuadro en sus condiciones de producción y de sentido. Para Martindale hay que tener en cuenta la maestría que alcanza Martini en la destreza técnica, en el control del esplendor visual, y en una decorosa aproximación a la emoción humana (Martindale, 1988). Para Meiss conviene no olvidar el peso que tenían las oligarquías comerciantes y financieras desde finales del siglo XIII en el gobierno, tanto en Siena como en Florencia. Esta burguesía cosmopolita, vertida al comercio, evolucionó hacia un orden social menos rígido y jerárquico que el que dominó durante el feudalismo. Las nuevas elites crearon un sistema de valores que hacía hincapié en las responsabilidades cívicas, en la institución familiar, en la moderación, y sobre todo en la laboriosidad y en la piedad (Meiss, 1988: 30 y ss.). Rosemberg relaciona con la Anunciación de Martini la importancia que adquirió la filosofía de Aristóteles en la exploración del mundo, y en un pensamiento empírico e inductivo, a lo que se suma la realización de ambiciosos proyectos públicos, la refinada cultura de las cortes europeas, y la internacionalización de la política y el arte (Rosemberg, 1990). Todos estos cambios contribuyeron también a que se empezasen a pintar escenas emotivas. Uno de los rasgos más innovadores de la Anunciación de Martini es precisamente la expresión de las emociones, al igual que sucedía con las pintadas, a la *maniera graeca*, por Duccio y Giotto, algo desconocido con anterioridad.

Robert Hodge y Gunther Kress afirman que para descodificar el espacio pictórico es preciso tener en cuenta las dimensiones de cercanía y distancia entre las figuras en conexión con las categorías de solidaridad y de poder, categorías que varían según los periodos históricos y las culturas, y también en función del rango de las personas que están interactuando. Defienden la hipótesis de que en esta Anunciación se muestra una interacción ambivalente entre las figuras, pues la Virgen, a través de su gestualidad, parece interponer barreras a la comunicación (Hodge and Kress, 1988: 52-63).

Se podría defender la hipótesis de que en esta Anunciación existe un cierto equilibrio de poder entre ambas figuras. María, que ocupa el espacio de la derecha, no está representada en actitud sumisa, está sentada en un trono, como una reina, que recibe la visita inesperada de un mensajero. Si en la relación hay algún desequilibrio de poder éste sería favorable a María ¿Su actitud es realmente indolente o refleja una cierta renuencia a la intromisión de Gabriel en su espacio? En *Nacimiento de la mujer burguesa* he defendido que existía entre las mujeres y los varones de determinados estamentos sociales, especialmente de la nobleza, en los siglos XII y XIII, una relación bastante igualitaria, y el cuadro de Martini así parece confirmarlo.

2) La Anunciación eclesiástica.

a) Versión latina: Fray Angélico (1440).

Fue sobre todo en Florencia, casi un siglo más tarde, cuando la Anunciación adquirió su imagen de marca, sobre todo de manos de fray Angélico y de fray Filippo Lippi, un dominico y un carmelita respectivamente. La codificación de ese tema religioso adquirió autonomía propia, así como nuevas propiedades estéticas. Fray Angélico se formó como pintor en el convento con otro dominico, Giovanni Dominici. Su obra está repartida por conventos de la orden de predicadores, y también por centros monásticos de otras órdenes religiosas, aunque el principal museo de su pintura es el convento de San Marcos de Florencia. A partir de 1446 pasó temporadas en Roma pintando para el papa Eugenio IV.

La Anunciación que mejor representa este tipo ideal es la atribuida a fray Angélico, una cuadro que pintó en torno a 1440 para el convento de los dominicos de Fiésole, y que está expuesto desde hace lustros en el Museo del Prado. Fray Angélico fue uno de los primeros pintores que aplicó las reglas de la perspectiva, pues hacia 1440 las reglas de León Bautista Alberti empezaban ya a ser conocidas. Tiene en cuenta no sólo el punto de fuga, sino también el encuadramiento de la imagen, al que confiere un especial valor. El diseño de la superficie es rectangular, pero el encuentro transcurre en un pórtico cuadrado, abierto, con bóvedas azul celeste cuajadas de estrellas doradas, delimitado por tres columnas al frente y otras tres del lado izquierdo, que reenvían al misterio de la trinidad. María está sentada en un trono, a la derecha del pórtico con las manos cruzadas sobre el pecho y un libro abierto en el regazo. Gabriel franquea el pórtico y permanece en la primera arcada de la izquierda, en este caso inclinado, con las manos cruzadas sobre el pecho, pero sin arrodillarse. Al fondo, entre ambos se abre una puerta que deja ver una especie de celda monástica, la habitación de María. La parte más a la izquierda del rectángulo está formada por un jardín lleno de flores -hace alusión a la fiesta de la Anunciación- en el que se representa la expulsión de



Adán y Eva del paraíso. De la parte superior izquierda del cuadro sale un rayo de luz dorado que va desde la mano del Padre hasta María, y en el que se ve al espíritu santo en forma de paloma. No solo el espacio está conformado de forma simbólica, sino también el tiempo, pues la escena del paraíso reenvía al pecado, y el ciclo de la vida de María está representado en la predela de la base del cuadro, y reenvía a la encarnación. Se sintetiza por tanto el misterio de la redención.

Panofsky afirma en *Los primitivos flamencos* que en torno a 1400 surgió el *estilo internacional*, llamado también *gótico internacional*, que fue el resultado de la interpenetración y fusión de distintas corrientes artísticas. La obra de Fray Angélico, al igual que la de Robert de Campin, suelen inscribirse en el *gótico internacional*. Este estilo sofisticado y rico fue posible porque las distintas ciudades-Estado italianas habían logrado desde hacía ya tiempo una organización burguesa, lo que provocó una competencia y una rivalidad muy fuertes por el prestigio y el poder.

“La aristocracia, cohibida por una amenaza permanente de intrusión, desarrolló una especie de mecanismo de defensa que llevó a una sobre-estilización igualmente ajena al feudalismo incontestado del pasado que a la burguesía segura del futuro. Pero lo natural era que los nuevos amañamientos y lujos de la nueva nobleza fueran imitados por aquellos a quienes pretendían excluir, los nuevos ricos”

(Panofsky, 1998: 73)

Jean Paris señala que fue necesaria la llegada del “gótico internacional” y de las “cortes de amor” “para que lo sagrado encuentre un poco de amabilidad. María se convierte en una joven noble en su oratorio, graciosa, encantadora, ante la cual el ángel despliega el encanto de un cortesano” (1997: 57-58).

¿Cuáles fueron condiciones de producción de esta Anunciación? Anthony Blunt señala que la generación florentina de 1420 fue portadora de un nuevo ideal artístico que expresaba las aspiraciones de los miembros más ilustrados de las clases medias en un momento histórico en el que la República de Florencia estaba bajo el gobierno de los Médicis, una ciudad que estaba siendo embellecida por los trabajos de Brunelleschi, Donatello, y otros artistas. El nuevo estilo de pintar, al que algunos llegan a aplicar el término de “*naturalista*”, expresa una nueva concepción del arte, ligada en parte a las teorías estéticas de los humanistas y a la confianza que estos depositaban en la razón humana y en el estudio “*científico*” del mundo exterior (Blunt, 1972: 23 y ss). Baxandall analiza por su parte las categorías y los conceptos que entonces guiaban la teoría pictórica, para lo cual se sirve de un texto de Cristóforo Landino, un humanista florentino, amigo de Alberti, y traductor de la *Historia Natural* de Plinio, quien describe las obras de los artistas recurriendo a metáforas. Y aplica a la pintura de fray Angélico tres términos: *ornato*, *vezzoso* y *devoto*, que indican que sus cuadros, además de ser encantadores, estaban bien acabados, y que su estilo era fácilmente comprensible y adecuado para la edificación moral y la instrucción de quienes los observaban (Baxandall, 2000: 163-164).

¿Cómo y por qué se produjo la sustitución de la *Anunciación cortesana* por la *Anunciación eclesiástica*? Sin duda en este cambio intervinieron múltiples factores: nuevas teorías estéticas promovidas por Dante y los humanistas, entre las que destacan las de Alberti, nuevas prácticas religiosas, sociales y comerciales, así como el influjo de las órdenes mendicantes que en este momento proponían una nueva pedagogía de la imagen. María había dejado de ser *Theotokos* para hacerse *ancilla Domini*, *la sierva del Señor*.

En todas las Anunciaciones conocidas que pintó fray Angélico María está en actitud de sumisión. Se podría sostener la tesis de que fue un pintor “moderno” que asumió en parte la teoría albertiana de la perspectiva, la composición y los colores, pero que se sirvió de ella para transmitir fielmente y de forma fácil el mensaje de la gran teología del siglo XIII. Esta teología, como comenta Uta Ranke-Heinemann, llegó entonces a la edad de oro, una edad que, paradójicamente, coincide en la Iglesia con la cima de la visión negativa de las mujeres (Ranke-Heinemann, 1994). En esta Anunciación fray Angélico reinterpreta la codificación operada por Simone Martini, y se sirve del esplendor para mejor integrarlo al servicio de la mayor gloria de la Iglesia. De ahí la eficacia y la fuerza del mensaje, un mensaje placentero, colorista, claro, diáfano, como un sermón bien estructurado y bien acabado. Cuando fray Angélico pintó sus cuadros la Iglesia institucional ya había comenzado a redefinir la relación entre los sexos, otorgando a “la mujer” una naturaleza “inferior”, tanto en los tratados de teología como en las homilias, y a promover el matrimonio monogámico indisoluble en cuyo interior se otorgaba a las mujeres un papel subordinado a



los varones. Los dominicos habían tenido desde el siglo XIII un importante protagonismo en esta redefinición, y fray Angélico no fue una excepción, sino uno de sus importantes propagandistas. De hecho la Anunciación del Prado se ha convertido para los católicos en la representación por antonomasia de la Anunciación.

b) Versión de los Países Bajos: Robert de Campin (1425).

A principios del siglo XV en los países bajos se estaba desarrollando una tradición pictórica diferente a la de los países del sur, en la que, según Paris, se ponía de relieve el triunfo de una burguesía comercial que formaba comunas libres y prósperas.

“El arte que corresponde a los gustos de estos negociantes, banqueros, armadores, urbanistas, ediles y mecenas, mas adiestrados en la administración de sus bienes y ciudades que en las sutilezas poéticas o teológicas, tendrá como virtud: el vigor, el rigor, y la serenidad. De tal modo que el arcángel Gabriel adquiere la seguridad discreta de un embajador, y la Virgen María el porte robusto de una hija del burgomaestre”.

(Paris, 1997: 61)

Voy a servirme, como referencia, de la Anunciación que pintó Campin para el Retablo Merode, hacia 1425. El cuadro se encuentra en el Metropolitan de Nueva York. Es un tríptico: en el centro, la Anunciación; a la izquierda, los donantes; a la derecha, san José, en su taller de carpintero. Panofsky afirma que todo el cuadro está lleno de objetos, a los que se suman los pliegues de los vestidos que están a punto de asfixiar las figuras. Para dar sensación de profundidad Campin recurre a la perspectiva lineal, pero lo hace imprimiéndole un estilo especial (Panofsky, 1998: 67-68).

En este caso La Anunciación, que se asemeja a las de van Eyck, Bouts, o van der Weyden, tiene lugar en el interior de una casa, pero no debemos dejarnos engañar por la primera mirada, pues es un cuadro lleno de simbolismo religioso. Hay un gusto por el detalle, por los objetos de la vida cotidiana que brillan expresando la grandeza divina, al mismo tiempo que se expresa el peso del *ethos* de la burguesía rica de los Países Bajos (Eisler, 1988).

Uno de los rasgos específicos de las Anunciaciones de los flamencos, si se acepta la definición goffmaniana de encuentro cara a cara, es que en ellas no se produce, en sentido estricto, un encuentro, pues no queda reflejada la interacción entre el Ángel y María ¿Cómo explicar esta paradoja? Para intentar resolverla es preciso remitirse una vez más al mundo social y cultural de los Países Bajos. A partir del último tercio del siglo XIV surgió la *devotio moderna*, que alcanzó su máximo desarrollo con los Hermanos y Hermanas de la Vida común que pretendían una reforma espiritual de la iglesia. Tomas de Kempis en la *Imitación de Cristo* afirma que este movimiento se caracterizaba sobre todo por la oración mental. Se puede por tanto formular la hipótesis de que en esta representación se percibe esta reforma. El encuentro entre la Virgen y el ángel sería en realidad la representación simbólica de un encuentro interior que reenvía más a una meditación, a un espacio imaginario, que a una interacción social. Es también muy probable que hayan sido los pintores flamencos vinculados a la Iglesia los primeros en sentir un cierto desasosiego frente ese encuentro entre una figura femenina y una masculina en la intimidad.

En esta Anunciación de Robert de Campin, aunque la composición no pone de manifiesto un fuerte desequilibrio de poder entre las figuras, la escena se desarrolla en el interior de la casa, a diferencia de la mayoría de las Anunciaciones italianas y francesas y, pese a la riqueza de objetos, la habitación en la que medita María tiene algo de celda monástica. ¿Se empezó a reflejar el proceso de domesticación de las mujeres, su encierro en el hogar, antes en la pintura de los Países Bajos que en la Italia del Renacimiento? Esta variante flamenca de la Anunciación eclesiástica así parece indicarlo.



3) La Anunciación de los humanistas

La elección de la Anunciación de Leonardo da Vinci (1472), actualmente conservada en el Museo de los Uffizi, para ilustrar este nuevo tipo ideal, se justifica no sólo porque Leonardo está considerado como uno de los más importantes pintores de todos los tiempos, sino también porque, al igual que Rafael y Miguel Ángel, fue un prototipo de hombre renacentista. Sus investigaciones abarcaron desde la zoología, la anatomía y la botánica, hasta la geología, la óptica, la hidráulica y las matemáticas. Leonardo nació en 1452 cerca Florencia, y se formó en el taller de Verrocchio. En 1472 entró a formar parte de la guilda de pintores de Florencia, que era la que facultaba para abrir un taller, y en 1478 se convirtió en maestro independiente. Esta Anunciación fue pintada cuando trabajaba en el taller de Verrocchio, un pintor que rivalizaba con los hermanos Pollaiuolo por las nuevas técnicas, como el *oil médium*. Leonardo trabajó para muchas instituciones religiosas, y para mecenas como Ludovico Sforza, duque de Milán, o Cesar Borgia, hijo del papa Alejandro VI. Luis II de Francia lo nombró pintor de la Corte y fue protegido del papa León X y trabajó para el Vaticano. Cuando falleció estaba de nuevo en Francia al servicio de Francisco I.

En la organización de esta Anunciación se pueden observar, según Cheney, distintos formatos geométricos. Un rectángulo corresponde al fondo del cuadro en el que se representan un paisaje terrestre y un paisaje marino. Un parapeto lo separa de otro rectángulo que está más cercano a nosotros, que contiene un *hortus conclusus* en donde está Gabriel, y un elegante atril arquitectónico. Un cuadrado corresponde al espacio en el que está María sentada leyendo en el vestíbulo, delimitado al fondo por un muro exterior de un palacio renacentista, en el que hay una puerta abierta que permite ver una cama. La decoración de rectángulos y cuadrados del atril refuerza la composición geométrica de la escena total (Cheney, 2010). Este autor se refiere también al simbolismo de la Anunciación, y distingue entre un nivel, que podríamos denominar natural, representado por el paisaje en primavera, para el que se sirve sobre todo de la perspectiva atmosférica, y otro divino que se manifiesta en el *hortus conclusus*, que contiene también una alfombra de flores. La representación está asociada a la fiesta de la Anunciación, pero alude también al renacimiento de la Iglesia mediante en la encarnación de Cristo. De esta forma se une lo real, lo simbólico y lo imaginario. En otro de sus trabajos Cheney describe el contexto en el que se pintó el cuadro, la Florencia de Lorenzo de Médicis, en la que Marsilio Ficino, y Pico della Mirandola traducían manuscritos griegos, al tiempo que se creaba la *Academia platónica*, lo que favoreció un clima artístico e intelectual nuevo. Los *studia humanitatis*, que en un principio estuvieron ligados a un movimiento educativo, filosófico y literario que se manifestó en los trabajos de Dante, Boccaccio, Petrarca, Valla, Bruni y tantos otros, habían logrado a mediados del XV un fuerte reconocimiento social y político (Cheney, 1985).

Peter Burke subraya el hecho de que en Italia se desarrolló antes que en otras partes un lenguaje y un pensamiento político relacionados con *el buen gobierno*. Las instituciones políticas fueron percibidas como un asunto humano y, por tanto, modificables, lo que contribuía a hacer posible la búsqueda de propuestas creativas, y no sólo en política. El mundo del Renacimiento se abrió, poco a poco, a una nueva concepción del espacio y del tiempo, una concepción diferente de la que existía en tiempos de Alberti. Cuando Leonardo pintó ya no era importante descubrir en la naturaleza la presencia divina, ni leyes fijas, lo que facilitaba nuevas búsquedas, y contribuía a la vez a una mayor autonomía de los “artistas”.

Leonardo investigó las luces y las sombras, los colores, y fue un completo innovador en la perspectiva aérea, atmosférica. Se opuso a cualquier tipo de idealismo y, en este sentido, se distanció de Alberti, pues no estaba de acuerdo con que era necesario un proceso de selección de las cosas más bellas existentes en la naturaleza para realizar el ideal de belleza (Blunt, 1972: 21). Desarrolló además una teoría de la expresión, pues pensaba que la pintura debía mostrar las emociones y las ideas mediante los gestos y la expresión de la cara, gestos que debían ser apropiados a la edad, al rango, a la posición social y al sexo de los personajes representados en el cuadro. Estas cualidades no solo se manifestaban a través de gestos físicos, sino también a través de la forma de vestir y de hablar.

Brown piensa que en esta Anunciación, de acuerdo con las enseñanzas de Alberti, el escenario es simple, y está escalonado hacia las figuras. A su juicio Gabriel es el verdadero protagonista del cuadro. La morada de María refleja el conocimiento de los jardines de las villas florentinas de la época, así como una concepción determinada del aire, de la atmósfera, de la naturaleza y de su representación, favorecida por la técnica del óleo que era relativamente desconocida antes de 1470. Leonardo logró así una amplitud de tonos mayor que la alcanzada por otros pintores, y abrió la vía a una nueva concepción del cuadro más allá de su aspecto estético y formal. El resultado es una pintura



romántica y evocativa, en la que también se pone de relieve su afán por la investigación “científica” (Brown, 1998). Pese a la opinión de Brown, se puede observar que la composición de esta Anunciación es muy simétrica y equilibrada. Si alguien domina creo que es la figura de María, sentada a la derecha, y más elevada que Gabriel, quien, a su izquierda, rodilla en tierra, le rinde pleitesía. María, frente a lo que sucede en la “Anunciación eclesiástica”, no está en actitud sumisa, sino que expresa una cierta autoridad. ¿Está relacionado este mayor equilibrio entre ambas figuras con las teorías de los humanistas sobre la relación entre los sexos? Los programas desarrollados por los humanistas en los *studia humanitatis* diferían sin duda del sexismo de dominicos y franciscanos. En primer lugar su visión de la naturaleza femenina no era tan negativa, pero además es conocida la presencia de las mujeres en algunos de estos estudios. En el planteamiento pictórico de Leonardo parece existir una cierta valoración del mundo de las mujeres, algo que también sucede con Miguel Ángel, y con Rafael. Es conocido que todos estos pintores se movían en círculos muy próximos a los humanistas.

Kelly-Gadol afirma que a través de la reinterpretación del amor cortés la relación entre los sexos se transformó en el Renacimiento en una “relación moderna”. Dante, Petrarca y Boccaccio contribuyeron a esa reformulación, al igual que Castiglione. “La “mujer” dejó así de ser objeto de un amor real, para pasar a ser objeto de un amor idealizado” (Kelly-Gadol, 1977: 152). Esta reinterpretación ¿está relacionada con la atmósfera evocativa y romántica, que algunos observan en el cuadro de Leonardo?

4) La Anunciación contra-reformista

Desplacémonos ahora a la Francia de los años cuarenta del siglo XVII, cuando los aires renacentistas habían sido en parte barridos por el rigorismo de la Reforma y la Contrarreforma. La Anunciación elegida en este caso se encuentra en la actualidad en la *Wallace Collection* de Londres, y ha sido pintada en 1645 por un pintor de corte: Philippe de Champaigne. André Félibien, en *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* nos informó sobre la vida y la obra de este gran pintor. Philippe de Champaigne se formó en Bruselas en el taller de Jean Bouillon. A los 19 años viajó a Italia, y a su regreso a Francia entró en contacto con Poussin, con el que colaboró en algunas obras. En 1628 pasó a ser pintor de la corte de María de Médicis, mujer de Enrique IV. Se movió en los círculos aristocráticos y, más concretamente, en el llamado “partido devoto” que se oponía a la política del cardenal Richelieu. Sin embargo en 1631 Richelieu lo convirtió en su pintor personal, y de hecho Champaigne hizo numerosos retratos del cardenal. Se lo considera el principal representante de la pintura jansenista. Era visto en la época como un hombre *sabio y piadoso*, y recibió numerosos encargos para la realización de obras religiosas (Pericolo, 2002: 109).

La ausencia de elementos narrativos, y la sobriedad de la escena, se ven reforzados en esta *Anunciación* de gran tamaño - 3,34 por 2,14 metros -, de procedencia desconocida. La mayor parte de los especialistas coinciden en que fue realizada entre 1644 y 1648. En todo caso cronológicamente la pintura de la Anunciación coincide, según Marín, con la vinculación del pintor belga con los círculos jansenistas (Marín, 1995). Los críticos de arte se maravillan ante esta *Anunciación* por su fuerza, su sobriedad y su modernidad. La luz que proviene de la derecha de este cuadro de gran tamaño confiere a Gabriel una especie de hiperrealidad proyectando su sombra en el suelo. María está también de pie, situada ahora a la izquierda del cuadro, vistiendo túnica roja y manto azul, como sucede en la mayoría de los casos. La biblia ha desaparecido de su mano o regazo, aunque se ven varios libros en la estantería. En la izquierda inferior del cuadro se representa una tela en el suelo que reenvía a las tareas domésticas que, según la nueva doctrina preconizada por los eclesiásticos, era propia de las mujeres. En la parte superior del cuadro se abre el cielo dando paso a la aparición luminosa del Espíritu Santo en forma de paloma rodeado de ángeles.

¿Se puede hablar con propiedad de una estética jansenista? El concepto de *estética jansenista* fue creado por André Fontaine que escribió un artículo con este título en 1908. Louis Marín, uno de los principales estudiosos de Philippe de Champaigne, reenvía a la especificidad que confieren los miembros de Port-Royal a la Biblia, ya que es en ella donde está la verdad que Dios dirigió a los hombres. Se puede decir que la pintura de Champaigne está destinada a transcribir la verdad divina sin ninguna ambivalencia, de ahí esa estética ascética, despojada de adornos y de retórica, en la línea marcada por la Contrarreforma, pero también a mucha distancia del barroquismo de los jesuitas, y por tanto próxima a la Reforma protestante. La fuerza del cuadro parece provenir de que el pintor sabe que es una representación, y pretende trascenderla para decir sencillamente la verdad divina a través de la humanidad. Es un cuadro eminentemente espiritual, pues la



técnica de la pintura, aquí llevada al límite, está al servicio de un proyecto religioso que la trasciende. En este sentido la reflexividad de Champaigne estaría cercana a la de Velázquez, Rembrandt, y Zurbarán.

Si tenemos en cuenta el marco que rodea a esta pintura, es preciso señalar que en Francia cuando Champaigne era joven la pugna entre protestantes y católicos condujo a verdaderas masacres. La reacción católica no se hizo esperar: actos de reparación, procesiones, ceremonias de expiación, y otros rituales colectivos, coexistieron con las matanzas de hugonotes. La imagen de María y su culto dividía radicalmente a católicos y protestantes (Marin, 1995: 248). Pintar una *Anunciación* era pues, en la Francia del siglo XVII, una declaración de fe católica. Para Philippe de Champaigne era algo más en razón de su vinculación con la espiritualidad y la estética de Port-Royal. Bernard Dorival, uno de los especialistas en el arte de Port-Royal, señala que el jansenismo no solo anatematizaba la pintura profana, sino que se enfrentaba contra todo arte, entendido éste como placer de los sentidos (Dorival, 1976). Philippe de Champaigne se adentra en la desiconización de la pintura, y en ese despojamiento del decorado al fin la Anunciación se convierte en el encuentro entre un hombre y una mujer gobernados por la doctrina de la Iglesia y sometidos por completo a la omnipresente mirada de Dios (Gandelman, 1977).

Champaigne pintó también una Anunciación a San José. Se pone ahora de manifiesto que el *dispositivo de feminización* promovido por la Iglesia católica, íntimamente vinculado a la *patria potestad*, no era posible sin que su esposo fuese previamente informado del misterio. La redefinición social de los sexos que tuvo lugar en los inicios de la Modernidad reenvía a un nuevo tipo de racionalidad, la racionalidad cartesiana, en la que lo masculino adquirió nuevos poderes frente al mundo femenino en el que cobraron cada vez más peso las emociones y los sentimientos. Por primera vez María se ve desplazada a la izquierda del cuadro por la mayoría de los pintores de este momento histórico, a la vez que Gabriel ocupa el espacio noble de la derecha, y se convierte en la figura claramente dominante. No se trata de un hecho aislado, como prueban múltiples Anunciaciões pintadas por Tiziano, Caravaggio, El Greco, Murillo, Zurbarán, Barocci, Rubens, Poussin, Stomer, Strozzi y otros. Entre las excepciones se encuentra, por ejemplo, la Anunciación de la pintora Artemisia Gentilleschi, que se conserva en el Museo de Capodimonte.

5) Anunciaciões “desviadas”

La mayor parte de las representaciones pictóricas de la Anunciación pueden ser integradas en las tipologías propuestas, sin embargo algunas rompen con los cánones de representación dominante en cada momento histórico. Me referiré tan sólo a la que pintó Lorenzo Lotto en 1534, que se conserva en el Museo Cívico de Recanati. Esta Anunciación ya causó un gran revuelo en la época. El propio Leonardo da Vinci comentó, refiriéndose a ella:

“(...) hace algunos días vi el cuadro de un ángel que al formular la anunciación, parecía que estuviera expulsando a María de su habitación, con movimientos que mostraban la clase de ataque que uno haría contra un odiado enemigo; y a María, como desesperada, que parecía tratar de arrojar por la ventana”

(Baxandall, 2000: 78)

Leonardo advierte a continuación a los pintores que no deben seguir tan mal ejemplo.

Efectivamente en la Anunciación de Lotto se percibe con claridad esa sensación de sorpresa ante la entrada imprevista de un extraño, de modo que hasta un gato, que aparece entre el Ángel y María, símbolo de la nocturnidad, y por tanto de lo diabólico, refuerza con su piel erizada, y su espalda arqueada, esta sensación de huida y defensa ante un peligro inminente. Esta Anunciación muestra bien la existencia de representaciones que no se atenían a las normas habituales fijadas por la Iglesia. En este caso es producto de la creación por libre de un pintor como Lotto que se desplazaba de ciudad en ciudad sin recibir un suficiente reconocimiento oficial por su trabajo.



Reflexiones finales

La imagen de la Anunciación, con sus variantes desde el siglo XIV hasta mediados del siglo XVII, no sólo expresa un modo de entender el mundo, una cosmovisión, sino que además forma parte de una política de la Iglesia que tuvo un fuerte impacto en la redefinición social de los sexos. Si a partir de las distintas representaciones estáticas de la Anunciación, inscribiésemos estas imágenes en el transcurso del tiempo histórico, y realizásemos una especie de film de animación, se podría observar que María comienza recibiendo a Gabriel en su trono, sentada como una reina a la derecha del cuadro, para pasar a acatar en la Anunciación eclesiástica con sumisión la voluntad divina ya casi de rodillas. Con la representación de los humanistas se restablece un cierto equilibrio de poder entre ambas figuras. Y en la Contrarreforma se hace patente el vuelo del ángel, una pintura que muestra bien la superioridad de lo sobrenatural sobre la naturaleza. María vuelve a asumir de nuevo una actitud de inferioridad y de dependencia, situada ahora, por vez primera y de forma sistemática, a la izquierda del cuadro, en muchas ocasiones arrodillada y sumisa. A partir del siglo XVII la representación de la Anunciación va a ser sustituida por la imagen de la Inmaculada Concepción promovida por franciscanos y jesuitas. La biología y la medicina comenzaron a desplazar de la escena social a la teología, y la procreación, la encarnación, dejó progresivamente de ser un enigma. El misterio de la maternidad desvelado por los científicos modernos, que a través del microscopio descubrieron los óvulos y los espermatozoides, contribuyó a desplazar los códigos religiosos (Darmon, 1981).

En 1676 Clemente X estableció la fiesta del rosario y la Virgen fue convertida en arquetipo de pureza y femineidad, y también se desarrolló el culto a San José.

“La devoción a San José, apenas conocida en la Edad Media, pero particularmente ponderada por Gerson y posteriormente por Santa Teresa de Jesús y San Francisco de Sales, Juan Jacobo Olier y el cardenal De Bérulio penetró profundamente en el pueblo cristiano. El resultado fue que la Santa Sede estableció su fiesta el 19 de marzo.”

(Llorca y otros, 1967: 1081-1082)

Para los creyentes María siguió siendo el modelo de mujer a imitar, y desde entonces muchas mujeres, tanto religiosas como seglares, vivieron en su propia carne la imposibilidad de ser a la vez vírgenes y madres, una imposición que paradójicamente contribuyó a incrementar su religiosidad cristiana, su posición de subordinación y de dependencia.

En el siglo XVII los representantes de la pujante burguesía operaron una nueva vuelta de tuerca al *dispositivo de feminización*: para las mujeres el hogar y la maternidad, para los varones el monopolio de la nueva racionalidad cartesiana, de la palabra, el espacio público, los negocios, las profesiones, y la gestión de los valores simbólicos, incluidos los más sagrados y sacralizados por los varones eclesiásticos.

La representación de la Anunciación tendió a desaparecer a partir del siglo XVII. Únicamente a mediados del siglo XIX los prerrafaelitas en Inglaterra, anclados en el neogótico, y en la revalorización del mundo medieval y renacentista, pero también en el romanticismo social que defendía la igualdad entre los sexos, pintaron algunas Anunciaciones. Se abría una nueva época en un mundo industrial en el que la voz de las mujeres comenzaba a romper un silencio secular y a sonar con voz propia.



© Una versión diferente de este trabajo ha sido publicada en Julia VARELA y Fernando ÁLVAREZ-URÍA, en *Materiales de sociología del arte, Siglo XXI*, Madrid, 2008, con el título “El poder de las imágenes. Las representaciones pictóricas de la Anunciación y el dispositivo de feminización”.



Bibliografía

- ARASSE, Daniel (1999). *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*. París: Hazan.
- BAXANDALL, Michael (2000). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, 4ª ed., Barcelona: Gustavo Gili.
- BLUNT, Anthony (1972). *Artistic theory in Italy 1450-1600*. London: Oxford University Press.
- BROWN, David A. (1998). *Leonardo da Vinci: origins of a genius*, capítulo IV. Haven/ London: Yale University Press.
- BURKE, Peter (1986). *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza.
- BURKE, Peter (1987). *Sociología e historia*. Madrid: Alianza.
- CASTEL, Robert (2001). "Presente y genealogía del presente. Pensar el cambio de una forma no evolucionista", *Archipiélago*, 47, 67-75.
- CHENEY, Liana (1985). *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological paintings*. Lanham, Md.: University Press of America.
- CHENEY, Liana de Girolami (2010) "Leonardo da Vinci's theory of vision and creativity: the Uffizi Annunciation", Edited by John Shannon Hendrix and Charles H. Carman, *Renaissance Theories of vision*, 103-115. London: Ashgate.
- DARMON, Pierre (1981). *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*. París: Seuil.
- DORIVAL Bernard (1976). *Philippe de Champagne 1602-1674*. Paris : Leonce Laget.
- EISLER, Colin (1988). "What takes place in the Getty Annunciation?", *Gazette des Beaux-Arts*, 111, 193-202.
- GANDELMAN, Claude (1977). «La dé-icónisation janséniste de l'art: Pascal, Philippe de Champagne », *Hebrew University Studies in Literature*, 5, 213-247.
- GOFFMAN, Erving (1991). "La ritualización de la feminidad", en Yves WINKIN (Ed), *Los momentos y sus hombres*, 135-168. Barcelona: Paidós.
- HODGE, Robert and KRESS Gunther (1988). *Social Semiotics*, 52-63. London: Polity Press.
- KELLY-GADOL, Joan (1997). "Did Women Have a Renaissance?" en Renate BRIDENTHAL and Claudia KOONZ (Eds.), *Becoming visible. Women in European History*, 137-164. Boston: Houghton Mifflin Co.
- LLORCA, B., GARCIA VILLOSLADA, R y MONTALBAN, F.J. (1967). *Historia de la Iglesia católica. Edad Nueva*, T.III. Madrid: BAC.
- MAGINNIS, B. J. (2001). *The World of the Early Sienese Painter*. Filadelfia: Pensilvania State University Press.
- MARIN, Louis (1995). *Philippe de Champagne ou la présence cachée*. Paris : Hazan.
- MARTINDALE, Andrew (1988). *Simone Martini*. Oxford: Phaidon.
- MEISS, Millard (1988). *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra.: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza.
- PANOFSKY, Erwin (1998). *Los Primitivos flamencos*. Madrid: Cátedra.



- PANOFSKY, Erwin (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
- PARIS, Jean (1997). *L'Annonciation*. Paris : Editions du Regard.
- PERICOLÒ, Lorenzo (2002) *Philippe de Champaigne. "Phillippe, homme sage et vertueux" Essai sur l'art et l'oeuvre de Philippe de Champaigne (1602-1674)*. Bruselas : La Renaissance du livre.
- RANKE-HEINEMANN, Uta (1994). *Eunucos por el reino de los cielos. La iglesia católica y la sexualidad*. Madrid: Trotta.
- ROBB, David M. (1936) "The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries", *Art Bulletin*, XVIII, 1936, 480-526.
- ROSENBERG Charles M. (Ed) (1990). *Art and politics in late medieval and early renaissance Italy, 1250-1500*. London: University of Notre Dame Press.
- RUDRAUF, Lucien (1943). *L'Annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*. Paris : Grou-Radenez.
- GOLD, Penny Schine (1985). *The Lady and the Virgin. Image, attitude, and experience in twelfth century France* . Chicago: Chicago University Press.
- SPENCER, John R. (1955). "Spatial imagery of the Annunciation in fifteenth century Florence", *Art Bulletin*, XXXVII, 273-280.
- TINAGLI, Paola (1997). *Women in Italian renaissance art. Gender representation identity*. Manchester: Manchester University Press.
- VAN DIJK, Ann (1999). "The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery", *Art Bulletin*, LXXXI, 3, 420-432.
- VARELA, Julia (1997). *Nacimiento de la mujer burguesa*. Madrid: La Piqueta

