

**José María Salvador-González.**  
***Thalamus Dei. The Bed in Images of the Annunciation.***  
***Its Iconography and Doctrinal Explanation.***  
**Editorial Dykinson. Editorial Sindéresis, Madrid, 2024.**  
**185 pp. ISBN. 978-84-10120-23-5.**

**Faustino Martínez Martínez**

Facultad de Derecho. Universidad Complutense de Madrid  

<http://dx.doi.org/10.5209/dmae.99140>

El Profesor José María Salvador González es un experto consagrado en el estudio de la iconografía (disciplina que se detiene en las imágenes, pero no sólo en ellas, aunque parte de su inevitable centralidad de cara a la exégesis), de donde se deriva la explicación de diversas representaciones artísticas, su lectura completa, pero también su inmediata conexión con otros saberes y materias, especialmente, cuando del arte religioso se trata, con la inmensa Teología y con sus variadas ramas, que sirven para iluminar las creaciones humanas en contextos en que éstas solamente pueden tener una lectura en clave teológica por motivos evidentes relacionales. Ha trabajado a lo largo de los últimos años reinterpretando valores, símbolos, objetos, gestos, texturas que comparecen en pinturas y esculturas de todo tipo, para aportar explicaciones plausibles sobre los sentidos más profundos de aquellas exteriorizaciones que, a primera vista, a un profano le parecen irrelevantes. No lo son, ni mucho menos. Se podría decir que en todas las composiciones artísticas hay una razón íntima y profunda que explica su conformación, desde los colores adoptados hasta la disposición de las personas, de los animales o de los objetos más variopintos, desde los escenarios hasta las acciones descritas o contempladas. Todo responde a un plan, trazado, deliberado, consciente, madurado por la tradición o por la experiencia, y ese plan ha de ser leído conforme a los contextos gestados en cada época, a lo que está fuera de la obra de arte, pero que debe ser tenido en cuenta inevitablemente para dar sentido pleno a lo que está dentro de aquélla, lo que nos lleva a determinar cuáles eran los saberes preponderantes en cada momento histórico analizado que son los que nos guían hacia ese contexto, hacia esas lentes con arreglo a las cuales debemos contemplar, interpretar, comprender y analizar esas tales manifestaciones artísticas. El ojo del espectador tiene que estar educado en el ambiente que originariamente dio pie a la obra: tiene que habituarse al universo mental que predominaba cuando se produjo la creación, cuando se comenzó a transmitir el correspondiente mensaje

que toda obra lleva consigo. El público, cualificado o no, ha de ser receptor pasivo de esos testimonios y ha de ser capaz de percibirlos y de comprenderlos de la mejor manera posible, sin errores, ni desvarios. Si miramos a la Edad Media, por ejemplo, ese puesto determinante en orden a configurar el contexto corresponde, sin lugar a dudas, a la Teología, la cual ha abandonado presencia regular en los territorios de lo moderno y de lo contemporáneo. Estos deben ser recorridos de conformidad con la Filosofía, la Economía o la Ciencia en sus variadas manifestaciones. Pero en el Medievo, el protagonismo absoluto, exclusivo, soberano, correspondía a Dios. Y con Él, a la Ciencia que se encargaba de Su estudio (de Su esencia, cualidades, manifestaciones, potestades, etc.), tanto en sentido teórico como en el práctico o moral. Vaya por delante que el aparato teológico desplegado por el Prof. Salvador González es epatante, minucioso, abrumador. Ha recorrido el Migne de adelante hacia atrás y ha hallado las huellas, los testimonios que le sirven a sus propósitos. Esto es algo a su favor y muy destacable en unos tiempos, los nuestros, de cierta pereza en la búsqueda de las fuentes y también de cierto abandono de los textos más clásicos de todas las épocas.

Dentro del elenco de personajes relevantes desde el prisma religioso en la Edad Media, hay un lugar reservado para la Virgen María (precisamente uno de los objetos de estudio favoritos del Prof. Salvador González en los últimos años). El papel activo de la Virgen es realmente una creación medieval que le confiere el rol de abogada de la Humanidad, de intercesora ante Dios y ante Cristo, su Hijo, de mediadora que dulcifica la acción divina contundente y dura de las primeras centurias del Medievo. Desde el siglo XII, con Bernardo de Claraval a la cabeza, se suceden oraciones, rituales, devociones y advocaciones, que reivindicán el carácter esencial de este personaje femenino en la Historia de la Humanidad y en el camino hacia la salvación, hacia nuestra salvación. No en vano, una rama de la Teología se desgaja e independiza para abordar los perfiles de un

personaje que es más fruto de la tradición que de los textos (su presencia en el Nuevo Testamento es discreta y bastante silenciosa), pero que se reconfigura para adaptar la religión a los sentimientos, necesidades y demandas del nuevo hombre del Medioevo que surge a partir de la centuria indicada. Un hombre moderadamente racional y que necesita impulso, ayuda, cierta apoyatura para hablar con Dios sin temores, sin miedos, sin recelos, con el auxilio desinteresado de una madre que lo es de todo el mundo. La Mariología se suma así a la Cristología, con la que mantendrá una intensa relación. Ambas disciplinas han de servir, pues, a cualquier interpretación de la figura de la Virgen en tiempos medievales. La primera por motivos obvios; la segunda, por la conexión de sus respectivos objetos y sujetos.

El libro que ahora se comenta brevemente es la compilación-culminación de una serie de trabajos desarrollados en los más recientes tiempos que tienen por objetivo principal la explicación de la metáfora del *Thalamus Dei* (la cama o el lecho de Dios) cuando se refiere a la Virgen María y asimismo explicar la presencia de un mueble de ese cariz en diversas pinturas de la Anunciación de los siglos XIV y XV con el objeto de desentrañar el sentido de esa inserción, que responde no al capricho del autor correspondiente, sino a una lógica compositiva cuya explicación viene dada por la Teología y por las dos ramas anteriormente apuntadas. Para ello, el Prof. Salvador González realiza una perfecta reconstrucción del marco previo: parte de la escena evangélica de la Anunciación (recogida exclusivamente en San Lucas), complementada por las aportaciones de las fuentes apócrifas (Protoevangelio de Santiago, el Pseudo Mateo, el Evangelio Armenio de la Infancia de Jesús o el Libro de la Natividad de María, obras escritas entre los siglos II y IX d. C.). Ese momento es un momento clave en la Historia del Mundo porque supone el anuncio de un Dios que se va a hacer hombre, que es concebido sin pecado original, de la misma manera que su madre, y que implica el desafío teológico de explicar cómo se produce esa conmixión de lo divino y de lo humano en ese acto preciso en el que se produce la concepción de Jesús, según las correspondientes explicaciones teológicas, y de donde arranca su doble naturaleza a través de la unión hipostática, sancionada en los primeros concilios ecuménicos. En ese momento, Jesús es concebido, engendrado –que no creado–, como enseñará Nicea unos siglos más adelante en el *Credo*, y la Historia sufre un cambio trascendental que demuestra la directa relación del Dios cristiano con el mundo y con su discurrir. Dios es providencia, se interesa por los asuntos humanos, pero es mucho más. La apuesta por la humanidad sube exponencialmente: ese Dios decide hacerse hombre y vivir entre los hombres, aceptando su destino final bajo la forma de máximo sacrificio imaginable, ajeno a cualquier dios de los antiguos panteones grecorromanos. Esa muerte por los hombres acredita una entrega y un amor infinitos que liga definitivamente a ese Dios padre y amante con todas sus criaturas, ahora y siempre. La vieja alianza con el pueblo elegido es reemplazada por una caridad sin límites, única, uniforme, universal. Pues bien, la Anunciación materializa la salvación, el arranque de un amplio, generoso y poderoso proceso de redención para todos los

hombres. Es así el acontecimiento decisivo porque allí comienza todo: se materializa el mensaje de Dios, se humaniza su presencia, sin renunciar a sus atributos capitales, y se dirige y se da sentido a la Historia de la Humanidad conforme a un principio y a un fin.

Esa posición de la Virgen María lleva desde unos primeros momentos a que se la califique como lecho o cama de Dios (en cierta forma, lecho o cama nupcial), puesto que, en ella misma, en el cuerpo sagrado de María, es donde se produce esa concepción divina y sobrenatural del Hijo de Dios, donde se da esa unión plena e indistinta entre sus dos naturalezas, sin que en ningún momento se pueda eludir el componente virginal y divino de todo ese proceso. Como la cama donde los esposos culminan su unión carnal y espiritual, la que perfecciona y consume el matrimonio, así la Virgen opera en ese mismo sentido como lugar en el que se da esa unión física y espiritual (por ende, sacramental) de las dimensiones humanas y de las dimensiones divinas de ese Dios que se manifiesta a los hombres como uno más de ellos y bajo su propia y singular forma terrenal. La esclava del Señor se perfila como receptáculo donde acontece esa unión de las dos naturalezas (divina y terrenal) en el cuerpo de Cristo, ese milagro al que solamente podemos acceder desde los territorios de la fe, nunca de la razón. Esto ha de creerse; no es posible darle una explicación lógica, porque no la tiene. La idea del lecho y el sentido hondo de la Anunciación se completan después, como se verá, con otras fórmulas narrativas y con otros objetos presentes en dicha escena, tanto arquitectónicos como de mobiliario, que se suman a los perfiles naturalistas o realistas que cada pintor va a introducir en su visión de ese evento (los diseños de las casas, muebles varios, utensilios de época, objetos cotidianos, vestimentas, etc.). Destacan, especialmente, los lirios, llevados por el ángel o depositados en alguna vasija o jarrón, la paloma que representa al Espíritu Santo, un rayo de luz (Dios), un libro de oraciones en las manos de María, una puerta cerrada o la casa de María pintada como si fuese un templo cristiano o como un espléndido palacio. En ese contexto, aparecerá la representación física de la cama o lecho conyugal, como parte del mobiliario del hogar, aunque con una significación más profunda por los motivos anteriormente apuntados: ese mueble es la representación del papel que está llamada a desempeñar la Virgen desde el momento en que la Anunciación se completa, desde que arranca ese proceso divino y humano. La cama y el dormitorio van a concurrir para aludir a esa misión, función o actuación predicada de la Virgen. Curiosamente, la Historia del Arte ha pasado por alto este detalle, incluso entre los más relevantes expertos, como se podrá ver. Estos rasgos, esta simbología refuerzan con claridad el papel central de la Virgen, su devoción prácticamente universal, al mismo tiempo que la perfilan de un modo teológico más claro y contundente frente a cualquier impugnación herética (el famoso debate sobre si era Madre de Dios o de Jesús, de un simple hombre). La cantidad de metáforas que se le dirigen y con las que es obsequiada prueban a las claras esa misión salvífica compartida, esa labor indispensable que como madre protectora de todos va a desempeñar en el proceso de la redención humana (Reina del Cielo, jardín cerrado, fuente, arca de

la alianza, puerta cerrada, puerta del Cielo, sede de la sabiduría, casa del Señor, palacio del rey, trono en la corte del rey, etc.). Esa Virgen, reconstruida a partir del siglo XII, se convertirá en el pilar femenino de la Justicia que Dios ha de ejecutar en el Juicio Final, en la expresión de una serie de valores que Cristo debe tener presentes para juzgar a los vivos y a los muertos en el proceso definitivo al final de los tiempos. Desde entonces, aparecen oraciones que se refieren a esa María que sufre, que padece, pero que ama, que ayuda a todas las criaturas, por encima de todas las cosas, con igualdad y equidad. El *Rosario*, el *Angelus* o el *Stabat Mater* recuerdan ese papel humano de la Virgen María, ese dolor infinito por perder a su Hijo, pero también de ahí arrancan los momentos gozosos y luminosos que impulsan a la Virgen a defender a toda la humanidad en una muestra de amor incondicional y casi divino.

Para desentrañar este misterio y para ver su reflejo en diversas manifestaciones artísticas, esta obra se divide en una introducción (pp. 7-16), donde se desgranar los elementos principales de análisis, a la que ya nos hemos referido, más cuatro capítulos y un epílogo, donde se recapitulan los aspectos más sobresalientes del discurso central. Es necesario añadir que el despliegue de fuentes es sencillamente abrumador, como se puede comprobar a lo largo del texto y, específicamente, en pp. 164-185, separando entre fuentes primarias y bibliografía propiamente dicha. El esquema intelectual del libro es sencillo: se va a analizar la aparición de la metáfora de la Virgen como lecho o cama de Dios (*Thalamus Dei*), la justificación de esa metáfora por parte de la Patrística tanto oriental como occidental, para llegar a los himnos litúrgicos cristianos de los siglos centrales del Medioevo, que continúan esa singladura sin apartarse de la visión ortodoxa o canónica, para acabar arribando a veinticinco pinturas de los siglos XIV y XV, en todas las cuales se refleja ese símbolo de la cama en diversas Anunciaciões de pintores de las más variadas procedencias (Italia, Flandes, Francia, España, etc.), lo que muestra una evidente comunidad intelectual con relación al tópico referido.

El primer capítulo (pp. 17 ss.) rastrea el uso de la metáfora del lecho de Dios en la Patrística oriental, de los siglos II a IX d. C., por donde descuellan Melitón, Gregorio El Taumaturgo, Eusebio de Cesarea, Epifanio, Gregorio de Nissa, Proclo, Leoncio de Bizancio, Romano, Gregorio de Antioquía, Abraham de Éfeso, Modesto, Anastasio Sinaíta, Germán de Constantinopla, Andrés de Creta, Juan Damasceno, Juan de Euboea y José El Himnógrafo, entre otros muchos, en cuyas obras se habla de María como lecho de Dios de forma continuada, reiterada, hasta la saciedad, para manifestar dos características de dicho personaje: de un lado, la concepción o encarnación del Hijo de Dios, con un perfil sobrenatural, situado por encima de la naturaleza y con una clara connotación milagrosa (Jesús se hace hombre en el útero de María); de otro, la maternidad divina y virginal de María que complementa la omnipotencia divina en directa relación con el primer elemento apuntado. Se ha operado un milagro, colocado más allá de la comprensión humana, más allá del funcionamiento natural del cosmos, y responde a la voluntad absoluta, inextricable, completa, plena, ilimitada de Dios. El segundo capítulo (pp. 31 ss.) hace lo propio con la

Patrística occidental (siglos IV-XV d. C.). Volvemos a leer reflexiones sobre ese lecho de Dios en Ambrosio de Milán, Máximo de Turín, Agustín de Hipona, Pedro Crisólogo, Venancio Fortunato, Isidoro de Sevilla, Ildefonso de Toledo, Pedro Damián, Anselmo de Aosta (o de Canterbury), Odilo de Cluny, Bruno de Würzburg, Geoffroy de Vendôme, Ruperto de Deutz, Gueric de Igny, Honorio de Regensburg, por supuesto, Bernardo de Claraval, Pedro de Celle, Pedro de Blois, Buenaventura de Bagnoregio o Lorenzo Justiniano, por citar los más reputados ejemplos, que inciden en la doble línea ya planteada en su momento por la Patrística oriental. Por si esto fuera poco, además de los Padres griegos y latinos, el capítulo tercero (pp. 45 ss.) selecciona para nosotros una amplia gama de himnos medievales litúrgicos donde se vuelve a hablar de la Virgen María como tálamo del Señor, como cama de Dios: desde el siglo X, cuando los Padres han esbozado la caracterización de la Virgen, recogen su testigo anónimos poetas y clérigos de procedencia dispar que elaboran cuidados himnos, canciones y preces, con arreglo a los cuales se reza y se ponen de manifiesto las virtudes de María. Vísperas para las diversas festividades (sobre todo, la Navidad), cantos para la Anunciación, loas y alabanzas a la Virgen, sobre su concepción y sobre su vida, van reiterando esas ideas centrales ya diseñadas. Vuelve Anselmo de Canterbury a tener protagonismo, a quien sucede Edmundo, arzobispo de la sede primada inglesa y su continuador en lo teológico y en lo litúrgico, ya en los siglos XII y XIII. Muchos de estos escritos son anónimos, pero otros autores demuestran una capacidad literaria excelsa, en cantidad y en calidad: se deben mencionar aquí a Konrad de Haimburg, en el siglo XIV, y a Ulrich Stöckling von Rottach, éste ya en el siglo XV, en ese otoño de la Edad Media del que hablaba J. Huizinga cuando la devoción y la piedad alcanzaron cotas no imaginables en tiempos anteriores. Debe destacarse asimismo la procedencia geográfica muy diversa de todos estos autores, como veremos ahora mismo con los pintores, lo que demuestra cómo el mensaje ha calado y cómo la metáfora ha tenido un éxito inusitado, compartido, asumido por la Cristiandad en su totalidad. Estos himnos siguen las sendas inauguradas por la Patrística anteriormente referida, si bien ni desde la Cristología, ni tampoco desde la Mariología, los teólogos se han hecho eco suficiente de estas fuentes tan abundantes y gráficas. A destacar la cuidada traducción de todos los textos referidos, lo que es alivio para el lector y de indudable utilidad práctica para todos los que se acerquen al libro.

María es vista, así, como la propia cama conyugal (*Thalamus*), el depósito donde se va a situar el amor divino; o, más específicamente, la habitación conyugal donde Dios aparece y se manifiesta (*Thalamus Dei*). La unión de los esposos, del marido y de la mujer en la línea del matrimonio cristiano, se emplea para hacer mención poética a la encarnación humana sobrenatural del Hijo de Dios en la matriz virginal de la Virgen, concebida asimismo sin pecado. Sin embargo, podemos contemplar en las opiniones de la Patrística dos direcciones interpretativas distintas, no necesariamente opuestas, sino, más bien, complementarias. Conforme a la primera de ellas, propia de los territorios orientales, aunque no sólo, la idea de la cama o lecho simboliza a María, concretamente,

su útero virgen, en donde se produce la prodigiosa concepción o encarnación humana de Jesús, Hijo de Dios. La segunda, representada por Eusebio de Cesarea, Leoncio de Bizancio y Anastasio Sinaíta, entre los Padres orientales, y por Venancio Fortunato, entre los occidentales, pone el acento en ese lecho que simboliza el cuerpo o la propia naturaleza humana a la cual se vincula el Hijo de Dios desde el momento de la encarnación. Dicho de otro modo: el Hijo de Dios entra en el lecho (que es la matriz virginal de María) para unir en santo y perpetuo matrimonio la naturaleza divina y la naturaleza humana, constituyendo un ligamen conyugal hipostático, en el cual las dos naturalezas implicadas se unen de una manera inseparable en torno a la misma persona, tal y como expresarán los correspondientes concilios ecuménicos en los primeros siglos de nuestra era. La primera interpretación tendrá un perfil teológico, a la par que biológico, si se permite la expresión (lecho como lugar de la concepción), mientras que la segunda destaca la unión de las dos naturalezas alrededor de la persona de Cristo, empleando el recurso al matrimonio como lugar de encuentro en donde los esposos se funden en un solo ser, en una sola entidad mística (perspectiva sacramental y canónica). María, su útero virgen, es el lecho conyugal donde el Hijo, tras la encarnación, vincula su naturaleza divina con la humana. María, su útero virgen, es también la estancia en donde ese mismo Hijo de Dios se une en matrimonio espiritual con su madre y también con la Iglesia, en opinión de algunos autores. Dualidad, en todo caso, que trae aparejada el fortalecimiento de la Virgen desde el punto de vista teológico. Lo misterioso y lo milagroso tienen a María siempre como referente, ineludible e inevitable, como punto de convergencia. Por eso, tal metáfora sirve de claro argumento a favor de la concepción sobrenatural y divina del Hijo, de la unión hipostática entre sus dos naturalezas, encarnadas en la misma persona, y de la maternidad auténticamente divina de María, que es calificada en puridad como *Theotókos* (Madre de Dios) y no simplemente como *Christotókos* (Madre de Cristo: por tanto, madre de un hombre, no de divinidad alguna).

El capítulo cuarto (pp. 101 ss.) es posiblemente el más importante del texto desde el punto de vista de la Historia del Arte. Aquí se van a recoger veinticinco pinturas de los siglos XIV y XV que representan la Anunciación y en las cuales esa referencia en sentido figurado a la Virgen como cama del Señor, como lecho de Dios, se va a materializar con la aparición de un mueble de ese perfil en las representaciones de la habitación o estancia donde tiene lugar el anuncio del ángel del Señor, Gabriel, a María. En ese momento, ella se proclama esclava del Señor y manifiesta su deseo de que se haga la voluntad de Aquél en su persona, palabras relevantes porque servirán con el tiempo para construir el sentido y el alcance de la libertad en una acepción cristiana o, más específicamente, católica. Esa cama pintada, claramente identificada, de gran tamaño, ordenada, limpia, bien hecha, bien presentada, sin símbolos de corrupción, de lucha, de pasiones humanas, de carnalidad y de encuentros físicos, tan alejados del momento relatado, con una posición preeminente (suele aparecer en el centro de la escena y con colores vivos, usualmente, el rojo o el verde) se nos muestra como una clara extensión o identificación con relación a María,

al mismo tiempo que opera como un vínculo explícito entre el ángel, su mensaje y el rol que la Virgen estará llamada a desempeñar en el futuro más inmediato (la consumación divina, la concepción de Jesús en ese preciso instante que sigue a las palabras de Gabriel).

La diversidad cronológica y geográfica de los cuadros y de sus autores no es obstáculo para ver cómo el mensaje ha calado y esa cama comparece sin importar fechas, regiones o países, escuelas o tendencias. El mensaje cristiano es universal, lo mismo que su iconografía. Sucede así en las primeras Anunciaciones anónimas de los siglos XIV, de la misma manera que en los obras posteriores dentro de la citada centuria (Barna de Siena o Lippo Memmi, Giovanni del Biondo, Tommaso del Mazza, Pietro di Miniato), o en la inmediatamente posterior, en el *Quattrocento* (Pere Serra, Bicci di Lorenzo, dos veces Van der Weyden y también otro lienzo más de su taller, Filippo Lippi, asimismo en dos ocasiones, Fra Carnevale, Pesellino, Petrus Christus, Dieric Bouts, el Maestro de Sopetrán, Gentile Bellini, Gerard David, Jean Hey, Fra Bartolomeo, Sandro Botticelli y Hans Memling, igualmente cada uno de ellos con dos pinturas respectivas sobre el tópico): en todos estos lienzos, hallamos esa cama que tiene más de secreto y de reposo, de calma, de tranquilidad, de paz, que de virulencia, pasión o excitación. Una cama real, si bien más divina que humana, más espiritual que material, más animica que física, nada carnal o que no presume el deseo, la ciega pasión, sino encuentros en otra dimensión más elevada. La cama que antes era la Virgen ahora se prolonga a un mueble central que nos dice, de modo callado y subrepticio, qué es lo que ha acontecido. La unión se ha dado; la concepción se ha producido. Lo intuimos de forma natural, sin componentes físicos. Todo rezuma espiritualidad, orden, serenidad. El destino inexorable que Dios ha marcado se ha cumplido. No hay nada que temer. Todo ha salido como se esperaba. Es con relación a los trabajos de Van der Weyden donde el autor vierte críticas a algunas figuras prominentes de la Historia del Arte, como Panofsky, Châtelet, De Vos o Lorne Campbell, quienes habían centrado sus lecturas sobre el lecho de Dios en dicho pintor flamenco, olvidando tanto la tradición literaria ya expuesta como la propia pictórica que se acaba de mostrar con mucho esfuerzo y dedicación.

Los pintores asumen una representación canónica, estandarizada, sin fisuras, que comparten como integrantes de una tradición que quieren representar y continuar. Esta metáfora y su conocimiento llegan por varias vías. Muchos de esos pintores citados son frailes o sacerdotes, lo que debe hacernos suponer un conocimiento completo o, cuando menos, suficiente, de la Patrística y de los textos litúrgicos anteriormente referidos: saben lo que están pintando, porque sus conocimientos teológicos, bíblicos o ceremoniales así lo permiten presumir. Sin llegar al ámbito eclesiástico, los casos de Botticelli, Memling o Van der Weyden nos pueden hacer pensar en unos pintores cultos, de amplias lecturas, de alta formación teológica, cuyas trayectorias muestran un acercamiento consciente y respetuoso a la temática bíblica y a las metáforas que de allí se derivan. Por fin, otro grupo de artistas recibirían el programa iconográfico que debían ejecutar de la mano de un guía, un clérigo u otro eclesiástico cualquiera, quienes

les indicarían las líneas maestras a ejecutar en ese episodio mariano. Esto explicaría el lecho, como presencia constante, pero también otros adornos y aditamentos como el lirio, el rayo de luz (Dios), la paloma (Espíritu Santo), la puerta cerrada u otras metáforas visuales que son capaces de ilustrar otras tantas metáforas textuales con pleno respeto a sus significados doctrinales. Este programa iconográfico no es solamente propio de la Anunciación: grandes escenas neotestamentarias como la Natividad o la Crucifixión se construyen a partir de modelos narrativos tomados de los textos evangélicos, mantenidos a lo largo de los siglos en sus aspectos generales, sin perjuicio de que se vayan insertando pequeños cambios, objetos o detalles. Todos ellos aparecen no por generación espontánea, no por casualidad o por azar, sino respondiendo a un determinado sentido o significación coherente con la escena que rige todas las imágenes y cuya lectura es posible gracias a libros como el que ahora se presenta. La cama y los demás objetos no son caprichos de los autores. Aparecen

en muchos cuadros, separados por el tiempo y por el espacio, lo que demuestra que una base teológica servía de inspiración a los pintores, de perfil claramente cultural, para hacer una narración más o menos semejante, con contenidos comunes mínimos, y que respondían a un bagaje intelectual conducente a los orígenes mismos de la religión cristiana.

Culmina el texto con un epílogo (pp. 159-164), que recupera y pone en valor las ideas centrales del libro ya expuestas anteriormente. Sumemos además la completa bibliografía que demuestra el trabajo ímprobo realizado y la armonización casi perfecta de todas esas fuentes directas e indirectas en el discurso culminado con esta excelente publicación, la cual enseña a mirar las imágenes de una forma distinta: más allá de las propias imágenes y echando mano del legado intelectual religioso que está en la base de aquéllas. Como en anteriores ocasiones, el Prof. Salvador González ha logrado salir airoso de este desafío académico. Y nos felicitamos por la utilidad y claridad del texto resultante.