

LA VIRGEN MARÍA EN LOS ORÍGENES DE LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA

OFELIA MANZI

1. Introducción

En el arte cristiano existe una figura femenina que se impone lógicamente y ésta es la de María. El propósito del presente trabajo es tomar en consideración la primera iconografía mariana, que corresponde a un momento en que el mayor énfasis litúrgico gira en torno de la figura de la Virgen como 'madre' y determinar qué rasgos del repertorio formal vigente en la época influyen para generar las más tempranas representaciones.

El surgimiento de la imagen cristiana está ligado a las circunstancias emanadas de la prohibición contenida en el Antiguo Testamento en relación con la representación de seres vivientes¹. De todos modos hacia fines del siglo II y comienzos del III surge un repertorio icónico estrechamente relacionado con la expresión de los valores significativos y simbólicos de la religión. Aun cuando una posición iconoclasta es notoria en algunos de los primeros comentaristas cristianos² y se mantiene a través del tiempo, la justificación de la imagen cristiana no tardó en generar una serie de argumentos en su favor. Estos se orientaron a enfatizar dos aspectos: el carácter evocativo y por lo tanto recreador de contenidos trascendentales y el valor didáctico de un mensaje comprensible por el creyente, independientemente de su condición de alfabeto.

¹ Exodo XX; Levítico XXVI; Deuteronomio IV.

² "Así como el que roba o perjudica a otro sufre justamente el castigo merecido, así el que usurpa el poder divino por medio de las artes plásticas o pictóricas y se proclama creador de seres o plantas (...) es un ladrón...". Clemente de Alejandría, *Stromata* VI (P.G. 9, col. 377).

"Cómo renunciaremos al diablo y sus allegados si los representamos...". Tertuliano, *De idolatría* 6 (P.L. I, col. 688).

Esas primeras imágenes responden a los textos de las escrituras; tanto las consideradas ortodoxas por la Iglesia, como los diversos escritos apócrifos surgidos contemporáneamente. Si consideramos la riqueza temática ofrecida tanto por unos como por otros, las posibilidades para la realización plástica son inmensas; sin embargo el primer repertorio de imágenes cristianas responde a unos pocos temas seleccionados de acuerdo con una idea rectora: la representación de la salvación. De este modo pinturas de catacumbas o relieves de sarcófagos, que constituyen los primeros soportes del arte cristiano, contienen una *comendatio animae* cuyo mensaje puede traducirse de este modo: 'Así como salvaste a... sálvanos', o '...salva a...'

2. Orígenes del culto mariano

Para considerar los orígenes de la iconografía de la Virgen y las circunstancias en las que se desarrolla, es necesario tomar en cuenta los aspectos litúrgicos relacionados con los mismos. Los primeros tiempos del cristianismo son esencialmente cristológicos y junto a la figura principal del culto se desarrolla una veneración especial por los mártires. En este orden de pensamiento la figura de la Virgen queda de algún modo mediatizada por cuanto está desprovista de la aureola del martirio y no existen reliquias de su cuerpo. Por otra parte, en el texto evangélico es casi una figura muda³ y toda la fuerza que emana de su participación en el drama de la redención surge de su condición de Madre milagrosa.

Su figura comienza a adquirir un lugar fundamental en las primitivas oraciones eucarísticas ('Canon') unida a la memoria de Jesús⁴. Del mismo modo en las listas de santos ('Memento') comienza a otorgársele un lugar privilegiado. Durante los siglos II y III se advierte una mención constante

³ Las veces que la Virgen dirige la palabra son contadas: *Fiat* en la Anunciación; *Magnificat* en la Visitación; la queja a Cristo por su tardanza en el templo; "Vinum non habent" en las Bodas de Caná.

⁴ Por ejemplo en la oración "Gracias os damos oh Dios por medio de Jesucristo vuestro Hijo que en los últimos tiempos nos enviaste". Citado por Manuel Trens, en *María. Iconografía de la virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, p. 25.

de la Virgen en las memorias de difuntos que se leían durante la celebración eucarística mediante una fórmula tal como "Unidos en la misma comunión y venerando la memoria en primer lugar de la gloriosa siempre Virgen María, Madre de Dios Señor nuestro Jesucristo..."⁵.

Poco a poco la vida de María genera un ciclo paralelo al de Cristo en el que se enfatizan los puntos de contacto que existen entre la una y el otro, por ejemplo el hecho de que ambos estuvieron libres del pecado original o la vinculación entre la Ascensión del Hijo y la Asunción de la Madre. Aun cuando las herejías cristológicas que surgieron en los primeros siglos del cristianismo comprometieron el papel otorgado a la Virgen en su condición de Madre de Dios, su figura se va afirmando a medida que se perfila el ordenamiento del año litúrgico. A las dos primeras y más antiguas festividades de Pascua y Pentecostés se agregan en el transcurso del siglo IV la Epifanía —que abarca la Encarnación, Natividad, Presentación en el Templo y Bautismo—; posteriormente se aísla la festividad de Natividad que ya se encuentra situada en el año 352 el 25 de diciembre. Todas estas festividades que tienen como centro el ciclo de la infancia de Cristo, enfatizan la figura de María/madre. El Concilio de Éfeso del 431, reunido para fijar la posición ortodoxa frente a la herejía nestoriana, al proclamar a María "Madre de Dios", no solamente establece un principio teológico cuyas consecuencias se relacionan con el mayor relieve que adquiere el culto de María, sino que también en el terreno de las manifestaciones plásticas deja la puerta abierta para incorporar a la Virgen todos los rasgos que definen la majestad imperial. De este modo elementos tales como la entronización, la posición rígidamente frontal, el uso de vestiduras regias, transforman a María en reina, asimilándola a la iconografía que ya había sido otorgada a Cristo a partir del Edicto de Tolerancia del 313. Un ejemplo de esta nueva iconografía lo encontramos en la figura de la escena de la Anunciación en los mosaicos del Arco Triunfal de la Iglesia de Santa María la Mayor en Roma, realizados poco después del Concilio de Éfeso.

⁵ Manuel Trens, *op. cit.*, p. 25.

3. La representación de María/madre

En la figura de la *Maiestas Mariae* es posible detectar formalmente una herencia que arranca de las más antiguas representaciones de diosas/madres y divinidades olímpicas⁶; sin embargo, en ejemplos producidos desde fines del siglo II hasta el momento en que las circunstancias históricas mencionadas determinaron el surgimiento de la representación de la *Theotokos*, es posible detectar otras influencias tanto formales como iconográficas.

Las primeras imágenes de María aparecen en pinturas realizadas en los muros de las catacumbas y en las casas de sarcófagos. De ese conjunto podemos tomar en consideración, por ejemplo, una pintura que se encuentra en las Catacumbas de Priscila en Roma y que pertenece a la primera mitad del siglo III⁷.

El conjunto iconográfico está formado por la figura de una orante colocada en el eje del luneto del *cubiculum*. Se trata de un retrato convencional de una mujer que se encuentra en la actitud típica de la oración: los brazos extendidos con las palmas vueltas hacia arriba y el rostro con los ojos desmesuradamente abiertos y la mirada dirigida hacia lo alto. Un velo le cubre la cabeza, el que le ha valido la denominación de *Donna velata*. A ambos lados de la figura central existen dos grupos de personajes. A la derecha de la misma, un personaje está sentado en una cátedra y parece impartir una lección a dos discípulos, señalándoles, aparentemente, el grupo de madre e hijo que se encuentra a su izquierda. Con respecto a este último, es posible ver en la figura de una madre sentada con su hijo en el regazo, una representación de María con Cristo. Justamente la posibilidad de realizar otra interpretación, como sería la de que las figuras fueran simplemente las de una madre con su niño, indican el hecho de que las primeras imágenes

⁶ Adolf Weis, *The Madonna Platytera. Christianity as Pictorial Revelation: An Outline Based on the History of a Madonna Motif*, Königsstein, Langewiesche Nachfolger Hans Köster Verlag, 1985. Estudia la relación entre las representaciones de la Virgen con el niño y sus más remotos orígenes en Egipto (1580-1085 a. C.).

⁷ André Grabar, *El primer arte cristiano*, Madrid, Aguilar, 1967, figs. 115/117.

de María derivan directamente de la representación de hechos cotidianos y su interpretación depende del contexto en el que se inserten. En este caso el análisis del conjunto tiene que tomar en cuenta, sobre todo, el lugar en el que se encuentra y, por lo tanto, es factible recomponer el sentido total desde el punto de vista del mensaje salvífico. El grupo de los tres personajes situados a la derecha de la orante puede ser identificado con el sacerdote que inicia a los neófitos en los dogmas de la religión. De este modo adquiere mayor sentido el gesto por el cual señala a la madre con el niño; así la orante actúa no sólo como eje formal de la composición, sino también como el elemento significativo que vincula un hecho terrenal —la iniciación en la religión—, con uno trascendente —la figura de la Virgen con el Niño—, al mismo tiempo que su persona marca el pasaje de una realidad a otra. Esta última circunstancia reforzada por el contenido de la oración y su mensaje de acercamiento a lo divino.

La posibilidad de identificación del grupo de la madre con el niño deriva también de las ricas vestiduras adornadas con bandas púrpuras que ostenta la madre. Este vestido ornado con las *clavi* que desde los hombros caen verticalmente hasta el borde inferior, se abandonó prontamente en las figuras marianas reemplazado por la túnica lisa ceñida a la cintura y el manto echado sobre los hombros, que puede también cubrir la cabeza. Conviene destacar que María nunca aparece representada vistiendo ropas de origen palestino, sino que incorpora los vestidos de las mujeres romanas de su época.

En la figura del grupo de las Catacumbas de Priscila es interesante constatar que tiene los cabellos sin cubrir, rasgo con el que probablemente se ha querido expresar su virginidad. Este es quizás el único elemento proveniente de la tradición judía según la cual la cabeza descubierta era propia de las doncellas, y constituye una excepción en una iconografía que siempre presenta al personaje tocado con un manto o un velo ⁸.

⁸ Según una antigua tradición el primer retrato de la Virgen fue pintado por San Lucas. El historiador bizantino Teodoro relata que la emperatriz Eudoxia a fines del siglo IV envió a Jerusalén un retrato de María pintado por "el evangelista San Lucas". Esta imagen fue colocada en la iglesia de Hodegon (en la calle de los guías) y se convirtió en patrona de los caminantes. Evidentemente el relato carece de referencias históricas ciertas, aun cuando su autenticidad fue defendida por

Otra de las formas más tempranas de representación está vinculada a la presencia de María en los diferentes motivos que constituyen los ciclos de la vida de Cristo. En los primeros siglos; con anterioridad se advierte una selección de ciertos temas a la Infancia del Salvador. La presentación de las secuencias de la misma con un sentido narrativo se inicia recién en el siglo IV; con anterioridad se advierte una selección de ciertos temas en la medida en que los mismos pueden evocar y transmitir visualmente el concepto de la 'salvación'. En este orden de ideas una de las imágenes que se utilizó primero fue la de la Epifanía que alude al reconocimiento de Cristo por parte de los "pueblos de la tierra" y por lo tanto generaliza el mensaje salvífico.

La iconografía de la "Adoración de los Magos" impone la presencia de la madre con el niño recibiendo los dones que portan los personajes llegados de lejanas tierras. Aun cuando el motivo iconográfico que sirve de referencia es el de la figura imperial recibiendo el homenaje de los súbditos o la sumisión de los vencidos, la presencia de una mujer con un niño altera un esquema de larga trayectoria en la iconografía romana.

Se mantiene inalterable la presencia de dos grupos claramente definidos: quiénes reciben y quiénes realizan el homenaje, pero en tanto estos últimos personajes conservan la actitud de contenido recato y reverencia, el grupo principal —madre e hijo— aunque mantiene rasgos de majestuosa presencia,

Juan Damasceno, cuando se opuso al decreto iconoclasta del 726. De todos modos la imagen que representa a María en busto llevando al Niño en el brazo izquierdo y con la mano derecha sobre su propio pecho, determinó la identificación de este motivo iconográfico con el nombre de *Hodigitria* y fue desarrollado en Occidente sobre todo durante el período gótico.

Otra imagen, también supuestamente derivada de la pintura de San Lucas, es la que en Bizancio se denominó *Nicopoia* (la que da la victoria). Esta se caracteriza por estar sentada en un trono con el niño colocado en medio de su regazo. La mano izquierda de María descansa sobre las piernas de Jesús y la derecha sobre su hombro. Este tipo constituye el punto inicial de las vírgenes en majestad.

Finalmente, un tercer tipo, derivado también del supuesto retrato, se conoce con el nombre de *Blaquernitisa* debido a que fue venerada en la iglesia del monasterio de Blaquerne en Constantinopla. En este caso la Virgen aparecía como orante de pie, con las manos levantadas hacia el cielo, con Jesús sobre el pecho colocado dentro de un medallón.



Detalle del sarcófago de Flavio Catevino

configura un conjunto en el que se manifiesta la cotidaneidad. En realidad es esta actitud la que se impone en los numerosos ejemplos en los que aparece la escena de la "Adoración de los Magos", generalmente relacionada con otras procedentes del repertorio provisto por relatos del Antiguo y del Nuevo Testamentos. A título de ejemplo podemos considerar un friso perteneciente a un sarcófago procedente de Roma datado alrededor del año 320. En éste la escena de la Epifanía está colocada junto a la representación de las resurrección de los tres muertos (*Ezequiel 37*). María, con el cabello cubierto por el manto, se encuentra sentada en una cátedra con el niño sobre sus rodillas. De frente, los tres magos, vistiendo túnica corta y tocados con el gorro frigio, portan las ofrendas. Por detrás de sus cabezas, asoman las de los camellos y la estrella que los ha guiado. Formalmente, salvo la inclusión de elementos que derivan de la iconografía particular de la escena, ésta se relaciona directamente con ejemplos imperiales, en tanto que el grupo madre/hijo lo hace mucho más con ejemplos procedentes del repertorio pagano en los que sencillamente aparecen personajes actuando en circunstancias propias de la vida diaria.

En el friso estudiado, la presencia de la "Resurrección de los tres muertos", formalmente está resuelta mediante la orientación de los personajes que componen los dos grupos, hacia extremos opuestos. Desde el punto de vista del sentido de todo el conjunto, el mismo se orienta hacia la idea de la resurrección/salvación en sus aspectos material (escena de la izquierda)

En el sarcófago llamado de Flavio Catevino, de fines del siglo III, perteneciente al tesoro de la Catedral de Tolentino, la madre se encuentra sentada en una silla curul, apoya los pies en el *subpedaneum*. Aparece de tres cuartos de perfil con el niño sobre las rodillas; viste larga túnica y manto que le cubre la cabeza. Ante ella, el primero de los magos se acerca portando la ofrenda. Viste túnica corta y el gorro frigio cubre sus cabellos, su actitud es la de reverencia y respeto. El grupo aparece junto a una muralla almenada mediante la cual se indica que la acción transcurre 'fuera' de una ciudad con lo que se le otorga un dato topográfico preciso. Es interesante destacar que el arco de la muralla que se abre por sobre la cabeza de María recrea, de algún modo, el motivo del arco triunfal existente en las salas de trono imperiales por delante del ábside en el que se sienta el emperador. De este modo la figura de la

Virgen aparece singularmente destacada, circunstancia que se completa con la silla en la que se sienta, propia de altos funcionarios e incluso gobernantes según la iconografía del arte imperial.

3.1. *Antecedentes iconográficos y estilísticos*

Aun cuando para el caso del primer arte cristiano queda descartada toda relación directa, por obvios motivos de distancia física y cronológica, con obras griegas, es posible detectar ciertos rasgos comunes que definen gestos mantenidos a lo largo del tiempo. En ejemplos vinculados al arte funerario⁹, griego en los que se representa la despedida de la madre o del esposo, o bien el abandono de los bienes materiales encarnado en las joyas, es posible advertir actitudes, posición de las figuras y gestualidad comunes con ejemplos romanos y cristianos muy posteriores.

Las relaciones más directas corresponden a obras de arte romano, particularmente las inmediatamente anteriores o contemporáneas al surgimiento de las imágenes cristianas.

Un ejemplo interesante lo proporciona la figura de *Tellus* tal como aparece en uno de los frisos del *Ara Pacis* (fines del siglo I a. C.)¹⁰. Aun cuando en este caso se trate de una divinidad, el acto de tener sobre sus rodillas a dos niños, confiere a su actitud un carácter sensible, alejado de la majestad olímpica.

Un sarcófago pagano del siglo II en el que se representa el baño del recién nacido¹¹ encontramos una figura femenina sentada, dispuesta de tres cuartos de perfil, envuelta en el manto que le cubre la cabeza. Este ejemplo, tanto en la actitud de la figura principal, como en los personajes que la rodean, se relaciona directamente con la representación de María/madre y espiritual (escena de la derecha).
 dre en los casos en que la hemos analizado. Incluso el hecho de tratarse de una iconografía funeraria, al igual que la mayor

⁹ Estelas del *Dcspido de las joyas*. Museo Nacional de Atenas. En José Pijoán, *Summa artis*, Madrid, 1932, t. IV, figs. 420/21/27/33.

¹⁰ *Historia del arte Labor*, Madrid, 1932, fig. 646.

¹¹ André Grabar, *op. cit.*, fig. 86.

parte de las obras que nos sirven como referencia para las tempranas representaciones de la Virgen, permite presuponer un origen común derivado del trabajo de taller.

En el caso de una estela funeraria existente en el Museo Arqueológico de Aquilea, perteneciente también al repertorio pagano, el gesto de ternura con el que la madre sostiene al niño está particularmente enfatizado. En este caso la presencia de una figura masculina que aparece por detrás de las dos principales y que debe seguramente corresponder al padre, preanuncia en sentido y disposición formal, las representaciones de la Sagrada Familia ¹².

4. Conclusiones

De acuerdo con el estudio precedente puede establecerse que en sus orígenes la iconografía mariana se encuentra relacionada con el mensaje salvífico que es común a la mayor parte de las primeras imágenes cristianas.

Lo más significativo radica en que, en un todo de acuerdo con los principios teológicos de los primeros tiempos, en los que se enfatiza su condición de madre, la iconografía sigue la misma línea. De este modo la primera aparición de María en el arte cristiano deriva de los motivos existentes en los repertorios paganos en la representación de escenas de la vida cotidiana, aun en el caso de que los protagonistas sean divinidades.

La posterior evolución de la iconografía de la Virgen hacia las diversas formas de la *Maiestas* con toda su carga de hieratismo, y alejamiento de una gestualidad sensible, pone de relieve la transformación generada en los planteos teóricos que sirven de sustento a la producción iconográfica. En última instancia la aparición de los atributos imperiales en la caracterización del personaje sirven para poner de relieve, por oposición, los rasgos propios de las representaciones más tempranas.

¹² André Grabar, *Les voies de création dans l'icôgraphie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1980, fig. 25.