

Imágenes de la Virgen María

Miri RUBIN

QUEEN MARY – UNIVERSITY OF LONDON

mirirubin@yahoo.co.uk

Bien nos dediquemos al estudio de la música o de las imágenes, al estudio de textos escritos o de arquitectura, nos hemos reunido aquí para explorar imágenes que han dado forma a las vidas tanto de individuos como de comunidades, naciones y continentes. Trabajamos en un mundo intelectual que ha absorbido lo lingüístico y lo visual. El giro cultural estuvo marcado por un gran esfuerzo interdisciplinar, basado en los modos de hacer de la antropología y la etnografía, en la búsqueda de la estructura y en la convicción de la fragilidad del significado. Los historiadores de la cultura luchan con la propensión histórica hacia análisis sincrónicos y horizontales del ritual, del texto, de las relaciones familiares o de la identidad. Sin embargo, hemos sido mucho menos capaces de investigar e identificar el cambio.

Hoy voy a considerar los cambios que se han producido en la historia de la figura de la Virgen María. Si bien historiadores culturales e historiadores de las imágenes están en su elemento en análisis iconográficos o muy detallados, a mi me interesa la transformación. ¿Podemos considerar que la María de Siria y Nuestra Señora de Guadalupe (fig. 1) pertenecen de una manera coherente al mismo juego? Y si no, ¿por qué no? La pregunta es, cuándo es útil poner de relieve el familiar parecido entre estas dos invocaciones, o cuándo es más interesante analizar la diferencia.

Las historias bíblicas de María, la Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Huída a Egipto, aparecen, con ciertas variaciones, en los evangelios sinópticos. El Evangelio de San Juan, en cambio, nos presenta aspectos interesantes sobre María al pie de la cruz. Pero todas estas historias, descritas por los seguidores de Jesús, no nos dicen gran cosa sobre María.¹ Sin embargo, alrededor de la figura de María surgieron preguntas, y respuestas, ya que a comienzos del siglo II tenemos evidencia escrita en papiro de la existencia de un evangelio sobre la Virgen.

Protoevangelio de Santiago es el título recibido en el s. XVI por una historia de la vida de la Virgen María, escrita probablemente en Siria, o quizá en Egipto,

¹ Para una interesante discusión teológica sobre María en los Evangelios, véase C. MCNELLY KEARNS, *The Virgin Mary, Monotheism, and Sacrifice*, Cambridge, 2008; para un análisis temático de los textos bíblicos véase M. FOSKETT, *Virgin Conceived: Mary and Classical Representations of Virginité*, Bloomington (IN), 2002.

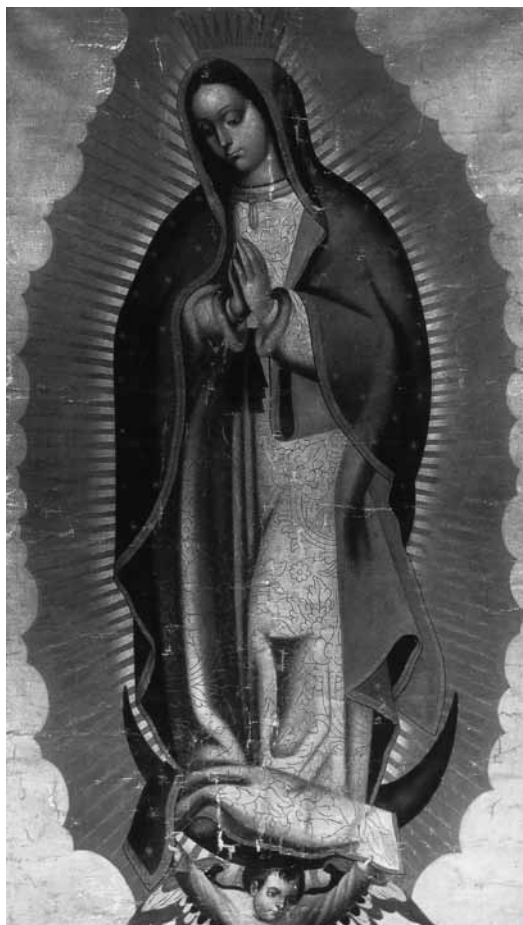


Fig. 1. Mexico: la Virgen de Guadalupe. Crédito: The Granger Collection, Nueva York.

hacia la mitad del s. II (fig. 2).² La historia crea para la Virgen una vida apropiada para la madre de Dios. María procedía de una buena familia. Su padre, Joaquín, era un hombre rico, nombrado en las listas de las tribus de Israel. Pero su mujer y él no tenían hijos, por lo que sufrían la vergüenza asociada con la incapacidad de crear una familia, a la vez que el dolor y el escarnio por su falta de hijos. Pero tanto Joaquín como Ana recibieron un mensaje (anunciación): Cuando Ana oyó que había concebido una niña respondió, como María en el texto de San Lucas: “Mi alma se ha engrandecido este día”.

María no era una niña cualquiera. Vivía bajo la continua vigilancia de unos padres que habían prometido ofrecerla al Templo a los tres años. La mantuvieron, pura y a salvo, en casa, con un régimen de vida riguroso: Ana no amamantó a María hasta después de la purificación post parto (lo cual no tendría lugar hasta algunas semanas después). Cuando María fue ofrecida al Templo (este viaje sería su primera salida al mundo exterior), era encantadora y refinada, y expresó su espíritu refinado con una

danza en los escalones del Templo. Allí continuó una vida tranquila hasta los doce años, el comienzo de la pubertad. A partir de ese momento ya no podía seguir viviendo en ese lugar sagrado. Zacarías, el sumo sacerdote, puso a la Virgen María bajo el cuidado de José, un hombre de edad avanzada: la Virgen y un hombre que ya había pasado la edad de potencia sexual. La vida de la Virgen del *Protoevangelio de Santiago* es una narración ejemplar judía de excelencia cúllica, vista a través de un prisma de valores ascéticos, ya que no existía en relación con el Templo de Je-

² *New Testament Apocrypha*, ed. W. SCHNEEMELCHER y trad. R. McL. WILSON, 2 vols., Cambridge y Louisville (KY), 1991-1992, I, pp.421-39. Para datación y orígenes véase É. de STRYCKER, *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques*, Bruselas, 1961, pp. 419-23.

rusalén ninguna institución de celibato o virginidad. El autor (o autores) de la vida de María consideraron necesario dotarla de una pureza física verdaderamente única.

Por lo demás, María aparece raramente mencionada en las fuentes de los siglos anteriores a que el Cristianismo fuera primero tolerado, y luego aceptado como religión oficial del imperio romano. María es raramente mencionada en escritos polémicos, que tendían a centrarse en temas filosóficos dentro del paradigma greco-helenístico. En las grandes comunidades

sirio-cristianas, se miraba con aversión un interés excesivo por la humanidad de Cristo, mientras que se exaltaba a su madre como a una figura quasi-divina. El mejor ejemplo es, naturalmente, la poesía de Efrén el Sirio (c. 306-73). María era, sobre todo, la antítesis de Eva, y ya que era el castigo de Eva traer hijos al mundo con dolor, el parto de María estuvo libre de sufrimiento:

*Tu vientre escapó los dolores de la maldición.
Los dolores llegaron a la mujer a través de la serpiente;
Avergonzada por el Maligno, al ver que tu vientre no sufre sus dolores!*³

Una vez que la familia imperial – Constantino y (lo que es igualmente importante) su madre Elena – adoptaron el Cristianismo, María fue incluida en la formulación oficial de la fe cristiana. El Concilio de Nicea del 325 añadió lo siguiente a la circular que se envió a los obispos:

*“...Porque Él es la imagen expresa, no de la voluntad o de cualquier otro aspecto, sino de la propia sustancia de Su Padre. Este Hijo, el divino Verbo (Logos), habiéndose hecho carne a través de María la Madre de Dios, tras su pasión y muerte, resucitó de entre los muertos y subió al cielo, donde se sienta a la derecha de la más alta Majestad, y de allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos”*⁴

María aparece mencionada, pero sin mucho detalle. Pero aún hay más. Elena, la madre de Constantino, comenzó el proyecto de identificar restos materiales y



Fig. 2. Papiro con la Virgen María lactando.

³ Traducido de Efrén el Sirio, *Hymns*, por K. McVEY, Mahwah, (NJ) 1989, himno 24, pp.366-8, at p.368.

⁴ J. N. D. KELLY, *Early Christian Creeds*, London, 2ª edición, 1960, p.210.

tradiciones orales relativas a la vida de María, cristianizando la Tierra Santa con basílicas, que aún están en pie, en Nazaret, en Belén y en el lugar en el cual la tradición situaba el Gólgota.⁵

En Constantinopla algunos habían empezado a referirse a María como encinta de Dios. Néstor, el Patriarca de Constantinopla, un asceta sirio, prefería ver en ella tan sólo a la encinta con la humanidad de Dios, la Madre del Hombre (*anthropotokos*). Estaba dispuesto a aceptar el término ‘Christotokos’ – encinta de Cristo – una solución aceptada tanto por los monjes como por los laicos de la ciudad. Pero la controversia se volvió a abrir cuando un encendido predicador opinó con poca sutileza: ‘Que nadie llame a María *theotokos*, ya que María era humana, y es imposible que Dios naciera de una persona humana’.⁶ Por otra parte, y de una manera más del agrado de las mujeres de la familia imperial, el predicador Proclo pregonó un sermón en la fiesta de María (*partheniki panegyris*) del año 430, lleno de alabanzas a la Virgen:

*La que nos ha reunido aquí es la sagrada María;
 Recipiente de virginidad sin mácula;
 Paraíso espiritual del segundo Adán;
 Taller de la unión de naturalezas;
 Foro del contrato de salvación;
 Cámara nupcial donde el Verbo tomó carne en matrimonio;
 Arbusto vivo y humano que el fuego de un nacimiento divino no pudo consumir...⁷*

El nuevo patriarca, Proclo, hizo resonar su triunfo con poderosas homilías en loor de María. En la Constantinopla imperial la combinación de lo humano con lo divino estaba continuamente a la vista en la persona del emperador, en los santificados misterios de las vidas virginales de sus hermanas Pulqueria, Eudoxia y Arcadia. Pulqueria, la mayor, hizo voto de virginidad, convirtiéndose en la perfecta devota de María. Fundó iglesias y las dotó de hermosos regalos, como su propio traje imperial para su uso en Hagia Sofía.

Las muchas iglesias de Constantinopla daban cobijo a las escasas reliquias materiales de María, pero también contenían hermosas y poderosas imágenes de la Virgen: María pintada sobre tabla, la quintaesencia del icono.⁸ En las iglesias de Constantinopla, y en las regiones que seguían el ejemplo de la capital, se representaba a María como a una figura imperial: con bellas vestiduras, en po-

⁵ J. W. DRIJVERS, *Helena Augusta: the mother of Constantine the Great and the legend of her finding of the true cross*, Leiden, 1992, pp. 56-7, 63-7, 70-71.

⁶ T. E. GREGORY, *Vox populi: Popular Opinion and Violence in the Religious Controversies of the Fifth Century*, Columbus (OH), 1979, pp. 88-9.

⁷ N. CONSTAS, *Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity: Homilies 1-5, Texts and Translations*, Leiden, 2003, homilía 1, pp.137-56; p.137, líneas 15-20. La festividad de la Virgen ha sido establecida recientemente en conjunción con la Natividad. *Ibidem*, pp. 56-57.

⁸ L. BRUBAKER, ‘Introduction: the sacred image’, *The Sacred Image East and West*, ed. R. OUSTERHOUT y L. BRUBAKER, *Illinois Byzantine studies* 4, Urbana (IL), 1995, pp.1-24.

sición frontal, en el centro del cuadro, y a veces rodeada de un séquito de ángeles y santos. Uno de los ejemplos más famosos es un icono, probablemente pintado en Constantinopla, del monasterio de Santa Catalina en el desierto del Sinaí (fig. 3): María está entronizada, con Jesús en el regazo y flanqueada por San Jorge y San Teodoro en suntuosos vestidos de corte, con dos ángeles volando por encima. María tiene los ojos grandes y una cara de facciones fuertes.

María aparece representada con majestad frontal en otras esferas culturales. En la primera página del Libro de los Proverbios en una Biblia siria del s. VI la Virgen aparece de pie entre Salomón, a su derecha, y a su izquierda la personificación de la Iglesia como una mujer vestida de blanco con un manto rojo, que lleva un libro y una cruz.⁹ María lleva un suntuoso atuendo de corte, con zapatos rojos y manto, y su tocado se asemeja al de los iconos de María del Sinaí. Pero también lleva su *raison d'être* a la vista de todos.

Los cristianos egipcios favorecían la imagen de María amamantando a su hijo, la madre de Dios que absorbió la figura que durante siglos había representado Isis. En el complejo monástico de Bawit, sin ir más lejos, se han conservado cuatro imágenes de María amamantando a Jesús; en la capilla 42 en la escena de la Ascensión del ábside, la madre y el hijo están sentados en el centro de las filas de apóstoles.¹⁰ Los frágiles restos de un papiro de Antinoe presentan una tierna

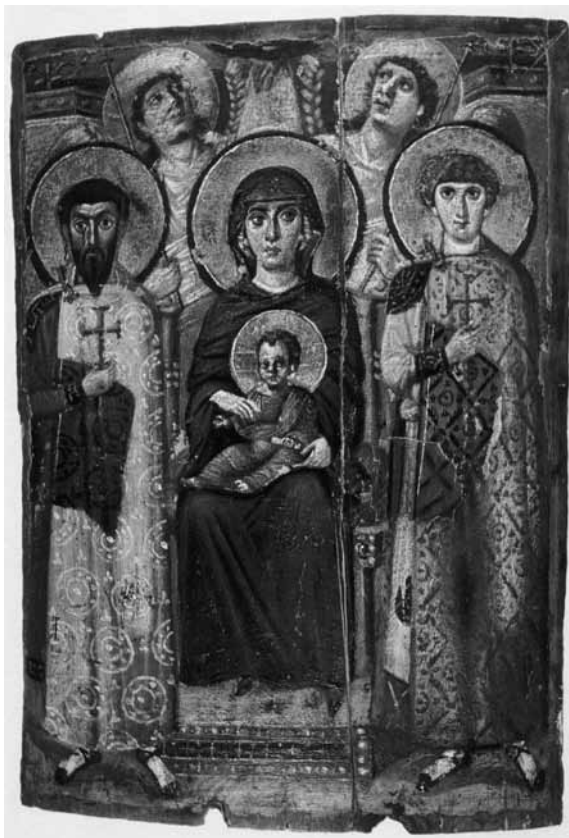


Fig. 3. Icono de María y los Santos Jorge y Teodoro. Monasterio de Sta. Catalina. Sinaí.

⁹ Paris, BN Cod. Syr. 341, fol. 118r; véanse *Die Syrische Bibel von Paris*. Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341: *eine frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert*, ed. R. SÖRRIES, Wiesbaden, 1991, fig. 8 y H. BELTING y G. CAVALLO, *Die Bibel des Niketas: ein Werk der höfischen Buchkunst in Byzanz und sein antikes Vorbild*, Wiesbaden, 1979, p. 36.

¹⁰ P. P. V. van MOORSEL, 'Die stillende Gottesmutter und die Monophysiten', en *Kunst und Geschichte*

imagen de la madre amamantando al hijo. Las figuras están dibujadas en tinta oscura. Su posición es frontal: María sostiene al niño a su lado izquierdo, y le pone el pecho en la boca.¹¹ La tradición de Isis dando de mamar a Horus sobrevivió más directamente en las representaciones de María en la esfera cultural copta –en las zonas rurales, monásticas, menos helenizadas de Egipto– en papiros, relieves y frescos.

Desde Constantinopla se propagó una especial visión de redención y autoridad, en cuyo centro se encontraba la fusión de lo divino y lo humano, perfectamente reflejada en la mezcla de autocracia y accesibilidad de la figura del emperador. En la unión del cielo y de la tierra, en la condescendencia que llegó a caracterizar el poder imperial (*synkatabasis*), la frontalidad y el hieratismo surgen como una plantilla definidora. María también era la acompañante de monjes y ascetas. Su consuelo y su gracia exigían, y refrendaban, la aspereza de la vida ascética, como se confirma con tanta vivacidad en los iconos del monasterio de Santa Catalina en el Sinaí y, más tarde, en los mosaicos de Santa Sofía. La protectora era imaginada como una figura que sintonizaba con sus protegidos, pendiente de ellos, reservada pero no distante. María Theotokos era el emblema de esta postura: llena de dignidad, solemne, pero presente y afectuosa.

El asedio avaro de Constantinopla en 626 también fue rebatido con éxito con la imagen de María, que el Patriarca Sergio colocó sobre las murallas de la ciudad. Se organizaron rezos continuos, en los que los monjes, sin dormir ni descansar, dirigían continuos saludos a la Virgen, durante toda la noche. En la iglesia de las Blaquernas surgió la tradición del *akathistos*: una forma de adorar a María con todo el cuerpo, una disciplina que ponía a prueba la resistencia de los hombres santos:

*A ti, nuestra jefa y defensora en la batalla,
O, Theotokos, tu ciudad, salvada de sufrimientos,
te ofrece himnos de victoria y de gracias.
Ya que tú eres invencible en tu poder,
Libérame de todo tipo de peligros,
Para que pueda cantarte:
'Ave, novia sin casar'.*¹²

Nubiens in christlicher Zeit. Ergebnisse und Probleme auf Grund der jüngsten Ausgrabungen, ed. E. DINKLER, Recklinghausen, 1970, pp. 281-90 y P. M. du BOURGET, *Coptic Art*, trad. C. HAY-SHAW, London, 1971, p.53; véase imagen n.º 285 junto a p.281 y 30, figura. xliii.

¹¹ V. BARTOLETTI, 'La Madonna con il bambino in un papiro copto di Antioe', *Studi in onore di Luisa Banti*, Roma, 1953, pp.29-31; A. PESARINO, 'Contributo allo studio del tipo della *Virgo lactans*: il papiro PSI XV 1574 dell'Istituto Papirologico G. Vitelli di Firenze', *Latomus*, 59(2000), 640-646. Agradezco al Profesor Bastianini, Director del Istituto Papirologico G. Vitelli de Florencia, quién me aconsejó amablemente sobre este papiro y me facilitó bibliografía.

¹² L. M. PELTOMAA, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos hymn*, Leiden, 2001, p.3.

María – Mediterránea e imperial

Hacia el final del primer milenio cristiano, María era conocida en todas partes, pero no de la misma manera. Los primeros quinientos años vieron la evolución de la Virgen desde un papel modesto en los evangelios hasta su elevada posición como Encinta de Dios. Estos siglos también la vieron convertirse en el apoyo necesario para la creencia en el Dios hecho Carne. Utilizando como base el tradicional poder de las mujeres de la familia imperial y el antiguo culto a las madres de los dioses paganos, la figura de María se modeló de maneras muy diversas a medida que el Cristianismo se fue extendiendo por el Imperio romano. Cuando la fortuna política del imperio de occidente fue decayendo, la figura de María se adaptó para el uso de la élite cristiano-romana en las cadencias de la poesía latina: las hijas, vírgenes; las viudas, castas; los hombres, leídos. Los estados en que se dividió el imperio de occidente adoptaron el cristianismo como religión, pero había poco sitio para María en sus cortes heroicas, con enormes familias polígamas. Los francos y los visigodos preferían heroicos mártires a las recatadas doncellas, y por lo tanto sólo adoraban la figura de la Virgen aquellos hombres que habían rechazado la guerra y la corte: los monjes, tanto en occidente como en oriente.

El proclamar la pureza de María ayudaba a los ascetas a superar los castigos corporales que se habían propuesto. Escritores y peregrinos, embajadores, mercaderes y cortejos nupciales, todos estos grupos que se movían entre oriente y occidente no podían menos que maravillarse ante la importancia dada en oriente al culto de la Virgen, reflejada en la complejidad himnódica e intelectual con que se discutía su naturaleza, su misión y su significado.¹³ Aunque es necesario prestar más atención al mundo poco estudiado de la cristiandad oriental, un mundo muy ligado en sus formas y su poesía al mundo antiguo, pero que pronto caería bajo el influjo de la cultura islámica, ahora vamos a mirar hacia occidente.

En Constantinopla, el emperador gobernaba el mundo oriental, de lengua griega, donde María era un tema central de la devoción cristiana y de los ritos oficiales. Los emperadores occidentales movieron la capital de Roma a Milán, y luego a Ravena, y en esta nueva zona surgió un orden político y religioso también nuevo. Aunque no mantuvieron toda la divinidad imperial de oriente, adoptaron algunas de sus formas. El esfuerzo principal de la piedad ravenense se centraba en su propio mártir Vital, junto con otros mártires como San Vicente de Zaragoza o San Esteban el protomártir. Hacia el final del s. V aparece la figura de María como Theotokos en una de las capillas adyacentes a la gran iglesia de Santa Croce. El papel de María en el edificio imperial de Ravena fue bastante pequeño, y lo mismo se puede decir del resto del imperio occidental o lo que ahora llamamos Europa: la devoción de

¹³ Para los temas relativos a la poesía bizantina, basados en tradiciones clásicas y empleados para la oración de María, véase H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton (NJ), 1982.

comienzos del medioevo se centra en los mártires y sus reliquias, en los cementerios de iglesias suburbanas, extramuros. Los restos corporales de los mártires, hasta entonces adorados en secreto, se convierten ahora en el origen de iglesias y capillas, construidas por cristianos píos y prósperos.

En la propia Roma, al igual que el Panteón había sido dedicado a todos los dioses, ahora se re-dedicó a todos los santos y a la Virgen. El consiguiente icono fue pintado para esta iglesia (la Virgen con el niño), y en el altar se depositaron reliquias. Se celebró una elaborada misa pontificia, que se abrió con el introito del coro: *loco iste terribilis est* ('la casa del Señor es formidable'), tomado del sueño de Jacob en el Génesis, cuando se da cuenta de la santidad del lugar en el que se encuentra. El culto a María floreció en la ciudad en formas nuevas e interesantes.¹⁴ En estos años del siglo siete se compuso el responsorio *Gaude Maria –Regocíjate María-* para el oficio de la Anunciación. Sus palabras invocan a María como la enemiga de herejes y protectora de la verdadera fe:

*Regocíjate, Virgen María, / tú destruiste todas las herejías
cuando creíste las palabras de / Gabriel
Cuando llevaste (en tu vientre) a /Dios y al hombre
y permaneciste tras tu / alumbramiento
virgen inviolada.¹⁵*

Roma enviaba misioneros hacia el occidente y el norte: a Kent, Northumbria, Frisia, donde había abundancia de paganos por convertir. Pero en Roma, como en Constantinopla, quedaban todavía los judíos, generalmente considerados los particulares enemigos de María.

La especial relación entre María y Roma estaba explícitamente representada en el título de un fresco de Santa Maria Antiqua. Era esta una iglesia del s. VI, construida como una basílica imperial, y que en el s. VII servía de residencia al papa. En uno de sus muros hay capas de pinturas que son difíciles de distinguir o de fechar con exactitud. Diversos artistas trabajaron aquí entre los siglos VI y VIII en una representación, de gran ornato y majestad, de la Virgen y el niño, atendida por ángeles y servidores. En una de las tres representaciones de María en esta iglesia aparece entronizada, vestida como una princesa bizantina, sentada con su hijo. Hacia el final del s. VIII (772-775) se da a este tipo de representación el título de *Maria Regina*.¹⁶ La realeza de María aparece aquí representada en un estilo en apariencia griego, pero que en realidad pertenece a un mundo diferente del Imperio que produjo la Theotokos. Gran parte del Imperio de Oriente estaba ahora bajo dominación musulmana, y en la parte restante,

¹⁴ G. WOLF, *Salus Populi Romani: Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, 1990, pp. 161-70.

¹⁵ Para el texto y su análisis, véase L. BROU, 'Marie "Destructrice de toutes les hérésies" et la bella leyenda del responso *Gaude maria virgo*', *Ephemerides liturgicae* 62(1948), pp.321-53 ; citada desde pp. 321-2.

¹⁶ L. JAMES, *Empresses and Power in Early Byzantium*, Londres, 2001, p. 143.

aún cristiana, las representaciones de la Virgen estaban prohibidas. Por lo tanto, ¿dónde podían surgir nuevas ideas a cerca de Dios y de su Madre si no era en Roma?

La mayoría de las imágenes de la Virgen en estos siglos están influidas por las convenciones establecidas en el Mediterráneo oriental, promovidas por la corte bizantina y conocidas en Europa. Marfiles bizantinos, monedas y medallas, trabajos griegos en iglesias italianas, imágenes ofrecidas como regalos, todo esto indica claramente la creencia de que María podía ser visualizada, convertida en imagen. María resultaba familiar para los conocedores religiosos en la figura de la madre entronizada, con su hijo, una única figura en un fondo dorado, la orgullosa madre de la Adoración. En el s. VIII los artistas europeos habían encontrado nuevas formas de representar a María en telas, en cantimploras, en insignias de peregrinos, encuadernaciones de libros y peines, en iconos y paneles pintados, todos dedicados expresamente al culto de la Virgen.

María en Europa en la época del Milenio

Los europeos habían adquirido su manera propia y compleja de referirse a la Virgen. Los que prefirieron hacer de María el centro del culto, de la poesía y del arte, se daban cuenta claramente de lo frágil de los orígenes de sus queridas historias sobre la vida de la Virgen. No obstante, la canonesa Hrotswitha encontró en su biblioteca del priorato de Gandersheim hacia el año 935 el material suficiente para componer en metro dactílico una Vida de María desde su nacimiento hasta la huída a Egipto. Hrotswitha era prima del emperador Otón I, que también era un entusiasta de la Virgen. Hrotswitha volvió a la historia de los primeros años de María en un poema desbordante de alegría y esplendor. El primer terceto del poema habla de los nobles y elevados Joaquín y Ana y de su gozo ante el nacimiento de María. Ocho días después del nacimiento hay una ceremonia para darle nombre:

Joaquín, derramando oraciones a / Dios dijo: 'Tú, Rey del Cielo que sin ayuda diste nombre a las /estrellas, dignate indicar con tu manera celestial, por una señal / brillante, el nombre de esta tierna niña.' Cuando hubo dicho esto, una/voz poderosa resonó de pronto desde la altura, ordenando que el nombre /de María le fuera dado a la niña. ¡'Stella Maris', como dice nuestra /lengua latina! El nombre era perfecto para nuestra sagrada /niña...¹⁷.

Hrotswitha, una virgen en una casa de canonesas de alta cuna, se imaginaba el orgullo que María llevó a su familia y a todos cuantos la conocían.

Una tranquila seguridad emanaba de la Virgen hacia sus devotos, sobre todo aquellos, tanto hombres como mujeres, que habitaban en los conventos, cuyos labios cantaban en su honor y cuyos ojos la veían a diario. María refrendaba el

¹⁷ Traducción de G. WIEGAND, *The Non-Dramatic Works of Hrotswitha: Text, Translation, and Commentary*, Saint Louis (MI), 1936, pp.28-9.



Fig. 4. Goldene Madonna de Essen.

orden que unía el cielo y la tierra. Las imágenes de la Asunción eran tranquilizadoras, ya que representaban la Dormición de María y su Asunción al cielo: la imagen en un medallón llevado por ángeles como en el libro de Tropos de Reichenau (c. 1001), muy parecido al medallón tan común en las representaciones bizantinas.¹⁸ Una década o dos más tarde, en el mismo monasterio, estas escenas aparecen representadas en una página doble, al comienzo de un Libro de Colectas: en la página izquierda Cristo eleva el alma enfajada a los ángeles mientras mira a su madre con amor; en la página de la derecha la escena celestial de la recepción de María, con la Virgen rezando, envuelta en una esfera sostenida por ángeles y creada por la misma mano de Dios.¹⁹ La escena de la Crucifixión del Evangelionario del Obispo Bernward (c. 1015) presenta a María y a San Juan: las lágrimas resbalan por sus mejillas, presagiando la madre dolorosa del milenio siguiente.²⁰

Una vez en el cielo, el papel de María estaba claro: rezar por sus seguidores, por todos aquellos que celebraban sus fiestas, que la incluían en sus oraciones, que cantaban sus himnos y escribían su vida. Hacia el año 1000 las monjas del monasterio de Essen encargaron una Virgen de gran suntuosidad y de un tipo nuevo: una imagen dorada de María, sentada con su hijo en el regazo, de bulto redondo, con una esfera (¿o es una manzana?). En este prestigioso y rico monasterio, que albergaba mujeres de la casa imperial (nietas de Enrique II y la princesa bizantina Teofanu (960-991), esposa de Otón I) María era no sólo la patrona sino también una íntima compañera. La brillante imagen de la Virgen Dorada, la *Goldene Madonna* (fig. 4)

¹⁸ H. MAYR-HARTING, *Ottoman Book Illumination: and Historical Study I*, London, 1999, lámina en color XXII.

¹⁹ *Ibidem*, láminas en color XIX-XV.

²⁰ *Ibidem*, figura 57, p.103.

fue creada por las mujeres de la familia imperial, como lo había sido anteriormente María Theotokos.

Esta resplandeciente estatua era única, pero ya nos indica lo que estaba por llegar. Los monasterios eran centros de riqueza y buen gusto, y creaban la moda a seguir, tanto para los devotos religiosos como para los laicos. María se convirtió en un tema central de la vida monástica, expresado tanto a través de la liturgia como del arte, la oración y las historias milagrosas. Debates sobre la encarnación casi siempre derivaban hacia la discusión del papel y el propósito de la Virgen.²¹ Los movimientos monásticos que subrayaban la importancia de la contemplación y de la oración individual dedicaban un gran interés a la figura de María, creando nuevos aspectos. Hacia el 1200 María era considerada Inmaculada en su pureza por algunos europeos, mientras que otros vieron en su pureza la piedra de toque de los buenos cristianos.

María era el objeto de una especial atención litúrgica y de intensa piedad. Resultaba una figura atractiva no sólo por su pureza sino también por la intimidad que la unía con la redención prometida por su hijo. Al ser de una misma sustancia, la madre y el hijo compartían una relación incomparable. El hijo no podía negar nada a su madre, como asegura con convicción una oración rimada de finales del s. XI de la región de Beauvais:

*Cualquier cosa que desees
tu hijo único te lo dará.
Para quien tú se lo pidas
obtendrás el perdón y la gloria.*²²

María, por lo tanto, aparece vencedora en cualquier comparación con otras figuras meritorias. La confianza en el poder de la Virgen para interceder ante su Hijo por los pecadores favoreció un tono de servilismo en la confesión del pecado. La pureza de María formaba un fondo de severidad sobre el cual se pintaba el pecado con gran viveza. El pecado era feo y deforme, como muestra esta popular oración, conocida en su versión más antigua en el Salterio de la abadía de Moissac de 1075:

*O bendita y santísima María,
siempre Virgen, estoy tan afligido
en la presencia de tu bondad, me
encuentro tan confuso por las abominaciones de mis pecados
que me han hecho deforme y
horrible a los ojos de los ángeles
y los santos.*²³

²¹ Para el tema de María en majestad como *sedes sapientiae*, véase I. H. FORSYTH, *Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton (NJ), 1972.

²² *Anima mea: prières privées et textes de dévotion du Moyen Age latin: autour des Prières ou méditations attribuées à saint Anselme de Cantorbéry (XIe-XIIIe siècle)*, ed. J.-F. COTTIER, Turnhout, 2001, p.128, 13-16.

²³ *Ibidem*, p.230, líneas 1-3.

Monjes y eruditos en las catedrales querían saber más sobre María en los oficios litúrgicos y en la poesía latina. Fulbert de Chartres (952/62-1028/9), gran maestro y obispo de esa ciudad, había ofrecido un magnífico ejemplo de la celebración de María en el complejo y privilegiado marco de la catedral. Desarrolló en Chartres un culto a la túnica de la Virgen, que se creía había sido traída de Oriente por Carlos el Calvo en 876. Fulbert escribió sermones y poesías con la claridad y estilo por los que su escuela catedralicia era renombrada. Fulbert desarrolló su carrera gracias a María. Sus creaciones marcaron una nueva tendencia en el culto mariano, que lo separó del de mártires y santos.

La manera que tuvo Fulbert de estudiar la Encarnación – Dios hecho carne - fue a través de una entusiástica atención a la figura de su madre. Dedicó una intensa mirada a la vida de María, viendo en su nacimiento un motivo de gozo, y por lo tanto la Natividad de María se celebraba de igual modo que la de su hijo, y la fiesta era el 8 de septiembre. Las composiciones de Fulbert para esta fiesta comparten algunos de los tropos litúrgicos de la fiesta de la Asunción, pero otros eran nuevos, como el responsorio *Stirps Jesse* (la raíz o estirpe de Jesé), que creaba una genealogía completa para María, basada en la profecía de Isaías (11:1-2):

*Responsorio: La raíz de Jesé produjo
un vástago, y el vástago una flor, y en
esta flor está el espíritu nutritivo.
Versículo: el vástago es la virgen
madre y la flor su hijo. Y en esta flor
está el espíritu nutritivo.*²⁴

Este responsorio se extendió rápidamente por Europa y tuvo gran influencia en composiciones nuevas.

La música y la liturgia ofrecen buenas ocasiones para la expresión de la fe y del conocimiento. Como parte de un plan cósmico, comparable con el ritmo de las estaciones y la armonía del movimiento de los planetas, la música se desarrolló al mismo tiempo que las elaboradas apreciaciones de María. La música y la conciencia del cuerpo impregnan la obra de Hildegard de Bingen (1098-1179). En sus composiciones musicales Hildegard expresó su interpretación de la historia cristiana de la forma más apasionada, y reinterpretó continuamente su original y apasionada versión de la encarnación en antífonas y poesías litúrgicas. Los poemas celebran el cuerpo femenino, en el que coexisten fecundidad y pureza. La encarnación era como una sinfonía tocada en el vientre de María, como en el himno, *Ave, generosa*:

*Porque tu vientre contenía el gozo
cuando toda la armonía celestial
resonó desde ti, porque tú, virgen
llevaste en tu vientre al Hijo de Dios cuando tu
castidad relumbró en Dios.*

²⁴ M. Fassler, 'Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the Stirps Jesse: Liturgical Innovation Circa 1000 and its Afterlife', *Speculum*, 75 (2000), pp. 389-434.

.....
 Ahora permite que toda la Iglesia se
 encienda de gozo y resuene en armonía
 en honor de la más tierna Virgen y
 de la loable María, la mujer encinta de Dios.
 Amen.²⁵

La encarnación era una canción que sonaba en el vientre de María; y la música de Hildegard alcanza su clímax cuando esa misma palabra se canta en la alta nota de Do. Más que ningún otro poeta de la Virgen, Hildegard define la idea de María como canción.²⁶

En monasterios y conventos María ofrecía la posibilidad de celebrar el cuerpo, el amor, la armonía y la esperanza de salvación. Los monjes cistercienses se convirtieron en audaces innovadores en el pensamiento acerca de María, y la Virgen pasó a ser objeto de polémica dentro de la orden. Algunos estaban tan convencidos de la pureza de María que llegaron a creer que su nacimiento había sido sin pecado. Su intimidad con Cristo requería, para algunos, un grado único de pureza. La inmaculada naturaleza de María ya se celebraba en algunas liturgias de las catedrales inglesas en el s. XI (Winchester y Canterbury), y fue un monje inglés, Eadmer de Canterbury (c. 1060-1124) el que finalmente le dio forma. En su *Sobre la concepción de Santa María (De conceptione sanctae Mariae)* Eadmer propuso una serie de razones por las que la concepción de la Virgen sin pecado era necesaria. No era apropiado para el emplazamiento del mayor bien que estuviera tocado por el pecado.²⁷

Bernardo de Claraval (1091-1153), el gran poeta de las loas a la Virgen, no aceptaría la imputación de la inmaculada pureza para María. No dudaba que la Virgen no había pecado nunca, pero su procreación natural forzosamente tenía que transmitir el pecado original a través del acto sexual. Su punto de vista está claramente expresado en una carta enviada en 1139 a los canónigos de la catedral de Lyon, que habían instituido una fiesta de la Concepción de María el 8 de diciembre, fiesta que sólo tenía importancia si esta concepción se consideraba inmaculada:

La Virgen tiene muchos títulos verdaderos que deben ser venerados, muchas marcas verdaderas de dignidad, y no necesita ninguna falsa. Démosle honor por su pureza de cuerpo, la santidad de su vida. Maravillémonos de su fructuosa virginidad, veneremos a su divino Hijo. ... A lo que he recibido de la Iglesia yo me aferro con firmeza, y con confianza lo paso a otros; pero, confieso, soy reacio a admitir nada que no haya recibido de ella.²⁸

²⁵ HILDEGARD de BINGEN, *Symphonia. A Critical Edition of the Symphonia Armonie Celestium Revelationum*, trad. B. Newman Ithaca (NY), 1998, pp.122-3, véase también p.275.

²⁶ B.W. HOLSINGER, *Music, Body and Desire in Medieval Culture, 1150-1400: Hildegard of Bingen to Chaucer*, Stanford (CA), 2001, pp.105-113, y ejemplo musical nº 1.

²⁷ M. RUBIN, *Mother of God: a History of the Virgin Mary*, London, 2009, pp.

²⁸ Bernardo de CLARAVAL, *Cartas*, trad. Bruno Scott James, Stroud, 1998, p. 290; *Sancti Bernardi opera*,



Fig. 5. Virgen con Niño. Marfil francés. S. XIV.

Las homilias de Bernardo ensalzan la pureza de la vida de María, pero sus reflexiones sobre la Virgen estaban sopesadas por un trabajo de más importancia: la interpretación y explicación de la encarnación y su propósito de redención.

Con el desarrollo de una red de parroquias dentro de cada diócesis, con la creación de una visión ordenada de la *societas christiana*, María se hizo más amplia y uniformemente accesible, en la liturgia, la predicación, el catecismo y la imaginaria. El rico mundo cultural de los monasterios viajaba con relativa facilidad. La música de las localidades más exaltadas llegaba a espacios menos privilegiados por una multitud de caminos.

El paso del latín a las lenguas vernáculas conllevó la introducción de nuevos registros de imaginación y significado. Los detalles de la relación entre María y su Hijo se expresaron en color y madera, en escultura o en las palabras de los sermones. María le dio vida a su hijo, y como

todos los padres comparte con su hijo una substancia, el cuerpo y la manera de ser. La cercanía y un creciente sentido de paridad entre Jesús y María dependían en gran manera de su intimidad corporal, de imaginadas caricias y palabras cariñosas que salen de la boca de la madre. Mateo París (1200-59) ofreció como ilustración de su *Crónica mayor* (*Chronica Majora*) una página con tres versiones de la cabeza de Cristo: arriba, María y Cristo Niño; abajo, a la izquierda, el rostro sufriente de Cristo crucificado con los ojos cerrados; y abajo a la derecha Cristo resucitado, frontal y sereno.²⁹ La Madre y el Hijo casi se funden en uno en cada una de estas escenas, elaboradas con el mismo tono en los colores de la carne, adornadas con parecidos collarines de joyas, muy unidos y absortos el uno en el otro.

VII, p 388 línea 19 a p.389 línea 4.

²⁹ S. LEWIS, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, California Studies in the History of Art 21, Aldershot, 1987, frontispicio.

Un gran salto de la imaginación en la interpretación de las figuras de María y su Hijo tuvo lugar en el norte europeo, donde fueron rediseñadas para expresar una abundancia de emoción. María se convierte en una persona en movimiento, llena de energía afectiva; María está en contacto con su Hijo. Los artistas del s. XIII experimentaron con todas las maneras posibles en las que una madre se relaciona con su hijo, explorando emociones, posturas y juegos. Curvas y movimiento ahora forman parte de la imagen de María con su Hijo, formando parte de una historia que se desarrolla una y otra vez en piedra y madera, pergamino y cristal. En la Ile-de-France y en la Champaña se fundieron las ideas sobre la belleza femenina (influidas por los ideales clásicos sobre proporción y textura corporales) para crear el epítome de gracia gótica: la figura sinuosa de la Virgen con el Niño. Los talleres de París producían hacia la mitad del s. XIII marfiles que captaban su sonrisa (fig. 5). Estas imágenes fueron absorbidas por el mundo anglonormando, y de allí pasaron a las Islas Británicas. En estos grupos el ropaje envolvía el cuerpo de María de un modo que indicaba su fecundidad, enfatizaba el volumen y la vida de su cuerpo, celebraba su juventud y belleza, e insinuaba algo más allá.³⁰

El pecho captura todo lo que es bueno, y mucho que se ha perdido. Olfato, gusto, tacto, vista e incluso oído, todos los sentidos se viven y aprenden al pecho. Los versos de la *Vida de María (Marien leben)* del poeta Werner el Suizo del siglo XIV presentan la imagen de Jesús colgándose a los pechos de su madre.

*Dos nobles dátiles, manzanitas, / dulces y hermosas:
Dios las vio /y se acercó
buscando alimento / se las puso al instante
en la boca / con alegría:
Y así su amor se encendió. / Quiero decir, si puedo alabarlo,
tu noble pecho, lleno de gracia,/hermoso. ...
porque era su deseo / besarlo,
se acurrucó en él, /mamó con gozo
y entró en tu vientre: /Por esto tu alabanza será siempre
magnífica!³¹*

El poeta imagina el cumplimiento del deseo de Jesús por el pecho de su madre en su retorno a él y al interior del cuerpo de María. Otros imaginaron este retorno en fantasías de unión con María.

La intimidad de la madre y el niño llevaron inexorablemente a la apreciación de la necesaria participación de la Virgen en el gran drama de la salvación: la crucifixión. Y así, de un bonito niño en su regazo, Jesús aparece representado cada vez

³⁰ Véase un interesante estudio de la imagen de la Virgen de la Humildad, ofreciendo a menudo su pecho a su Hijo, en B. WILLIAMSON, *The Madonna of Humility, Development, Dissemination and Reception, c.1340-1400*, Woodbridge, 2009.

³¹ Traducción de la obra de T. R. JACKSON, 'Erotic Imagery in Medieval Spiritual Poetry and the Hermeneutics of Metaphor', en *Metaphor and Rational Discourse*, Tübingen, 1997, pp. 113-24, en p. 121, n. 20.



Fig. 6. Piedad.

más como el hijo muerto en sus brazos (fig.6). Se desarrolla una paridad representacional entre el sufrimiento de Cristo y el de María, tanto en el tamaño como en la postura.³² Los sentimientos de María son explorados ahora más que nunca, hasta que se convierte en el centro mismo del drama, en los cánticos de las confraternidades, en la puesta en escena de dramas religiosos, y en el arte de los retablos. Claramente, una transformación ha tenido lugar, de la María con aplomo y dueña de sí misma a una María vencida. En el s. XVI, a través de la extensión global del cristianismo hispano, la imagen de la Virgen como una madre amorosa y sufriente se extendió al mundo entero, a medida que la María medieval se convirtió en un verdadero icono global. Pero esa es otra historia, para otro día.

³² Véase M. RUBIN, *Emotion and Devotion: the Meaning of Mary in Medieval Cultures*, Budapest, 2009, capítulo 3.