

La representación artística de María, madre de Dios

Anna Pou Van der Bossche. Historiadora del arte, docente y creadora de contenidos sobre arte para televisión. Barcelona

María entronizada y las representaciones de la Theotokos

Las primeras representaciones de la Virgen María tienen lugar entre los siglos II y III cuando el cristianismo era una religión perseguida en el Imperio Romano y las celebraciones se efectuaban en las catacumbas. Entre ellas, destaca especialmente la de Priscila (siglos II-IV), donde aparecen escenas que podemos relacionar con la anunciación, la Virgen de la Leche o la Epifanía. María va vestida como una matrona romana y su iconografía parece proceder de las esculturas paganas que representaban deidades femeninas entronizadas –como Cibele– y lactantes –como Isis amamantando a Horus.

El reconocimiento oficial de María como Madre de Dios (*Theotokos*) se declara en el Concilio de Éfeso el año 431. A partir de este momento se implanta la iconografía de la *Sedes Sapientiae*, es decir, de María como “Trono de Sabiduría”. Jesucristo representa a la Sabiduría divina de la Creación y el cuerpo de María le sirve de trono puesto que lo sostiene en su regazo.

María, la Madre de Dios, se identifica con la **Reina de los Cielos**, de manera que se la engalana como una emperatriz bizantina: la frente cubierta en señal de respeto y una capa o *maphorion* púrpura, el color de la realeza. El trono es dorado y decorado

con piedras preciosas, como los tronos imperiales bizantinos. En las Epifanías, como la de *Sant'Apollinare Nuovo* en Ravenna (S.VI), los Reyes magos se acercan a María y el Niño en comitiva y con la cabeza gacha en señal de respeto, como si fueran vasallos rindiéndoles tributo. Otro ejemplo de esta identificación iconográfica de María con la corte imperial es la *Anunciación* de Santa María la *Maggiore* de Roma (siglo VI), donde la Virgen va vestida y tocada como una emperatriz romana mientras los ángeles parecen senadores. Es curioso comprobar como la identificación entre corte celestial e imperial funcionaba también a la inversa: en los mosaicos de San Vital de Ravenna (siglo VI), por ejemplo, la esposa del Emperador Justiniano, Teodora, lleva un manto decorado con unos bordados que representan a los Tres Magos, aludiendo a su carácter sagrado.

Entre los siglos V y VIII, la iconografía de María como **Madre de Dios**, queda definitivamente establecida. Las principales tipologías de *Theotokos* son la *Hodegetria* –o **Madre de Dios Guía**–, la *Eleousa* –o **Nuestra Señora de la Ternura**– y la *Galactofrusa* –o **Nuestra Señora de la Leche**. La *Hodegetria* María se identifica con la Iglesia y nos muestra el camino a seguir con el gesto de la mano que apunta a su Hijo. Las figuras no se miran entre sí y mantienen un talante serio, distante, triunfal. Esta distinción convirtió a la *Hodegetria* en la tipología preferida de la Corte, por eso presidía las ceremonias religiosas o lucía en los estandartes de las naves militares.

La *Eleousa*, en cambio, proliferó entre el pueblo sencillo por su carácter dulce y cercano. El Niño abraza a su Madre mientras ésta lo mira con ojos tristes, ya que conoce su destino. La identificación del espectador con María –ahora ya no como

guía espiritual sino como una madre amorosa y sufridora–, hizo que las *Eleousas* se extendieran rápidamente y presidieran monasterios y basílicas menores, creando de este modo, grandes centros de peregrinaje. En algunas ocasiones, Jesucristo aparece inquieto mientras pierde un zapato, señal de la angustia que le provoca su Crucifixión, una muerte que se ve subrayada a veces a través de los instrumentos de la Pasión. Hablamos, en estos casos, de una iconografía mariana que recibe el nombre de **Nuestra Señora del Socorro**.

Finalmente, la *Galactofrusa* o **Nuestra Señora de la Leche**, representaba a María amamantando a su Hijo con el pecho izquierdo. Esta tipología no fue tan popular como las dos anteriores durante los primeros siglos del cristianismo, en cambio, gozó de mucha más popularidad durante el gótico y el Renacimiento, como veremos más adelante.

Los esquemas iconográficos bizantinos traspasaron a occidente a través del arte románico y la iconografía de la *Sedes Sapientiae* tuvo un eco remarcable en el arte escultórico. Las tallas medievales nos presentan a Jesucristo bendiciendo con una mano mientras con la otra sostiene las Sagradas Escrituras, símbolo de Sabiduría. La Virgen presenta diferentes atributos como la esfera –símbolo de la perfección de la Creación–, la manzana –que alude a María como la nueva Eva–, o la piña –símbolo de inmortalidad–, entre otros. Un magnífico ejemplo lo tenemos en la *Mare de Déu de Montserrat* (siglo XII), acompañada tanto por la piña como la esfera. En estas representaciones, María está presentada como **Majestad**, en postura hierática y frontal mientras sostiene a su Hijo, que aparece con una faz adulta para mostrar la Sabiduría. En el ámbito de la pintura, es importante destacar la tipología de la

Maiestas Mariae que observamos en los ábsides románicos catalanes, en los cuales María y el Niño están inscritos dentro de una *mandorla* –símbolo de la Luz divina– mientras reciben tributo de los Reyes Magos. Un ejemplo es *Santa Maria de Taüll* (Segle XII, MNAC). La figura de María sigue vistiendo de la misma forma que en época bizantina, pero los colores han cambiado: a partir de ahora siempre aparecerá de azul y encarnado, símbolos del Cielo y del Amor divino, respectivamente.

Ni la Virgen de la Ternura ni la Virgen de la Leche gozaron de popularidad en el Románico, un período en que María es vista como una reina triunfante más que como una madre dulce y sufridora, pero llegados al siglo XIII, los cambios sociales y económicos favorecieron un arte más realista y la figura de la “madre” desplazó a la de la “Reina de los Cielos”. Esta evolución se constata en Italia, donde la *Maiestas Mariae* –que recibirá el nombre de *Maestà*– llegará a popularizarse gracias a las tablas de Cimabue o Simone Martini, entre otros. Cimabue fue uno de los principales introductores de las tipologías bizantinas en occidente. Se alejó del estilo hierático de los iconos para presentarnos unas obras mucho más realistas, detallistas y, además, introdujo el claroscuro particularmente visible en el rostro de María–, incorporó la gradación de los colores y un notable intento de perspectiva.

Respecto a la escultura, la figura de María aparece a menudo de pie con el Niño en brazos, mucho más dulce y sonriente, vestida a la moda de la época y con el cabello suelto, rizado y rubio, en referencia al pasaje del Apocalipsis donde se describe a la mujer revestida de sol. Sus atributos se diversificarán de tal manera que las frutas y las flores adquirirán simbologías específicas: el cla-

vel, por ejemplo, aludirá al sacrificio de Jesucristo –por su color y por la forma similar a un clavo–, la pera hará referencia al amor divino –por su dulzura–, o la granada se referirá a la unidad de la Iglesia y al sacrificio –a causa del color rojo. Pero la flor característica de María será el lirio, que se instaurará definitivamente en las Anunciaciones como símbolo de pureza y virginidad. María será la verdadera protagonista en el arte gótico, de ahí que presida los tímpanos de las catedrales o domine las palas del altar.

María en el *hortus conclusus* o como Pietà en el Renacimiento

A partir del siglo XV con el auge de la burguesía, aparece un nuevo formato de retablo, más pequeño y transportable, que triunfa en Europa y singularmente en Flandes. Se trata de un tipo de obra de devoción privada que en ciudades como Brujas, Gante o Bruselas gozará de gran fortuna gracias a la producción de artistas como Hans Memling o bien Rogier van der Weyden, entre muchos otros. Flandes creará una nueva iconografía muy simbólica y deudora de los talleres medievales en que María aparece ricamente vestida con opulentos tejidos y estampados flamencos. Brocados, piedras preciosas, terciopelo, sedas...embellecerán su figura como muestra la Virgen del canónigo Van der Paele (1436, Museo de Groeninge, Brujas) de Jan van Eyck. El loro que el Niño sostiene en la mano nos descubre una “sagrada conversación” entre la Sagrada Familia y el canónigo, dado que este animal se identificaba con la palabra “ave” (saludo) y se le reconocía la capacidad de hablar.

En la Italia renacentista, algunos artistas ganaron fama gracias a las representaciones de Nuestra Señora y el Niño. Son ejemplos de ello Giovanni Bellini en

Venecia, o Rafael Sanzio en Florencia. El primero abandonó el fondo dorado tradicional y lo substituyó por un paisaje luminoso con María y el Niño en primer plano. Es en este momento cuando empiezan a aparecer las representaciones de castillos o fuentes en el paisaje. Son símbolos atribuidos a la Virgen: el castillo indicaba fortaleza y la fuente hacía referencia a la "fuente de agua viva". Otra iconografía contemporánea es la del *hortus conclusus*, el jardín amurallado como símbolo de la virginidad de María tal como observamos en la *Anunciación* de Filippo Lippi (1443, Alte Pinakothek). A menudo, este tipo de obras eran destinadas a monasterios femeninos de clausura. Hay que decir que de todas las innovaciones iconográficas del momento, la más atrevida fue, sin duda, la de Leonardo da Vinci con *Nuestra Señora de las Rocas* (1483–86, Museo del Louvre, París), donde las figuras quedan situadas dentro de una cueva oscura y rocosa que los expertos han interpretado de múltiples formas.

El Renacimiento cultivó especialmente la iconografía de la *Piedad (Pietà)*, como la famosa *Pietà* (1498–99) de Michelangelo en la basílica de San Pedro del Vaticano, donde el rostro idealizado y sereno de María contrasta con la tensión y el dolor que se desprende de su busto. La *Pietà* se difundirá en Italia y en el norte de Europa, se propagará a través de la pintura y la escultura –sobre todo durante el siglo XVI–, y anticipará el patetismo propio del Barroco. De hecho, la escultura española del siglo XVII tendrá ejemplos emblemáticos en este sentido como la *Piedad* de Gregorio Fernández (1616, Museo Nacional de Escultura, Valladolid), que enfatiza los gestos de María con la teatralidad propia de los pasos religiosos tan presentes en las ceremonias de este período.

El patetismo barroco marcado por las normas tridentinas

El patetismo del arte religioso barroco se debe, sobre todo, a las normas establecidas por el Concilio de Trento (1545–1563) que establecían como objetivo suscitar la fe y la piedad a través de unas obras realistas, claras, comprensibles. A partir de este momento, la figura de María se revigora y surgen nuevas maneras de representarla. Considerada como nuestra intercesora ante Dios, se convierte en la gran protagonista de la pintura religiosa en el Barroco. **Nuestra Señora del Rosario**, la de los **Siete Dolores** o la **Inmaculada Concepción** serán tipologías propiamente tridentinas que se expanden a causa del fervor popular. La iconografía de la **Purísima** la establece Bartolomé Esteban Murillo, en cuyas pinturas aparece la Virgen coronada con estrellas –es la estrella matutina–, vestida de blanco –símbolo de pureza–, de pie sobre las nubes y con una luna creciente, que recuerda la noche, las tinieblas y el mal. Posteriormente, se añadirán elementos provenientes del Apocalipsis, como la serpiente o el dragón, sobre los que pesa el pie de la Virgen en señal de triunfo del Bien sobre el mal.

En algunas ocasiones, ciertos atributos marianos envuelven la composición como el sol, la fuente, la puerta cerrada o la torre de David. El modelo de Murillo tendrá una gran aceptación popular e influencia sobre autores posteriores como Giambattista Tiepolo, que retomará esta iconografía.

La Virgen de los Siete Dolores o de la Soledad muestra el momento álgido de aflicción de María, cuando se queda sola después de haber sepultado a su Hijo. Las siete espadas que le atraviesan el pecho simbolizan los siete dolores: la

profecía de Simeón, la huida de Egipto, la pérdida de su Hijo a los doce años, el *via crucis*, la crucifixión, el descendimiento de la cruz y la deposición en el sepulcro.

El patetismo estético del Barroco desaparecerá progresivamente en el siglo XVIII para dar paso a unas imágenes más sofisticadas y lujosas que pertenecen ya al estilo rococó. Buena muestra de ello son los frescos y esculturas que decoran las Iglesias de Baviera como las de los hermanos Asam, o las pinturas religiosas de Tiepolo o Boucher.

En búsqueda de una espiritualidad perdida: pintura prerrafaelita y romántica

De todas formas, el siglo XVIII, marcado por los ideales de la Ilustración, el neoclasicismo y la sociedad galante, no se caracteriza por un auge de la pintura religiosa sino que asistimos a la progresiva laicización del arte y la revalorización de la mitología. La iconografía tradicional irá desapareciendo para dejar paso a nuevos planteamientos que triunfarán definitivamente en el siglo XIX, cuando se refuerza un nuevo canal de arte independiente de los canales tradicionales dominados por la Iglesia. Incluso los pintores académicos del Romanticismo como Jean Auguste Dominique Ingres, nos presentan una visión propia y singular de María como se puede observar en *Nuestra Señora de la Hostia* (1852, Metropolitan Museum, Nueva York). El artista ya no crea "según" ni "para" la Iglesia sino que sus comitentes provienen del mundo laico y no exigen la iconografía establecida por los Concilios. Surgen los Nazarenos o los Prerrafaelitas, grupos de artistas laicos sobre temas religiosos que logran popularidad en la Europa de su tiempo.

Los Nazarenos propugnaban un retorno a la espiritualidad que se había perdido, según ellos, a causa de la industrialización. Asentados en Roma, estos pintores alemanes practicaban una taciturnidad monacal y revalorizaban la vida artesanal inspirados en los talleres medievales. Sus pinturas, inspiradas en Rafael, pretendían redimir la sociedad que se desviaba de la verdad. Las obras de Friedrich Wilhelm von Schadow o Friedrich Overbeck son ejemplo de ello. A su vez, los prerrafaelitas ingleses preconizaban también un retorno a la espiritualidad a través del arte. Liderados por Dante Gabriele Rossetti, sus obras, además de inspiradas en Rafael, estaban insufladas de una melancolía y una sensualidad totalmente alejadas de la representación pictórica tradicional. Sin ellos no se entiende el nacimiento de la estética modernista, una estética que decoraba las casas de la alta burguesía europea que pedía arte religioso pero, a su vez, moderno.

A finales del siglo XIX, tanto Van Gogh como Gauguin, trataron con especial interés los temas religiosos. Van Gogh, hijo de un pastor protestante, se inició en los estudios de teología y ejerció como misionero durante una etapa de su vida, de ahí que su arte esté vinculado a su fe. En la *Piedad* (1890, Museos Vaticanos, Roma), pintada poco antes de que se quitara la vida, se refleja la espiritualidad del artista. En cuanto a Gauguin, hay que remarcar que tenía una concepción más panteísta de la religión y mostraba el sincretismo entre el cristianismo y los rituales de Tahití, que conoció en los últimos años de su vida. En *Te Tamari no Atua (El nacimiento de Cristo)* (1896, Neue Pinakothek, Munich), la pareja del artista yace sobre el lecho justo después de haber dado a luz una niña, que está sostenida por una figura vestida de blanco. Las dos figuras aparecen aureoladas

en un paralelismo con María y el Niño. El establo del fondo subraya esta concatenación con la Natividad cristiana.

Iconografía mariana del siglo XX: resurgimiento de la Pietà

Con la llegada de la Primera y la Segunda Guerras Mundiales, la iconografía mariana se centra en la figura de la Piedad y se alude, así, a las madres que han perdido a sus hijos en los conflictos bélicos. Son destacables las esculturas de Ernst Barlach o de Käthe Kollwitz, autora que realizó la obra de *Mujer con niño muerto o Pietà* (1937–38/39, Neue Wache, Berlín), y que se ha considerado como el gran símbolo del dolor provocado por la guerra en Alemania. El mismo año en que Kollwitz empezaba a trabajar en esta obra, Pablo Picasso pintaba el *Guernica* (1937, MNCARS. Madrid), donde también podemos observar a una mujer con un niño muerto entre sus brazos. Ya en los años 90, durante la Guerra de Yugoslavia, la artista serbia Marina Abramovic denunció la catástrofe a través de su performance *Barroco Balcánico* (1997), donde ella misma aparecía como María, rodeada de huesos de animales que recordaban esqueletos humanos.

Otro artista contemporáneo que creó iconografías marianas fue Salvador Dalí a partir de su etapa mística, iniciada en 1951. La *Mare de Déu de Portlligat* (1950, Marquette University, Milwaukee, Wisconsin) es una reinterpretación de la Pala Brera de Piero della Francesca (1474, Pinacoteca Brera, Milà) con elementos rafaelitas que nos presenta a una *Sedes Sapientiae* con atributos religiosos con el huevo o la concha, mientras que en *Assumpta crepuscularia laplatszulina* (1952, Colección Masaveu, Oviedo), María asciende hacia el Cielo encima de un átomo de hidrógeno –elemento relevante en la pintura de Dalí.

En el panorama del arte actual, debemos citar a Bill Viola, videoartista americano que, partiendo de obras renacentistas, las reinterpreta con imágenes visuales. *La Visitación* de Jacopo Pontormo (1528), por ejemplo, ha dado lugar a la obra homónima del año 1995, donde Viola captura la estética del pintor manierista a través de la vestimenta de colores vivos pero traslada la escena a la contemporaneidad, situándola en un entorno urbano e industrial. En el año 2016, Viola realizó un tríptico dedicado a María para la catedral de Saint Paul en Londres. Diseñado por el equipo de Norman Foster y compuesto por plasmas que dividen la escena en cinco partes, la obra describe el ciclo vital desde el nacimiento hasta la muerte presidido por la figura de Nuestra Señora. En la web oficial de Viola y a modo de explicación de este tríptico, leemos una definición de María con la que me gustaría finalizar este artículo ya que, a mi entender, sintetiza la visión que hoy en día tenemos de la Madre de Cristo:



“Como Madre, es un icono atemporal que trasciende la existencia cotidiana. Como María terrenal, es una persona que busca, una viajera dotada de fuerza y compasión que emprende un viaje difícil en este vasto mundo. La piedad de María es la encarnación de la pena eterna. Esta visión de la muerte entre las ruinas representa una humanidad enferma y herida que María carga en soledad, proporcionándonos un lugar de refugio y de consuelo.”