

Los mosaicos del arco triunfal de Santa María Mayor y su fuente apócrifa

por José Luis Narvaja S.I.
Facultades de Filosofía y Teología. San Miguel

Introducción

El propósito original de este trabajo era el estudio de la iconografía de San José en los primeros siglos del cristianismo. Sin embargo, al considerar las imágenes del santo en los mosaicos del arco triunfal de Santa María Mayor, he encontrado que el conjunto de estos mosaicos, y no ya la figura singular de San José, me ofrecía un interesante tema de investigación, sobre todo en relación con los textos apócrifos.

La gran cantidad de literatura y de opiniones diversas y contrastantes deja translucir desde el primer momento que la cuestión no es sencilla y que no se puede pretender dar una respuesta en el ámbito de un trabajo de las dimensiones de éste.

Me limito simplemente a presentar sucintamente el problema que ha planteado y plantea aún hoy, a la investigación, este arco, y a tratar de señalar el camino de interpretación que me ha parecido más plausible.

A. El edificio

Ya a mitad del siglo IV el edificio de Santa María Mayor existía como propiedad cristiana¹. Se supone que anteriormente era una basílica privada, es decir, una gran aula con columnas y un ábside, como solían ser las basílicas privadas.

El papa Liberio (352-366) convirtió esta basílica privada en una

¹ Cf. AMMIANO MARCELLINO, *Le storie*, XXVII 3, 13: "Constatque in basilica Sicinini, ubi ritus Christiani est conventiculum...". También Sócrates habla de la basílica: "tópos tês basilikês tês epikalouménes Sikines" en *Historia Ecclesiastica* IV, 29.

iglesia, añadiéndole un ábside² y decorándola con mosaicos y pinturas. Decoró la nave principal sobre las columnas con 42 mosaicos que representaban escenas del Antiguo Testamento, de los que existen 27; decoró también el ábside y la nave transversal, con mosaicos y pinturas. El ábside representaba la visión de Apoc 5; la mitad derecha de la nave transversal representaba escenas de la infancia y la pasión; la mitad izquierda representaba escenas del Antiguo Testamento.

Las primeras pinturas fueron destruidas, pero la restauración ha dejado en evidencia que las pinturas del Antiguo Testamento se continuaban en los 42 mosaicos de la nave central. Esto nos lleva a pensar que la mitad derecha de la nave transversal estaba decorada con escenas del Nuevo Testamento.

En el 432, es decir, un año después del concilio de Éfeso, el papa Sixto III dedicó la iglesia a la Virgen María, para dar una expresión monumental a la decisión del concilio. Enriqueció la iglesia con un arco triunfal adornado con mosaicos. Sin embargo, que haya sido Sixto III quien hiciera realizar esta obra no ha sido compartido por todos los estudiosos, como veremos más adelante.

Los mosaicos y pinturas del papa Liberio eran una representación de la economía divina. Un ciclo de representaciones como éste no tenía ninguna relación directa con una basílica dedicada a la Virgen.

Cuando Sixto III dedicó la basílica a la Theotokos no tocó ni las pinturas ni los mosaicos del ciclo bíblico. Decoró el ábside con una representación de la coronación de la Virgen. Sin embargo la decoración actual del ábside no es la del papa Sixto III, sino una reconstrucción hecha por Nicolás IV (1288-1292), en la que se han añadido las imágenes de San Francisco y San Antonio de Padua y las del papa y del cardenal Colonna, ambos de rodillas, rezando. Fuera de estas cuatro imágenes el mosaico del ábside reproduce el original con gran fidelidad³.

B. Los mosaicos del arco triunfal

Nuestro estudio se centrará en el arco triunfal, también llamado Arco Efesino y en sus mosaicos, los que representan escenas de la

² Cf. *Gesta Liberii* 9, Migne PL 8 col 1393B: "In eius tempora fabricata est absis in urbe Roma in regione quinta, et requievit in pace".

³ Esto nos lo permite suponer el vestido de la Virgen, que no es el de una Reina o Princesa, como requeriría la representación, sino el vestido normal: túnica talar y manto, porque éste era el vestido con el que estaba en el original de Sixto III.

infancia de Jesús. Estos mosaicos han presentado diversas dificultades a los estudiosos: en primer lugar, la datación de la obra; en segundo lugar, el orden de las escenas no corresponde a la cronología de los hechos según las fuentes; en tercer lugar, el establecimiento mismo de las fuentes.

Acerca de estos problemas, lejos de haberse llegado un acuerdo entre los críticos, hemos encontrado una gran diversidad de opiniones. Trataremos de presentar las distintas problemáticas y sus repuestas, tomando las que nos parecen más plausibles y las que han encontrado un mayor eco en la crítica especializada. No trataremos aquí separadamente los tres problemas que hemos expuesto, es decir, como si fueran tres problemas distintos, sino que, en realidad, la respuesta a estos tres problemas se entrelaza requiriéndonos que los tratemos simultáneamente. Sin embargo, trataremos, por motivos de claridad, de presentarlos separadamente, aunque finalmente la respuesta surge de manera unitaria.

1. Datación de la obra

Dos motivos han llevado a dudar de que el arco triunfal fuera obra del papa Sixto III, uno debido a la temática de las escenas; el otro, debido a las fuentes.

1.1. El problema de la temática

En la obra *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle* se propone la siguiente interpretación⁴:

"Los arqueólogos atribuyen a Sixto III los mosaicos y quieren ver en ellos una glorificación de la Madre de Dios, pero mirando atentamente las representaciones, la Virgen no tiene un papel principal en las escenas representadas. Sólo en la escena de la *Anunciación* es la figura central –y no podía ser de otra manera, y a pesar de todo, la figura de san José y su sueño le hace *pendant*.

Todas las escenas representadas sobre el arco parecieran querer afirmar el triunfo del cristianismo:

1. *La Anunciación* y *El Sueño de José*, son una alusión a la divinidad de Cristo.

2. En *La Presentación en el Templo* Simeón reconoce

⁴ Cf. V. BERCHEN ET CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève, 1924, p. 57.

en él al Mesías.

3. En *La Adoración de los Magos*, el Oriente viene a rendir homenaje a su realeza.

4. Afrodísio, otro rey, se inclina delante de él.

5. Las últimas dos escenas nos presentan la impotencia de Herodes que quiere deshacerse del Rey Niño.

6. Las dos ciudades en los extremos y el trono en la parte más alta representan su ministerio sobre la tierra, su ascensión al cielo, su acción redentora, perpetuada en sus apóstoles representados con sus símbolos.

7. Algunas escenas que podrían evocar la humanidad de Cristo, como por ejemplo la de la *Natividad*, no aparecen aquí".

1.2. *El problema de las fuentes*

En el artículo *L'iconographie oubliée de l'arc éphésien de Saint Marie Majeure à Rome*, N. Brodsky⁵ dice que en el siglo V la delimitación de los textos canónicos y apócrifos exigía una postura rígida de parte de la Iglesia frente a estos últimos⁶. No es posible que el papa aceptase que en un arco donde se proclama el triunfo de la ortodoxia y de la sede Romana como defensora de esta ortodoxia, se representaran escenas tomadas de textos que en ese mismo período han sido condenados.

La consecuencia que se seguiría de esto sería doble: o que la decoración del arco ha sido anterior a este período, es decir, antes de que se estableciera el límite entre los escritos canónicos y los apócrifos, o que la fuente no haya sido apócrifa.

La primera postura ha llevado a Richter y Taylor a retrotraer la decoración del texto al siglo II. Brodsky, por su parte, defiende la segunda postura y busca entre los textos patrísticos una fuente que permita explicar las diversas dificultades del texto.

⁵ En: Byzantion, XXXI (1961) pp. 413-503, aquí pp. 421-425.

⁶ Hay dos hechos que llevan a Brodsky a esta afirmación: en el año 405 el papa Inocencio enumera en una carta los escritos canónicos y entre los otros libros, que deben ser repudiados y condenados, cita los que llevan los nombres de Mateo y Santiago. Por otra parte el papa Gelasio en un concilio tenido en Roma entre los años 494-496 repite esta condena anatematizando no sólo a los autores, sino también a todos los que los siguen.

2. *El orden de las escenas*

La ubicación de las escenas dentro de la decoración del arco rompe el orden cronológico. Se podría pensar que el artista ha distribuido las escenas con un cierto orden, comenzando desde lo alto a la izquierda, o viceversa, y pasando sucesivamente de un compartimiento superior a uno inferior; pero no fue así⁷.

Una dependencia del Evangelio del Pseudo Mateo quien pone la Adoración de los Magos dos años después del nacimiento de Jesús, podría explicar la transposición de esta escena, pero este argumento no explica todos los cambios.

Tampoco lo explica la simetría, puesto que el orden cronológico la habría salvaguardado⁸.

Aunque en la restauración del 1929 se vio que los mosaicos fueron realizados por diversas personas⁹, la composición general fue organizada por una sola. Esto se ve en la continuidad de los detalles.

También se podría decir que el artista ha seguido un formulario propio que, para nosotros, es una guía segura para reconocer con evidencia la fuente en la que se inspiró¹⁰.

3. *Las fuentes*

Como hemos dicho más arriba N. Brodsky intenta probar, en su largo artículo, que el arco de triunfo de Santa María Mayor fue inspirado por un texto canónico. Encuentra esta inspiración mediada por el *De Civitate Dei* de San Agustín. Apoya su afirmación en primer lugar en la

⁷ S. SCAGLIA, *I Mosaici antichi della Basilica di S. Maria Maggiore in Roma*, Roma 1910, p. 20. Cf. el esquema de las escenas del arco triunfal en p. 306.

⁸ S. SCAGLIA, op. cit., pp. 20-21, opina que la variedad de las escenas y tal vez la exigencia de la simetría requirieron la transposición de una y tal vez de dos escenas; hace notar que la composición no es homogénea, ya que sobre la parte más alta del arco y en las bases de éste, las escenas están inspiradas en las visiones apocalípticas, mientras que todo el resto tiene carácter preeminente-histórico.

⁹ W. OAKESHOTT piensa que han trabajado cinco artistas en la composición de la obra, cf. *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Wien, pp. 84-85.

¹⁰ Cf. L. DE BRUYNE, *Nuove ricerche iconografiche sui mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore*, en: *Rivista di Archeologia Cristiana*, XIII (1936), pp. 242-245.

autoridad de que gozaba el obispo de Hipona; y en segundo lugar en dos cartas de San Agustín dirigidas a Sixto antes de que éste fuera elevado al pontificado¹¹.

Por otra parte, la mayor parte de los autores acepta que el arco se ha inspirado en los escritos apócrifos sobre la infancia. Analizando las distintas escenas, iremos viendo los distintos detalles y los textos que pudieron haber servido de inspiración.

C. Las escenas representadas en los mosaicos

Teniendo en cuenta estos tres problemas que hemos presentada sucintamente podemos comenzar el examen del monumento. Buscaremos en las escenas el concepto fundamental que inspira la totalidad de la obra. Veremos que esto nos permitirá alcanzar una respuesta unificadora para las tres cuestiones.

1. La Anunciación¹²

La primera escena es *La Anunciación*, primera a la izquierda en la franja superior. La Virgen aparece como Reina, ataviada ricamente con los vestidos de las jóvenes reales de Bizancio, tejidos de oro; su postura es solemne, su aspecto es de soberana porque domina el centro de la composición, circundada por una corte de ángeles.

Los Evangelios canónicos hablan de un solo ángel, Gabriel. El Evangelio del Ps. Mateo cita, en cambio, tres ángeles:

1. El ángel que se aparece para confirmar que María es la "Reina de las Vírgenes": "En ese momento apareció un ángel del Señor y dijo: 'Estas palabras no deben saber como una burla, sino como una auténtica profecía'"¹³.

2. El ángel que la prepara para la Anunciación: "Al día siguiente... el ángel del Señor, apareciéndosele le dijo: 'Tú, bienaventurada, María, porque has preparado en tu seno una morada para el Señor..."¹⁴.

3. El ángel de la Anunciación: "De nuevo, al tercer día, mientras trabajaba la púrpura con los dedos, entró en su casa un joven de belleza indescriptible. María viéndolo se asustó y temblaba. Pero él le dijo: 'No

¹¹ Cf. N. BRODSKY, op. cit., especialmente pp. 425-427.

¹² Ver ilustración nº 2.

¹³ Ps. Mt VIII 5; M. ERBETTA, *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, Marietti, Torino, 1992; S. SCAGLIA, op. cit., p. 25.

¹⁴ Ps. Mt IX 1; M. ERBETTA, op. cit., I/2 pp. 51-52. Cf. S. SCAGLIA, op. cit., p. 25.

temas, María, has encontrado gracia delante de Dios. He aquí que concebirás..."¹⁵.

La Virgen está sentada en un trono y a su lado hay un cesto donde están los hilos de púrpura que le debían servir para tejer el velo del Templo. De tal particularidad, desconocida a los evangelios canónicos, nos hablan los apócrifos¹⁶.

"Los pontífices les dieron (a María y sus compañeras) para que trabajaran la seda... la púrpura y el lino. Echadas las suertes para conocer el trabajo de cada una, a María le tocó la púrpura para el velo del templo del Señor. Cuando la recibió, las otras vírgenes le dijeron: '¡Tú eres la más pequeña, y sin embargo has merecido la púrpura!' Y así comenzaron, burlándose, a llamarla 'Reina de las vírgenes'"¹⁷.

La casa de la Virgen completa la escena, las puertas están cerradas y el velo está vuelto hacia el interior¹⁸, aludiendo tal vez a la vida escondida de María o a la idea del "*hortus conclusus*"¹⁹.

Todos los elementos: el ángel, el cortejo de ángeles, el recuerdo del título de *Reina de las Vírgenes*, giran en torno a una idéntica idea: subrayar el carácter divino de la maternidad de María, acentuando el título de *Theotokos*, definido en Éfeso²⁰.

La primera parte de la escena termina con el ángel de la derecha de María.

¹⁵ Ps. Mt IX 2; M. ERBETTA, op. cit., I/2 p. 52. S. SCAGLIA no habla de este tercer ángel; tal vez lo identifique con el segundo, pero el texto se expresa diversamente cuando presenta a los tres mensajeros, a saber: "un ángel del Señor", "el ángel del Señor" y "un joven de belleza indescriptible".

¹⁶ Cf. C. CECHELLI, *I mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*, 1957, p. 204. Cf. también S. SCAGLIA, quien relaciona los particulares de la escena con el Ps. Mt, op. cit., p. 24.

¹⁷ Ps. Mt VIII 5; M. ERBETTA, op. cit., I/2 pp. 51.

¹⁸ S. SCAGLIA ve a la izquierda de la escena la fachada de una habitación que semeja un templo, bajo cuyo tímpano cuelga algo como un escudo, op. cit., pp. 24-25.

¹⁹ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit., p. 247.

²⁰ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit., p. 247.

2. La visión de San José²¹

El ángel siguiente señala el inicio de la segunda parte de este primer cuadro, *La visión de San José*²². Los dos ángeles se dan la espalda y cambia el nivel del suelo. Este ángel hace el gesto de quien habla; habla con san José para revelar la obra del Espíritu Santo realizada en María.

La forma de la escena es insólita: San José, en vez de dormir en casa, está de pie delante de ella. Enfrente del santo está el ángel que le habla. El artista eligió esta forma a causa del gesto que el santo hace con la mano derecha alzada, gesto que indica la pregunta acerca de si realmente es cierto lo que le está diciendo²³. Este gesto sería imposible si San José estuviera durmiendo. La identidad del santo está asegurada por la vara corta que tiene en la mano izquierda, particular tomado del Evangelio apócrifo²⁴:

"Al día siguiente... el pontífice entró en el Santo de los Santos y tomó las varas. Estas fueron distribuidas, pero de ninguna de ellas salió la paloma... le apareció un ángel que le dijo: 'hay una pequeña vara, cortísima... cuando la lleves afuera y la entregues, producirá el signo del que te he hablado'. Era la vara de San José"²⁵.

También en esta escena se llama la atención sobre todas las

²¹ Ver ilustración nº 2.

²² No faltan arqueólogos que, a propósito de este mosaico pretenden ver, en la persona de San José, a Zacarías. Esta interpretación es inadmisibile: Zacarías debería estar vestido de sacerdote. El artista, cuidadoso como se ve en la caracterización de los otros personajes de la composición, habría representado a Zacarías junto al altar, o al menos con el incienso, cf. S. SCAGLIA, op. cit. p. 26 n. 1.

²³ S. SCAGLIA piensa que el gesto significa que S. José está recordando o entendiendo lo que le dice el ángel, op. cit., pp. 25-26.

²⁴ Cf. G. WILPERT, *La proclamazione efesina e i mosaici di Santa Maria Maggiore*, en: *Analecta Sacra Tarraconensia*, VII (1931) pp. 197-213, aquí especialmente p. 203. Sin embargo, A. WEIS, contra la opinión general, sostiene que no se trata aquí de una *virga brevissima*, cf. *Die Geburtsgeschichte Christi am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom*, en: *Das Münster XIII* (1960) pp. 73-88, aquí especialmente p. 75.

²⁵ Ps. Mt VIII 3; M. ERBETTA, op. cit., I/2 p. 51.

circunstancias sobrenaturales de la maternidad de María. La posición de San José, humilde, subraya lo que fue dicho en torno a la *Theotokos*.

La ausencia de la escena de *La Natividad* va en la misma línea, pues una representación de la Natividad habría servido para mostrar que Dios se hizo hombre antes que el hecho que Jesús es Dios²⁶, que es lo que en definitiva pretende celebrar el arco.

3. La Presentación en el Templo²⁷

Sigue, en la parte derecha del arco la escena de *La Presentación en el Templo*. Enseguida se ve cuál es el personaje principal de esta escena. Las miradas de todos se dirigen hacia María, que lleva en brazos a Jesús. María se encuentra nuevamente con vestidos de Reina²⁸.

El centro no lo forma la Sagrada Familia, pues san José está un poco más lejos y forma parte de un grupo independiente, dividiendo la escena casi en dos partes: de un lado María con dos ángeles, del otro lado Simeón con los sacerdotes y levitas. San José con el ángel y una figura femenina forman el nexo entre estas dos partes.

En cuanto a la figura femenina, se trata de la profetisa Ana, quien con su mano derecha, alzada en el gesto de hablar, indica un tributo de respeto frente a María²⁹.

En esta escena, San José no se asemeja en nada a la imagen de la escena precedente, en la que es presentado en la plenitud de las fuerzas, mientras que aquí, su barba gris nos lo hace ver más anciano³⁰. Con el gesto de su mano derecha invita a María a acercarse a Simeón, quien abre el manto cubriendo con él sus manos para recibir al Hijo de Dios. Este detalle nos remite de nuevo al apócrifo del Pseudo Mateo:

"Había en el templo un hombre de Dios, perfecto y justo, llamado Simeón... (quien) tomándolo en la capa, lo adoró"³¹.

²⁶ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit. pp. 247-248.

²⁷ Ver ilustración nº 3.

²⁸ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit. p. 248.

²⁹ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit. p. 251

³⁰ L. DE BRUYNE opina que puede ser el resultado de dos artistas diferentes, op. cit. p. 248.

³¹ Ps. Mt XV 2; M. ERBETTA, op. cit., I/2 pp. 54-55. Acerca del significado de cubrirse las manos y diversos ejemplos de este uso cf. S. SCAGLIA, op. cit. p. 27.

Se debe advertir que mientras que los levitas visten una dalmática ceñida y los sacerdotes sobre la misma dalmática llevan una capa, con barba y cabellos largos, al estilo oriental, Simeón es una figura netamente romana³².

Simeón y los hombres detrás de él señalan al Templo³³, sobre cuya escalinata se ven las dos palomas y las dos tórtolas prescritas por la ley.

No sería correcto considerar este cuadro como de carácter puramente histórico. El artista ha querido presentar mediante el hecho histórico un pensamiento más profundo: la escena representa una madre que se dirige al Templo para la purificación, pero es una madre especial, lo que se puede ver por sus vestidos de reina, las manos veladas de Simeón, la introducción del cortejo de sacerdotes y levitas. Una madre que merece atención por ser la Madre de Dios, la *Theotokos*³⁴.

4. *El sueño de San José*³⁵

Nuevamente la composición se cierra mediante la escena complementaria de *El sueño de San José* para que emprenda el camino a Egipto a fin de librar al Niño de las manos de Herodes. Según Carlo Cecchelli³⁶ el artista no ha podido seguir el orden natural porque ha debido adaptarse a los espacios del arco. Ha querido utilizar, en su narración continua aquel pequeño espacio que le quedaba. Veremos más adelante que la respuesta a este problema no es ni la simetría ni la falta de espacio, sino más bien que la organización de las escenas depende de la concepción general de la obra.

³² Para G. WILPERT el artista ha representado en la persona de Simeón la persona del papa Sixto, cf. op. cit., p. 204.

³³ C. CECHELLI ve en el frente del templo una imagen de Roma sentada en trono y sosteniendo un globo (el mundo) y una lanza. Presenta dos hipótesis: o se tomó por modelo el templo de Venus de Adriano en Roma, o el templo, también de Adriano, hecho construir donde estaba el templo de Herodes el Grande. Con todo esto, permanece el problema de la presencia del templo idólatra en lugar de una representación del templo de Jerusalén. Aún no se presenta una explicación convincente, op.cit., p. 220.

³⁴ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit., pp. 251.

³⁵ Ver ilustración nº 3.

³⁶ Op. cit., p. 235.

5. *La adoración de los Magos*³⁷

Le sigue, en la franja inferior, la escena de La Adoración de los Magos³⁸. Sentado como un rey en un trono ricamente adornado, rodeado por cuatro ángeles, el Niño recibe el homenaje de los Magos. A la izquierda, aparece san José junto con uno de los Magos que señala la estrella. Dos figuras femeninas encuadran el trono. A la izquierda se reconoce a la Virgen, con el mismo vestido de Reina; a la derecha una imagen de mujer.

Llama la atención que el Niño no aparece en brazos de María³⁹, sino notablemente como centro de toda la composición, sentado en el trono⁴⁰. Se ve claramente que no quiere resaltar la figura de María como había hecho en las imágenes anteriores, sino al Hijo, cuya divinidad es reconocida no ya por los hebreos, sino por los gentiles.

La mujer sentada a la derecha del Niño, sobre un trono provisto de escabel semejante al de María, es una figura meditativa, vestida con una túnica de oro y un largo manto púrpura. En la izquierda lleva un rollo semidesplegado. Llama la atención que es de proporciones más grandes que la Virgen⁴¹. Las interpretaciones de esta figura femenina no concuerdan: algunos ven a la gobernante de los Apócrifos, otros a la

³⁷ Ver ilustración nº 4.

³⁸ C. CECHELLI piensa que esta representación está en lugar de la de la Natividad, como manifestación del deseo de acercarse a la Iglesia Oriental ya que la Epifanía fue elegida por los orientales como escena de la Natividad puesto que pretendían englobar en la adoración de los Magos la idea del nacimiento como manifestación a los gentiles de la venida del Mesías al mundo. La Natividad histórica fue fijada luego el 25 de diciembre, tal vez no antes del tiempo constantiniano, para oponerse a una festividad pagana relativa al nacimiento de Mitra Sol. Pero el tema de la Epifanía continuó con insistencia en el arte posterior. En efecto, en tiempo de Sixto III, se pone en relieve esta representación, como vemos en nuestro arco, indicio de un prototipo helenístico-oriental elegido como modelo, op. cit. p. 204.

³⁹ Para A. WEIS el hecho de que el niño no esté en brazos de María se basa en la diferencia fundamental con respecto a las restantes representaciones de esta escena, op. cit., p. 78.

⁴⁰ A propósito de esta representación del Niño sentado en un trono, A. Weis ha buscado los paralelos en la iconografía pagana, encontrándolo a menudo en las escenas del nacimiento de un Dios o de un príncipe.

⁴¹ C. CECHELLI, op. cit., p. 213.

profetisa Ana, otros a Salomé, la partera⁴². C. Cecchini la interpreta como la *Sophía Theoû*⁴³ y piensa que el rollo semidesplegado puede ser el Libro de Seth⁴⁴. De Bruyne piensa que puede ser una imagen simbólica, haciendo pendant con la figura de los Magos considerados éstos como símbolo de la "*Ecclesia ex gentibus*" y por lo tanto símbolo de la "*Ecclesia ex circumcissione*"⁴⁵. Tomaremos sobre este tema más adelante.

6. *Afrodísio adora al Niño*⁴⁶

Sigue, del lado derecho del arco, una escena que pertenece al Evangelio del Ps. Mateo, el encuentro de la Sagrada Familia con el rey Afrodísio⁴⁷. El rey lleva consigo todo el ejército y se piensa que quiere castigar a los que han arruinado los ídolos. En cambio, se acerca a la Virgen y adora al Niño reconociendo su divinidad. A la izquierda, de frente a la ciudad, se ve al rey Afrodísio con vestidos propios de un emperador bizantino, seguido por sus soldados sin armas⁴⁸ y acompañado por un hombre semidesnudo con el tipo característico de los filósofos de corte. De la parte derecha están San José y María, tres ángeles y casi en el medio, en primera línea, de pie, solo, el Niño Jesús vestido con túnica y capa.

Se debe notar el paralelo de las dos escenas de esta franja, que consiste en el resalte que adquiere la figura del Niño Jesús, cuya divinidad es reconocida por los magos, por un rey y un filósofo, también paganos⁴⁹.

Las escenas que hemos visto están relacionadas entre sí por un detalle que no debe escaparnos: la presencia de los ángeles que acompañan tanto a María cuanto al Niño.

⁴² Cf. L. DE BRUYNE, op. cit., pp. 254.

⁴³ A. WEIS dice que una representación de la *Sophía Theoû* no se encuentra en la iconografía contemporánea a nuestro arco, cf. op. cit., p. 86, n. 53.

⁴⁴ C. CECHELLI, op. cit., p. 219.

⁴⁵ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit., p. 254.

⁴⁶ Ver ilustración n° 5.

⁴⁷ Ps. Mt XXII 2-XXIV; M. ERBETTA, op. cit., I/2 p. 57.

⁴⁸ S. SCAGLIA hace notar que los soldados no están armados, op. cit., p. 32, lo que concuerda con el texto apócrifo: "los pontífices pensaban poder contemplar el castigo... pero (Afrodísio) adoró al niño", Ps. Mt. XXIV, M. ERBETTA, op. cit., I/2 p. 57.

⁴⁹ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit., p. 255.

7. *La matanza de los inocentes*⁵⁰

En la tercer franja encontramos del lado izquierdo *La matanza de los inocentes*. A partir de esta escena ya no aparecen los ángeles. La atmósfera de la composición cambia totalmente. Falta todo elemento sobrenatural y la figuración declina al plano de los seres terrenos y de las pasiones humanas⁵¹. Aunque se ve el momento previo a la matanza, hay algunos elementos que la prefiguran: por un lado, las mujeres tienen los cabellos sueltos en acto de dolor. Por otra parte, uno de los niños pareciera que lleva una cruz sobre la frente, que podría comprenderse como un signo del martirio⁵².

8. *La visita de los Magos a Herodes*⁵³

A esta escena, cuya figura principal es el rey Herodes, hace *pendant* otra, a la derecha, de las mismas características, *La visita de los Magos a Herodes*. Dos escenas que se refieren al mismo príncipe y al mismo hecho: la persecución. Su unión en la misma franja no se debe a la búsqueda de simetría sólo formal, sino a la unidad del concepto que se quería expresar⁵⁴.

9. *Belén, Jerusalén y el Trono*⁵⁵

Las composiciones que decoran la parte más alta y los pies del arco son puramente alegóricas. Se ven las ciudades de Belén y de Jerusalén, que personifican las dos Iglesias, de los judíos y de los gentiles. Sirven de fondo a los corderos que comúnmente acompañan al Cordero del Apocalipsis. Están en la parte más baja del arco, mirando hacia arriba, hacia la composición central del arco; en la que se encuentran los cuatro símbolos de los Evangelistas y el trono. Sobre este trono está el signo de la pasión: la cruz, convertida en una enseña de victoria y de gloria (hecho explicado por una corona que circunda el pie de la cruz). Sobre el escabel del trono está el libro con los siete sellos (Apo 5,1), que sólo puede ser abierto por el Cordero. Se ven, además

⁵⁰ Ver ilustración n° 6.

⁵¹ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit., p. 255.

⁵² C. CECHELLI, op. cit., p. 236.

⁵³ Ver ilustración n° 6.

⁵⁴ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit., pp. 256-257.

⁵⁵ Ver ilustraciones n° 7 y n° 8.

dos figuras insertadas en dos clipeos sobre los apoyabrazos del trono⁵⁶. En ellos están representados S. Pedro y S. Pablo. Los mismos están representados de cuerpo entero a los lados de este disco central.

Pero nuevamente un pensamiento más profundo y escondido hizo modificar algunos detalles de la representación. Los cuatro animales en vez de sostener un libro, sostienen una corona; sobre el trono falta el cordero y en su lugar hay una diadema, los atributos reales y la cruz triunfal.

A los costados del trono, se encuentran, como hemos dicho, las imágenes de San Pedro y San Pablo. Hay que notar que tienen sendos libros en sus manos; pero que mientras la escritura del libro que tiene San Pedro está formada por caracteres aislados, hebreos, es decir, tiene el libro de la Ley; San Pablo, por su parte, tiene un libro cuyos caracteres no están distanciados, sino que forman líneas de escrituras unida y corriente: alusión a la cursiva occidental⁵⁷.

Gracias a este detalle se ve que el artista quiso representar en torno al Trono divino el concepto de las dos Iglesias⁵⁸.

En el Evangelio del Pseudo Mateo encontramos un pasaje que nos da la clave de interpretación de todo el arco:

"...un edicto de César Augusto, ordenó que cada uno fuera censado en el lugar de su nacimiento... José y María debieron partir hacia Belén... Los dos caminaban y María dijo a José: 'veo dos pueblos delante de mí: uno llora y el otro ríe'. José respondió: 'Quédate sentada sobre la cabalgadura y no digas palabras inútiles'. Entonces un niño dijo a José: '¿Por qué has llamado palabras inútiles las concernientes a los dos pueblos, de los que ha hablado María? Ella ha visto el pueblo hebreo en lágrimas por haber abandonado a su Dios, mientras el pueblo gentil contento, porque se ha acercado al Señor, conforme a las promesas dirigidas a nuestros padres... Ha llegado el tiempo en

⁵⁶ C. CECHELLI, op. cit., p. 198.

⁵⁷ Cf. L. DE BRUYNE, op. cit., pp. 259-260.

⁵⁸ Esta escena se encuentra aún más completa en el ábside de la iglesia de los Santos Cosme y Damián en el Foro Romano, y también en los mosaicos de las iglesias de San Marco, de Santa María en Trastevere, de Santa Cecilia y otras. En la iglesia de Santa Sabina sobre el Aventino, el mismo concepto es representado por dos matronas que personifican las dos iglesias. A los pies de una se lee: "Ecclesia ex circumcissione" y a los pies de la otra: "Ecclesia ex gentibus", cf. S. SCAGLIA, op. cit. p. 23.

que todos los pueblos sean benditos a causa de la descendencia de Abrahán"⁵⁹.

Nos llama la atención que la dedicatoria del Papa Sixto III debajo del trono ubicado en la parte más alta del arco sea la siguiente: XYSTUS EPISCOPUS PLEBI DEI. Ninguno de los críticos ha visto en esta dedicatoria una relación con el tema de la Iglesia una, formada por las dos Iglesias, *ex circumcissione* y *ex gentibus*. Tal vez pueda servir, dentro del mismo arco, como clave interpretativa, sirviendo de conexión con el texto del Evangelio del Pseudo Mateo.

Se ve por lo tanto que el artista quiso aprovechar un pensamiento alegórico conocido en su tiempo, asociando las dos iglesias a la idea inspiradora de la glorificación triunfal, dando así la clave para resolver todas las dificultades:

1. Celebración de la divina Maternidad de María.
2. Celebración de la divinidad de Jesús.
3. Reconocimiento de este dogma por parte de las dos Iglesias.
4. Impotencia de quien quiera resistirse a este misterio.

He aquí las cuatro ideas que se funden en la obra.

1. En la franja superior, aparece María en primer plano: recibe el anuncio del gran misterio de su divina maternidad y el homenaje de los más dignos representantes del pueblo hebreo.

2. En la segunda franja es la persona de Cristo la que recibe mayor relieve: su divinidad es reconocida por los representantes del paganismo: los Magos, Afrodísio, y el filósofo.

3. En la tercera franja se representa la impotencia de Herodes, incrédulo; es imagen de la impotencia de la violencia y de las artes de los herejes.

4. Finalmente, formando un triángulo que une entre sí las tres zonas que hemos mencionado, se asiste al gozo de Belén y de Jerusalén, es decir, de todo el mundo fiel, frente a la Majestad del trono divino en lo alto del arco.

Conclusión

Hemos visto las distintas dificultades que han presentado a la crítica los mosaicos del arco triunfal de Santa María Mayor: la datación

⁵⁹ Ps. Mt. XXIII 1, M. ERBETTA, op. cit., I/2 p. 53.

de la obra, el orden de las escenas y las fuentes en las que se inspiró el autor.

Hemos tratado de mostrar que una interpretación unitaria del plan general de la obra nos permite dar una respuesta a estos problemas sin forzar los argumentos:

El arco triunfal de Santa María Mayor, obra de Sixto III, celebra el triunfo del Concilio de Éfeso: el título de Theotokos es celebrado en su justo punto, la elevación de María es consecuencia del reconocimiento de la divinidad de su Hijo. Reconocimiento no parcial sino de toda la Iglesia, a la que el papa dedica la obra;

El orden de las escenas, aunque no corresponde a la cronología de las fuentes, se debe a una esquematización de las ideas que se quieren resaltar. Estas ideas se dividen en las franjas que componen el arco: el título de Theotokos, la divinidad de Jesús, la impotencia de quienes se le oponen y la gloria de quienes le reconocen su justo título. De esta manera, resultaban de fácil lectura a sus contemporáneos, capaces de descifrar el simbolismo de los mosaicos. Por último, hemos visto que el Evangelio apócrifo del Pseudo Mateo no sólo nos da la base para explicar muchos detalles de la obra, sino también y principalmente nos da la clave de interpretación.

Sin embargo, este último punto nos presenta una nueva dificultad, que no puedo pretender responder en este trabajo: el Evangelio del Pseudo Mateo, es de composición tardía. Erbetta lo data entre los siglos VII y VIII⁶⁰. Se podrían adelantar dos hipótesis al respecto: o bien la composición del Evangelio del Pseudo Mateo es anterior a cuanto se pensaba hasta el momento, o bien la obra fue compilada entre los siglos VII y VIII a partir de un material ya existente el cual sirvió de inspiración para la composición de los mosaicos de Santa María Mayor.

Como conclusión y punto de llegada, hemos alcanzado un nuevo problema, un nuevo punto de partida, pero su respuesta supera las dimensiones de nuestro trabajo. Baste señalarlo y subrayar nuevamente la complejidad del problema que surge a partir de esta obra, que lejos de responderse, abre siempre nuevos ámbitos a la investigación.

Bibliografía

AMMIANO MARCELLINO, *Le storie*, a c. di A. Selem, Tea, Milano 1994.

ASTORRI, G., *Nuove osservazioni sulla tecnica dei mosaici romani della Basilica di S. M. Maggiore*, en: *Rivista di Archeologia Cristiana* XI (1934), pp. 51-72.

BERCHEN ET CLOUZOT, V., *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, Genève, 1924.

BRODSKY, N., *L'iconographie oubliée de l'Arc Éphésien de Sainte Marie Majeure à Rome*, en: *Byzantion* XXXI (1961), pp. 413-503.

DE BRUYNE, L., *Nuove ricerche iconografiche sui mosaici dell'arco triunfale di S. Maria Maggiore*, en: *Rivista di Archeologia Cristiana*, XIII (1936), pp. 239-269.

CECHELLI C., *I mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*, 1957.

ERBETTA, M., *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, Marietti, Torino, 1992. *Gesta Liberii* 9, Migne PL 8 COL. 1387-1410.

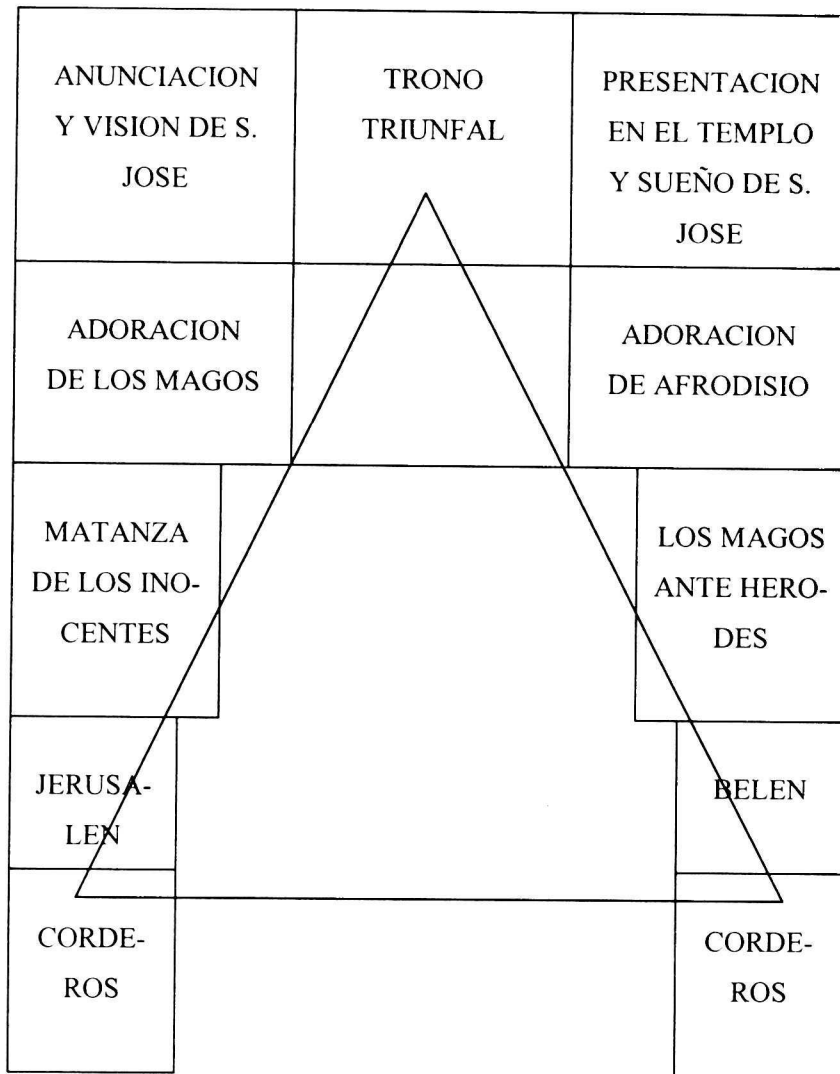
OAKESHOTT, W., *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Wien.

SCAGLIA, S., *I Mosaici antichi della Basilica di S. Maria Maggiore in Roma*, Roma, 1910.

WEIS, A., *Die Geburtsgeschichte Christi am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom*, en: *Das Münster* XIII (1960), pp. 73-88.

WILPERT, JOSEF, *La proclamazione efesina e i mosaici di Santa Maria Maggiore*, en: *Analecta sacra Tarraconensia* VII (1931), pp. 197-213.

⁶⁰ M. ERBETTA, op. cit., I/2 p. 44.



Esquema del Arco Triunfal de Santa María Mayor, en él se ve la ubicación de las distintas escenas formando las tres franjas conceptuales compuestas por escenas históricas y el triángulo señala el marco ofrecido por las escenas del Apocalipsis que dan la clave de interpretación de todo el conjunto.

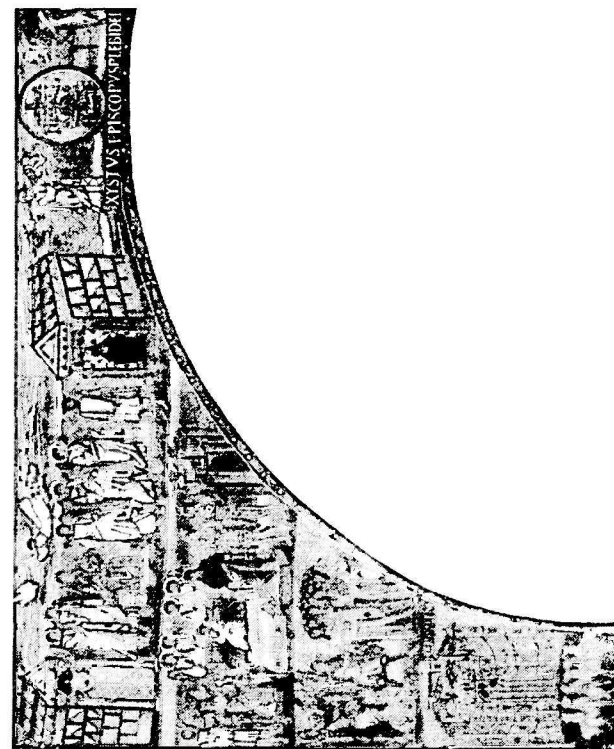
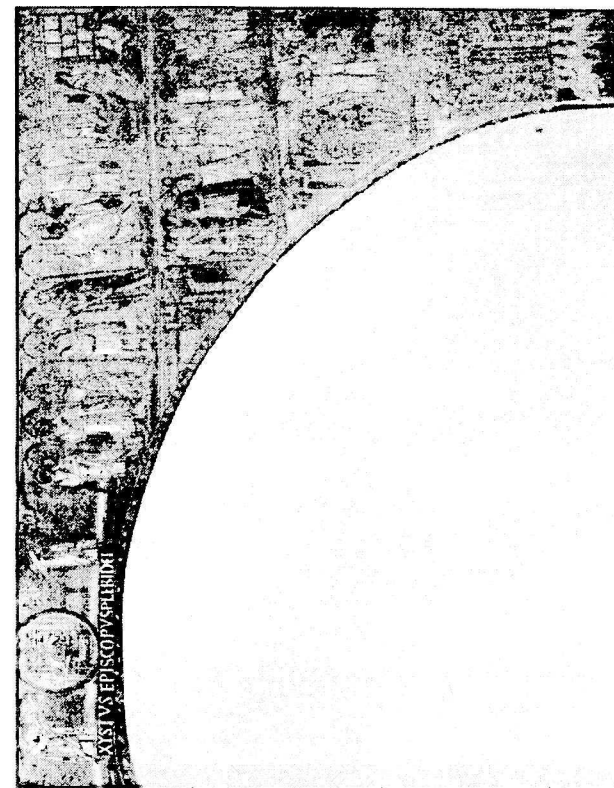


Ilustración nº 1: Visión de conjunto del arco triunfal



Ilustración n° 2: Anunciación y visión de San José

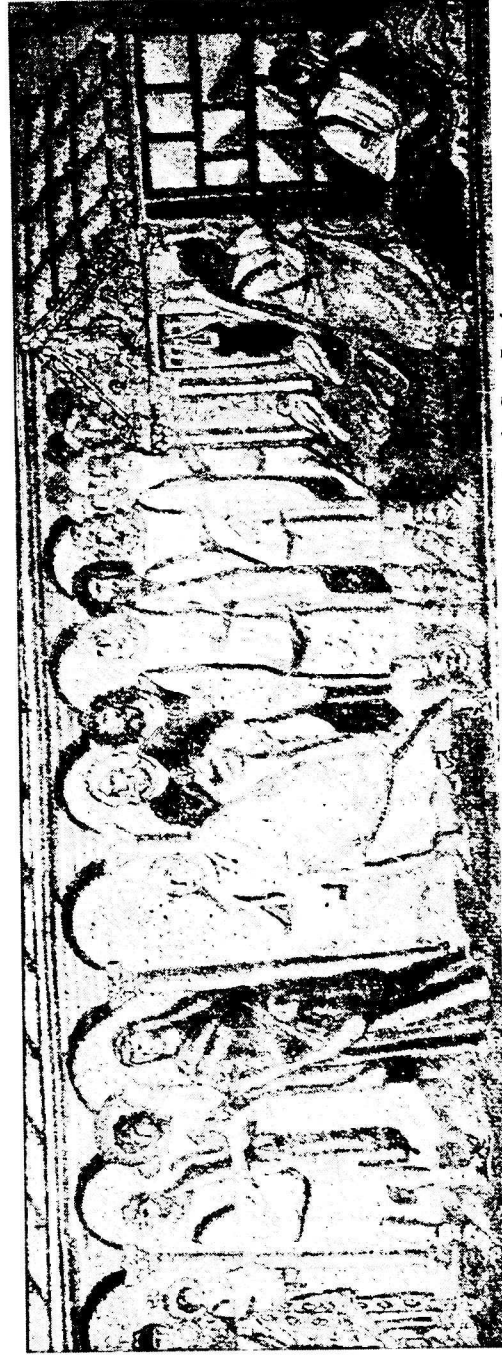


Ilustración n° 3: Presentación en el templo y sueño de San José



Ilustración nº 4: Adoración de los magos



Ilustración nº 5: Adoración de Afrodísio



Ilustración n° 6: Matanza de los inocentes y Los magos ante Herodes

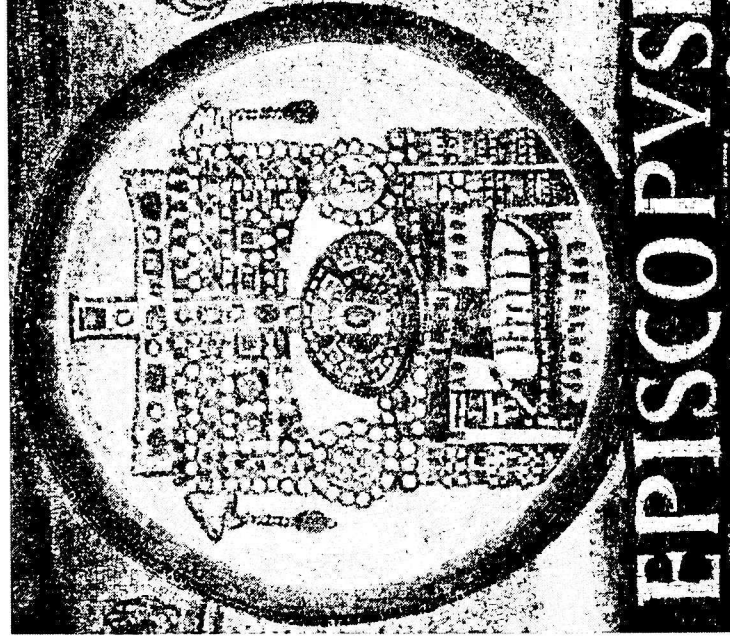


Ilustración n° 7: Trono triunfal

Aportes a la filosofía - Acerca del evento de Martin Heidegger

Presentación de la obra y su traducción española¹

por Dina V. Picotti

Universidad Nacional de General Sarmiento

La versión castellana, próxima a aparecer, de estos manuscritos de los años 1936-38, publicados en 1989 a 100 años del nacimiento del autor, en el t. 65 de las *Obras Completas*, bajo el título *Beiträge zur Philosophie - Vom Ereignis*, V. Klostermann, Frankfurt a.M., es realmente auspiciosa, dado que bien pueden ser considerados como su segunda gran obra después de *Ser y tiempo* (1927).

En efecto, tras el planteo fundamental-ontológico de la pregunta por el ser que hiciera ésta, significa el primer intento abarcador de un planteo más originario, en el que se interroga por el sentido en tanto verdad y esenciarse del ser como acaecer. Una orientación hacia el mismo ya se observaba concretamente desde los años treinta; estuvo sin duda presente desde los inicios del pensar heideggeriano, posibilitando el planteo de *Ser y tiempo*, que sería impensable de otro modo, y se manifiesta en los *Beiträge* como despliegue de lo que en *Carta sobre el humanismo* llamará "Kehre", viraje.

Se trata de un pensar inicial, que ha de preparar el tránsito desde el fin de la historia de lo que el autor llama el primer comienzo, es decir, de la metafísica como pregunta conductora por el ser del ente, al otro comienzo, o sea, a la pregunta fundamental por la verdad del ser. Si bien aún no puede determinarse desde éste, es ya un pensar según su historia, que se configura en la estructura de seis ensambles: a partir de la 'resonancia'(1) de la verdad del ser en la experiencia indigente de su

¹ *Nota de la redacción:* La doctora Picotti, antigua colaboradora de nuestra revista, ha tenido la amabilidad de enviarnos, respondiendo a un pedido nuestro, una presentación de los *Beiträge* de Heidegger y de la correspondiente versión en lengua española. Los datos de la traducción: Heidegger, Martin, *Aportes a la filosofía - Acerca del evento*, Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger - Editorial Almagesto; traducción de Dina V. Picotti.

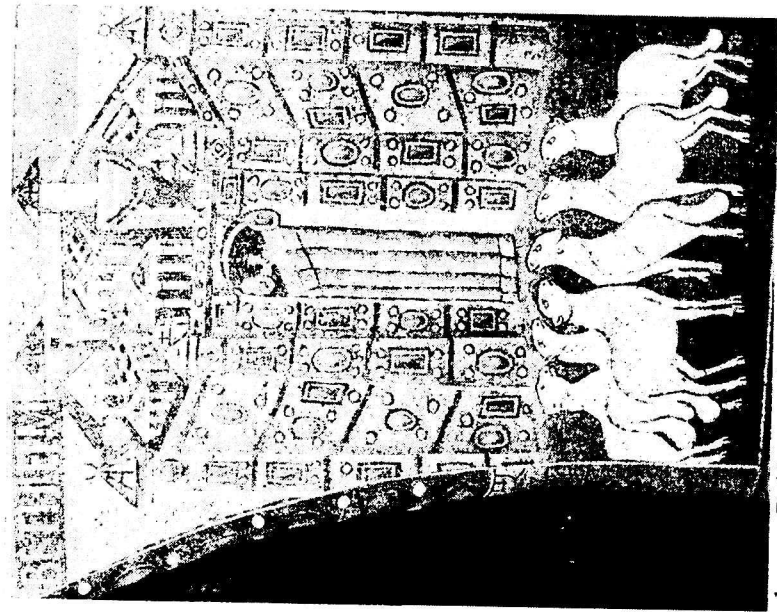


Ilustración n° 8: Jerusalén y corderos y Belén y corderos

