

# MARÍA AL PIE DE LA CRUZ: DOCTRINA, LITURGIA, AFECTIVIDAD E IMAGEN EN BIZANCIO A TRAVÉS DEL RELICARIO DE LA VERA CRUZ DEL VATICANO

Julia María García Morales

Universidad de Jaén

jmmorale@ujaen.es

<https://orcid.org/0000-0001-7761-2273>

## RESUMEN

El presente trabajo se centra en analizar la configuración de la *compassio* mariana en el arte bizantino, tomando como pieza central el relicario de la Vera Cruz de los Museos Vaticanos (ca. 930). Se examina cómo, tras la Querella iconoclasta, la defensa iconódula de la Encarnación impulsó una nueva sensibilidad emocional que situó a María en un papel activo dentro de la representación del sufrimiento de Cristo. A través del estudio de la homilética posticonoclasta y, especialmente, de los *stavrotheotokia*, se muestra cómo la literatura litúrgica desarrolló un lenguaje afectivo que otorgó a la Virgen una presencia compasiva y teológicamente significativa en la Pasión. El relicario vaticano constituye un testimonio temprano de esta estética: la postura extraordinaria de María, inclinada hacia los pies de Cristo, traduce visualmente el *pathos* formulado en dichos himnos y refleja la creciente humanización de la Madre de Dios. Por lo tanto, esta investigación propone que esta obra debe entenderse como un dispositivo teológico-visual donde convergen reliquia, iconografía y liturgia, revelando su papel en la gestación de las futuras imágenes del lamento mariano que marcarán la tradición bizantina.

**Palabras clave:** relicario, Bizancio, María, Crucifixión y *compassio*.

## ABSTRACT

This article analyses the configuration of Marian *compassio* in Byzantine art, taking as its centrepiece the reliquary of the True Cross in the Vatican Museums (ca. 930). It examines how, after the Iconoclastic Controversy, the iconodule defence of the Incarnation gave rise to a new emotional sensibility that placed Mary in an active role within the representation of Christ's suffering. Through the study of post-iconoclastic homiletics and, especially, the *stavrotheotokia*, it shows how liturgical literature developed an affective language that gave the Virgin a compassionate and theologically significant presence in the Passion. The Vatican reliquary is an early testimony to this aesthetic: Mary's extraordinary posture, leaning towards Christ's feet, visually translates the *pathos* formulated in these hymns and reflects the growing humanisation of the Mother of God. The article proposes that this work should be understood as a theological-visual device where relic, iconography and liturgy converge, revealing its role in the gestation of future images of Marian lamentation that would mark the Byzantine tradition.

**Keywords:** reliquary, Byzantium, Mary, Crucifixion and *compassio*.

## 1. INTRODUCCIÓN: LA CONFIGURACIÓN DOCTRINAL Y EMOCIONAL DEL CULTO MARIANO

El desarrollo de la espiritualidad mariana se inserta en la historia de las definiciones cristológicas que, en los primeros siglos del cristianismo, determinaron la relación entre la humanidad y la divinidad de Cristo. El Concilio de Éfeso en el año 431 fijó el título de *Theotokos* —Madre de Dios— para María, subrayando la unidad hipostática del Verbo encarnado. Sin embargo, más allá de su función dogmática, este título contenía una enorme carga simbólica: nombrar a María como *Theotokos* significaba también reconocer su papel en la mediación entre Dios y los hombres, pues Ella era el lugar en el que lo inefable se hacía visible, la carne que acogía el misterio. De ahí que la liturgia y la iconografía posteriores encontraran en su figura un punto de equilibrio entre la trascendencia y la cercanía, de modo que, en el imaginario

cristiano, María no fue solo madre y testigo, sino también paradigma de respuesta humana ante el acontecimiento divino (Rubin, 2009).

La exhibición del dolor de María estuvo ligada, además, a la delimitación de su papel durante los siglos IV y V en el seno del Imperio bizantino. El siglo V constituyó uno de los momentos más importantes para el asentamiento del culto mariano, con la reafirmación de su poder y la vinculación con la Encarnación, que quedaron plasmadas tanto en el Concilio de Éfeso (431) como en el de Calcedonia (451). Fue en la celebración del primero cuando María quedó definida a través del título de *Theotokos*, mostrando cómo en su seno había concebido tanto la naturaleza humana como la divina de Cristo, rompiendo con las disputas del docetismo (Limeris, 2002). La definición de *Theotokos* trajo consigo el intento de profundizar el aspecto humano de la Virgen, subrayándose todas sus fragilidades, lo que la alejaba de cualquier similitud con otras diosas y mostraba su importancia en la obra de Salvación; pese a ello, la proclamación de dicho título sirvió no tanto para encumbrar la posición de la Virgen como para precisar la doble naturaleza del hijo, exponiéndose cómo toda mariología quedaba subordinada a la cristología en estos momentos (Pentcheva, 2006: 37; Evans, & Wixom, 1997).

A medida que la doctrina se consolidaba, el discurso sobre María se enriqueció con matices afectivos. La devoción, inicialmente centrada en su virginidad y en su papel dentro del plan de salvación, comenzó a explorar los aspectos emocionales de su maternidad. La teología oriental comprendió pronto que la Encarnación implicaba no solo la asunción de un cuerpo, sino también la de la sensibilidad: el dolor, la ternura o la compasión no eran simples añadidos sentimentales, sino expresiones reales de la humanidad redentora. En este sentido, la figura de María se convirtió en espejo de esa humanidad transformada por la gracia. Su sufrimiento al pie de la cruz, su capacidad de intercesión y su presencia silenciosa en los momentos decisivos del relato evangélico ofrecían a los fieles una mediación comprensible entre la gloria de Cristo y la fragilidad del creyente.

El sigilo de las fuentes evangélicas provocó la necesidad de rastrear el papel de María al pie de la cruz: ninguno de los textos bíblicos atribuyó algún signo y/o expresión de aflicción a la madre y, de los cuatro evangelios, solo se alude a su presencia en el Evangelio de san Juan en la Crucifixión: “Viendo Jesús a su madre y al discípulo a quien Él amaba, que estaba allí, dijo a su madre: ‘Mujer, ahí tienes a tu hijo’. Luego dijo al discípulo: ‘Ahí tienes a tu madre’. Y desde aquel momento, la tomó el discípulo consigo” (*Evangelio de San Juan*, 19: 26-27). Este fragmento fue el punto de partida para que numerosos autores debatiesen y reflexionasen sobre la reacción de María y las emociones que pudo albergar al ver a su hijo en la cruz, lo que, durante la Alta Edad Media, generó una actitud dualista que impregnó la tradición exegética oriental y occidental. Por un lado, el comportamiento de María en la Crucifixión fue interpretado de forma estoica y austera, en la que la Virgen tomó conciencia de su coparticipación en la Redención por medio de la ofrenda voluntaria de su hijo para la salvación del mundo; por otro, se defendió la visión de que María, a pesar de ser consciente de su participación en la Redención, no dejó de mostrar externamente su sufrimiento. La meditación sobre esta emoción fue explorada por diferentes autores orientales, haciendo hincapié en los sentimientos maternos de la Virgen, frente a un Occidente que durante los primeros diez siglos asumió, a grandes rasgos, la primera imagen: la de una Madre estoica.

En este llanto mariano se advierte una clara continuidad formal con los repertorios del lamento antiguo —golpes de pecho, arañarse el rostro—, no como una simple pervivencia mecánica, sino como la reelaboración cristiana de estructuras rituales profundamente arraigadas en la experiencia humana del duelo, que el cristianismo resignifica dentro de su propio marco teológico (De Martino, 1958; Alexiou, 2002). Igualmente, María comienza a proponerse como la única persona que asume el acto de lamentarse y sufrir por la muerte de su hijo, apropiándose de los mismos modos vistos en el lamento pagano; así se inició el proceso en el que la Virgen se convirtió en ese modelo a seguir del nuevo *ethos* ante la muerte. Así, María se empleó como una figura maternal con la que el público podía no solo identificarse, sino también sentir empatía.

En los siglos IV-VI, en el ámbito siríaco y griego oriental, autores como Orígenes, Efrén de Siria o Jacobo de Sarug desarrollaron una mariología poética que combinaba la exégesis bíblica con la reflexión espiritual. En sus textos, María aparece como figura que habla, llora y se interroga, una mujer que experimenta en sí misma la tensión entre la fe y el dolor. Los him-

nos siríacos de Efrén introducen el diálogo entre la madre y el hijo como recurso teológico: la pregunta de María no es duda, sino vía de revelación. El lamento mariano que nace en esta literatura marca el inicio de una sensibilidad nueva en la tradición cristiana, una religiosidad en la que la emoción se convierte en vehículo de verdad. La *compassio* —la participación de la madre en el sufrimiento del hijo— se transforma en modelo para los fieles, llamados a compartir los padecimientos de Cristo como expresión de amor redentor.

En este sentido, se ha señalado tradicionalmente como uno de los primeros escritos de este género *las Lamentationes gloriosissimae Virginis Marie super Passione Domini* de Efrén de Nisibis (306-373)<sup>1</sup>. El texto se estructura con una breve introducción seguida del lamento propiamente dicho, que no se ve interrumpido por un narrador, en el que la Virgen se dirige a Cristo, pero también a otros personajes como los judíos, Gabriel, Simeón, los discípulos e incluso a la propia cruz. El poeta nos muestra una imagen cargada de un realismo y una expresividad sin precedentes, en la que María está aislada, sola —sin la presencia de san Juan y de María Magdalena—, parada al pie de la cruz en la que pende su hijo, donde pronuncia una serie de palabras sin obtener respuesta de nadie. La emocionalidad de la Virgen trasciende ese lenguaje litúrgico y simbólico marcado por la rigidez, como se aprecia en la súplica (Sticca, 2000: 35): “Inclínate hacia mí, oh cruz, para que pueda recibir a mi Hijo, para que pueda besar a mi Hijo, a quien he alimentado en este pecho mío, aunque por mi propia voluntad no he conocido a ningún hombre”. La escena adquiere así una gran fuerza dramática y poética con la presencia de la Virgen suplicando ante la cruz, solicitando a la misma que se incline para poder besar y abrazar las heridas causadas en el cuerpo de su hijo ya fallecido, conformándose uno de los episodios que más afecto generó tanto en la literatura como en el arte medieval.

El segundo lamento fue realizado por Jacobo de Sarug (451-521), obispo y poeta siríaco, en su homilía *De Transitu Dei Genitricis Mariae*, en la que se incluye un pasaje en el que, tras recordar un cántico de la Virgen al Niño, comienza la descripción del tormento al ver a su hijo crucificado y enterrado (Sticca, 2000: 39): “Muchos dolores sufrió por ti tu madre, y todos los tormentos que soportó en tu crucifixión. ¡Cuántas lágrimas amargas de dolor no derramaron sus ojos en tu entierro! ¡Qué terrores no hubo de pasar la madre de misericordia, cuando tú fuiste enterrado y los guardias del sepulcro la rechazaron de suerte, que no pudo acercarse a ti!”. La acumulación de imágenes de dolor acentúa de nuevo la humanidad de María y contribuye a fijar el modelo de la madre doliente que participa en la Pasión de su hijo.

A lo largo de los siglos V y VI, María fue ocupando también un rol cívico y activo en el Imperio, convirtiéndose en un elemento protector que acabó trasladándose no solo a los himnos —como en el Himno *Akathistos*—, sino también a los iconos. Averil Cameron (1978: 79-108) ha analizado cómo estos jugaron un rol de suma importancia en la guerra del 626, llegando a salir en procesión y convirtiéndose en Paladín. Frente a esta posición, Hans Belting (2009: 54) Stephen Benko (1993:42) y Pentcheva (2002: 2-41) mostraron que el culto público a la *Theotokos* no se identificó directamente con los iconos. Por el contrario, estos permanecieron vinculados a las reliquias, de modo que su veneración se consolidó en asociación con ellas y no con las imágenes durante el período preiconoclasta. La devoción a María quedó firmemente instaurada en la vida pública ya en el periodo bizantino medio. Su definición como *Theotokos* aunó dos conceptos de suma importancia: no solo como una figura protectora sino también maternal. Este sentido se propuso como un *exemplum*, sobre todo en el momento del sacrificio, cuando Ella ofrece a su hijo al mundo, presentándose como modelo de amor desinteresado. Los himnos y homilías de los siglos IV al VI nos muestran ese carácter dramático y didáctico en el que se enfatiza la afectividad de la Madre de Dios, a pesar de la relevancia doctrinal de la doble naturaleza de Cristo, y se establece así una figura más simbólica que se movía entre lo divino y lo humano (Tsironis, 1998: 114; Alexiou, 1975: 111-140).

<sup>1</sup> En este sentido, suele considerarse como uno de los primeros textos del género el poema *Lamentationes gloriosissimae Virginis Mariae super Passione Domini*, atribuido a Efrén de Nisibis (306-373). No obstante, la autoría y la datación del escrito han sido objeto de revisión crítica. Aunque Efrén dedicó numerosos textos a la Virgen, en ninguno aparece una referencia explícita a su *compassio*, lo que ya dificulta aceptar la atribución tradicional. A ello se suma el análisis de Willem Frederik Bakker y Dia Mary L. Philippides (2000:9-56), quienes identificaron en la obra fórmulas literarias, estructuras dialogadas y motivos —incluida una lamentación pronunciada por Cristo desde la Cruz— que no se documentan en la literatura bizantina anterior al siglo IX. Sobre esta base, propusieron fechar el poema no en el siglo IV, sino entre los siglos XIV y XV. Pese a ello, algunos estudiosos continúan situando su composición en la Antigüedad tardía, a pesar de las dificultades que plantea la evidencia interna.

Todos estos componentes, manifestados en la tradición litúrgica siríaca, fueron incorporados en la homilética y la himnografía griegas. Un ejemplo de ello lo encontramos en el siglo VI con el que ha sido considerado por parte de la historiografía como el primer lamento destinado a la Madre de Dios en ámbito griego: el compuesto por el poeta Romanos el Méloda (490-560). En su poema sobre *María al pie de la Cruz*, Romanos muestra un diálogo cargado de conmoción entre la madre y el hijo fallecido. Al igual que otros autores patrísticos griegos, vuelve a aludir a la duda de María y a la profecía de Simeón en su *himno a la Hypapante* (Graef, 128): “cuando tú, la sin defecto, mires a tu Hijo clavado en la cruz... súbitamente dudarás; la despedida en la pasión será como una espada para ti”. El himno fue cantado el Viernes Santo y tenía un propósito claramente didáctico, en el que se intentaba instruir a la audiencia en la Pasión, proponiéndose como necesario el sufrimiento —tanto el de Cristo como el de María— para la redención del mundo. La aflicción de la Virgen es respondida por Cristo, que intenta mostrarle el significado ontológico de su muerte y le dice (Arentzen, 145-146):

No te corresponde lamentarte, pues has sido llamada “Llena de gracia”; no empañes tu dignidad con el llanto ni te asemejes a quienes carecen de entendimiento, oh doncella colmada de sabiduría. Tú estás en el corazón mismo de mi cámara nupcial; no permitas, entonces, que tu alma se marchite como si permanecieras fuera. Dirígete a quienes se hallan en la cámara nupcial como a tus servidores, pues, temblorosos, todos te responderán con prontitud, tú que eres sublime

Finalmente, el hijo pide a la madre que cese su llanto ante un día tan trágico, enseñándole que Ella no es como el resto de las mujeres. Su pesar es necesario para el cumplimiento de las profecías anunciadas en el Antiguo Testamento, proclamando la aceptación del sufrimiento. La Virgen acaba cediendo ante la voluntad de Cristo, esperando la Resurrección.

En el caso de la retórica visual, aunque existen precedentes preiconoclastas, la intensificación sistemática del *pathos* mariano en las escenas de la Crucifixión se consolida tras el 843, en Bizancio medio. Las imágenes de la Virgen durante los siglos anteriores procuran ahondar en su faceta maternal a través del prototipo de la *Hodigitria*, con la que se exhibe el desinteresado ofrecimiento de su hijo al mundo. Asimismo, dicha imagen anticipa visual y simbólicamente el sufrimiento redentor de Cristo, mediada a través de la afectividad de la Virgen. La mirada afligida de la madre frente a la serenidad de la visión del hijo, contrastada con la tensión del cuerpo, nos adentra en una lectura visual del sufrimiento humano mediante el sacrificio conjunto de ambos. Durante estos primeros siglos, las representaciones extremas de la aflicción fueron vistas como una falta de decoro y de fe.

Los evangelios canónicos contemplaron la representación del desconsuelo desde la óptica del *Evangelio de san Lucas* (23:48), donde se narra cómo los diferentes testigos en la Crucifixión mostraron gestos de dolor: “Y toda la multitud de los que estaban presentes en este espectáculo, viendo lo que había acontecido, se volvían golpeándose el pecho”. Igualmente, en los diversos fragmentos analizados destinados al lamento mariano, el suplicio queda plasmado de forma nítida, evidenciando cómo la tradición literaria era menos conservadora que la artística. No obstante, no todos los autores quisieron exponer un excesivo tormento de María, ya que este podía interpretarse como una falta de creencia en la Resurrección. Por lo que, escenas como la *Crucifixión* o el *Entierro*, que evidencian la ausencia de personajes con muestras emocionales exacerbadas y se limitan a posiciones comedidas y estereotipadas, analizadas de forma magistral por Henry Maguire (1977:129).

Podemos citar como ejemplo la *Crucifixión del Evangelionario de Rábula* (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. I, 56) y una *Crucifixión del Monasterio del Sinaí*. En la imagen del *Evangelionario de Rábula* (FIGURA 1), del año 586, se muestra el grupo más completo dedicado a este tema de la Crucifixión, vinculado con la escena de la Resurrección para fomentar la unidad entre la muerte y la salvación. Fue realizado en el monasterio de San Juan, en Mesopotamia. En la imagen de la Crucifixión, en el folio 14a, se observan las tres cruces sobre un fondo en el que se encuentran los montes de Agra y Gareb, con el sol a la izquierda y la luna a la derecha. En un primer plano, a ambos lados, se exponen las cruces con los dos ladrones crucificados con cuatro clavos, ataviados con una tela anudada en la parte frontal y sujetos con cuerdas que les cruzan el pecho. En la parte central se ubica Cristo crucificado con cuatro clavos, vestido con

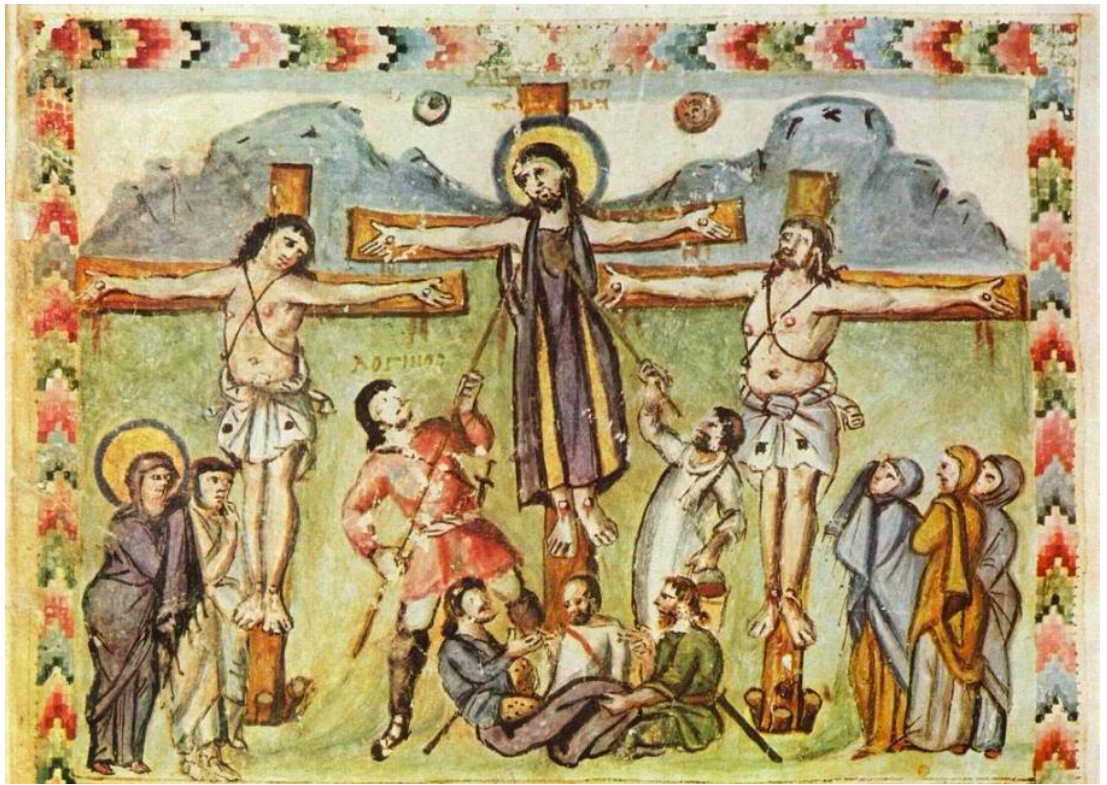


Figura 1. *Crucifixión*, fol. 14 a. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. PLut. I, 56. Evangelario de Rábula. 586.

una túnica larga de color púrpura, decorada con rayas doradas y sin mangas, mostrándose en su vertiente triunfante sobre la muerte (Bernabò y Arduini, 2008; Bernabò, 2014: 342-358). A la izquierda de la figura de Cristo aparece Longinos con la lanza y a la derecha Estefatón, sosteniendo la esponja. A la izquierda del grupo descrito se sitúan la Virgen y san Juan, mientras que a la derecha se encuentran las Santas Mujeres. La expresión del tormento pasivo y silencioso que sufren los diversos personajes ante la escena se realiza mediante el reflejo de la tristeza en el rostro del discípulo amado, a través de las acciones de gran expresividad de las Marías y por medio de la Virgen, que eleva sus manos cubiertas para ocultar su faz. Hay un intento de evidenciar la angustia por parte de María, aunque no deja de ser de una manera controlada, siguiendo los preceptos establecidos para no poner en duda el mensaje de la Resurrección. De hecho, centrándonos en los ojos de la Madre de Dios, se percibe un estrechamiento que evidencia el llanto como síntoma de la aflicción. En este periodo pre-iconoclasta, la representación del tormento mariano se intentó expresar de forma muy estereotipada, empleándose la pose frontal con la que se dirige al espectador y se expone solo un leve matiz de dolor en su rostro.

En una *Crucifixión* del *Monasterio del Monte Sinaí* aparece un grupo más simplificado, con la presencia de los dos ladrones en un plano secundario (FIGURA 2). Sobre un incipiente paisaje, conformado por dos montañas que han reducido su tamaño, el discípulo amado señala con su mano derecha a Cristo mientras sostiene con la izquierda el códice que alude a su Evangelio, dirigiendo su vista al espectador; la madre se sitúa en un primer plano, guiando su mirada hacia Jesús, como testigo no solo del acontecimiento sino también de la doble naturaleza de Cristo en la cruz. La figura de María, vestida con una túnica azul y un *maphorion* marrón, orienta su mano derecha hacia Cristo, mientras que con la izquierda intenta cubrir una de sus mejillas para indicar ese matiz de pena y tormento. La pose de la Virgen fue descrita en el siglo VI a través de la ékfrasis sobre su escena de la Natividad (Maguire, 1974: 111-140): “como una doncella recostada en su lecho con la mano izquierda debajo del codo derecho y apoyando la mejilla en la derecha”. Este pasaje indica que esta expresión no fue utilizada solo en el contexto de la Pasión ni fue un aspecto exclusivo del arte bizantino del periodo medio, sino que ya se conocía en las escenas de duelo del arte clásico (Maguire, 1977: 142). Los maestros del periodo inicial y medio bizantino se sirvieron de técnicas diversas para aludir al dolor a través de actitudes contenidas; aunque no fue hasta el fin de la Controversia iconoclasta cuando la pasividad y la mesura comenzaron a



Figura 2. Icono de la Crucifixión. Siglo VIII. Monasterio de Santa Catalina, Sinaí.

ser sustituidas por una mayor expresividad, desarrollándose en temas que tenían como objetivo enfatizar aspectos como la humanidad de Cristo.

En consecuencia, estos primeros desarrollos de esa “piedad mariana” no pertenecían solamente al periodo post-iconoclasta, sino que hubo un intento de explorar esta cuestión ya desde una época anterior al conflicto. Aun así, como indicó Tsironis (2016: 180), la emoción y los sentidos llegaron a ocupar un lugar de suma importancia en la literatura iconoclasta en comparación con las obras anteriores. En definitiva, el énfasis puesto en María —y, en menor medida, en su dolor— pone de manifiesto que Ella se convirtió en objeto de veneración desde los primeros años del cristianismo, articulando en su figura la unión entre la Encarnación, la sensibilidad humana y la experiencia del sufrimiento redentor.

## 2. ICONOCLASIA Y LEGITIMACIÓN DEL DOLOR DE MARÍA

La cuestión del uso de la imagen en el cristianismo estuvo presente desde los inicios del Imperio bizantino. Puesto que resonaba la prohibición mosaica de no representar a Dios, el triunfo del cristianismo no supuso una aceptación inmediata y homogénea de la imagen. Como señaló Ernst Kitzinger (1954:85), no existió una alternancia simple entre periodos favorables o contrarios al uso de imágenes, sino un conflicto permanente que culminó en la Querella iconoclasta (726-843). Belting (2009: 194) advirtió que la doctrina del icono no puede entenderse aisladamente, pues fue producto directo de aquella controversia.

La aceptación de la imagen exigió elaborar una doctrina que justificara su culto, centrada en la cuestión cristológica de la doble naturaleza de Cristo. Para los iconoclastas, representar a Cristo implicaba un problema, ya que su divinidad era irrepresentable y la materia no podía contenerla; por ello, rechazaban las imágenes y reducían la veneración a una vía estrictamente espiritual. Para los iconódulos, en cambio, representar la humanidad de Cristo no negaba su divinidad, pues la Encarnación había santificado la carne y con ella la materia. Negar la legitimidad de las imágenes equivalía, según ellos, a poner en duda la Encarnación y, por tanto, la salvación. El II Concilio de Nicea (787) confirmó esta postura, defendiendo que la veneración dirigida a los iconos se refería al prototipo representado y no a la materia (Kessler, 1990: 21-42).

En este debate la *Theotokos* desempeñó un papel decisivo. Desde los primeros siglos se la consideró un medio privilegiado de veneración y un punto de fricción entre iconoclastas e

iconódulos a lo largo de los siglos VIII y IX. Para los primeros, su representación debía prohibirse: María, santificada por el Espíritu Santo al concebir al Verbo, transcendía lo puramente material. Para los iconódulos, en cambio, era precisamente en María donde Cristo asumía su naturaleza humana, legitimando así la capacidad de la materia para contener y manifestar lo divino. Juan Damasceno lo expresó con claridad al afirmar que la veneración dirigida a la madre remite al hijo encarnado y que, así como la cruz con la imagen del Señor posee un valor distinto de una cruz desnuda, también la imagen de la *Theotokos* orienta al fiel hacia el misterio representado (San Juan de Damasceno, 2011:55): “[...]Veneremos también a la Santa Madre de Dios, no como si fuera Dios sino en tanto que Madre de Dios según la carne”.

Durante los siglos VIII y IX proliferaron himnos, sermones y homilias centrados en María. Niki Tsironis (2002: 29) mostró que esta elección no fue casual: María se ofrecía como modelo de intercesión (*presbeia*) y como figura clave en la Encarnación y la redención de la humanidad. Los escritores de este periodo enfatizaron sus aspectos humanos y emocionales, presentándola como un puente entre lo divino y lo humano. La literatura devocional la describe con una sensibilidad creciente, insistiendo en su dolor, su compasión y su capacidad de mediación. Esta tendencia se vio reforzada por el uso de fuentes como el *Protoevangelio de Santiago*, que ofrecieron a los predicadores una imagen más rica y detallada de la Virgen.

El interés por lo afectivo fue consecuencia directa del trasfondo ideológico de la disputa iconoclasta. Para defender la Encarnación y subrayar la realidad física asumida por Cristo, los iconódulos recurrieron a la emocionalidad, buscando conmover al público para conducirlo hacia la verdad teológica (Cunningham, 2021: 105; Tsironis, 2011: 179-196). Esta estrategia se trasladó también al ámbito visual: la iconografía comenzó a explorar nuevos motivos, otorgando a las representaciones marianas un peso creciente en la expresión de lo humano y en la revelación de lo divino.

Tras la restauración del culto a las imágenes en 843, el protagonismo de la Virgen quedó reafirmado en la iconografía. En Constantinopla, el mosaico absidal de la *Theotokos* entronizada en Santa Sofía, restaurado y solemnemente descubierto en el 867, se convirtió en un auténtico marcador del nuevo clima visual posiconoclasta. Su presencia frontal apelaba a la afirmación doctrinal de la Encarnación y a la legitimidad del culto icónico. Esta imagen pasó a funcionar como símbolo del triunfo de la Ortodoxia y como modelo visual de meditación interior, capaz de conducir al fiel hacia el misterio divino de un modo más inmediato y eficaz que cualquier definición verbal (Grabar, 1998: 257-260).

En el mismo ambiente surgió un subgénero litúrgico decisivo para articular doctrina y emoción: los *stavrotheotokia*. Estos himnos, derivados de los *theotokia*, dan voz al dolor de María ante la Crucifixión, articulan diálogos con Cristo y con Dios, y presentan a la Virgen como partícipe espiritual del sacrificio (Shoemaker, 2011: 582). Su contenido combina la defensa de la Encarnación —la insistencia en la verdadera humanidad sufriente del Verbo— con un *pathos* destinado a conmover al creyente (Alexiou, 1975: 116-118).

Los *stavrotheotokia* emergieron durante la iconoclasia y se consolidaron en los siglos IX y X gracias a autores como José el Himnógrafo (siglo IX) y León el Sabio (siglo X). Su integración en la liturgia —especialmente en Cuaresma, Miércoles y Viernes Santo— les otorgó un papel central en la formación emocional de los fieles (Tsironis, 1998: 231:233). Gran parte de ellos se incorporaron al *Triodón* y otros libros de servicios litúrgicos. Uno de los ejemplos es (Mother & Ware, 1977: 100):

Contemplándote, oh Cristo, muerto  
Tendido sobre el madero,  
tu Virgen lloró en voz alta con lágrimas amargas:  
“Oh, Hijo mío, ¿qué es este misterio?  
Tú que das la vida eterna a todos,  
¿Cómo sufres voluntariamente  
una muerte tan vergonzosa sobre la Cruz?

También, la célebre identificación entre la lanza que hiere a Cristo y la espada de Simeón que atraviesa el corazón de María (Constas, 2016: 16): “No puedo soportar verte a ti, Hijo mío, clavado en la cruz [...] Porque ahora se cumple la profecía pronunciada por Simeón, que dijo que una espada atravesaría mi corazón”.

Las visiones aquí expuestas legitimaron iconografías más expresivas, basadas en el vínculo visceral entre los dolores de madre e hijo. Estas imágenes surgidas del himnógrafo alimentaron de manera directa la iconografía bizantina de los siglos posticonoclastas, incluida la del relicario vaticano.

### 3. EL RELICARIO VATICANO Y LA VISUALIZACIÓN DEL LAMENTO MARIANO

La restauración del culto a las imágenes tras la Querella iconoclasta no solo rehabilitó la legitimidad teológica del icono, sino que transformó de manera decisiva sus posibilidades expresivas en Bizancio medio. El arte bizantino comenzó a explorar la capacidad de la imagen para vehicular tanto contenidos doctrinales como dimensiones afectivas vinculadas a la Encarnación. En este clima de profunda revalorización del lenguaje emocional, la figura de María adquirió una centralidad renovada: ya no únicamente como garante dogmático del misterio cristológico, sino como sujeto capaz de encarnar visualmente el dolor humano ante la Pasión. Esta reorientación afectiva se manifiesta con especial intensidad en la iconografía de la *Crucifixión*, donde la presencia de la *Theotokos* se convirtió en un elemento indispensable para articular la economía compasiva del sacrificio redentor (Vassilaki y Tsironis, 2002: 453-463). La creación artística comenzó entonces a elaborar un repertorio de gestos y posturas que hacían visible la participación materna en el sufrimiento del hijo, un proceso en el que confluyeron decisivamente los desarrollos litúrgicos y homiléticos de la época.

En este contexto se inscribe el relicario de la Vera Cruz conservado en los Museos Vaticanos (ca. 930), una pieza clave —es una caja con cubierta corredera de madera y que está pintada por sus dos caras— para comprender la interrelación entre teología, liturgia y visualidad en la Bizancio posticonoclasta (FIGURA 3). Procedente de Constantinopla y trasladado a Roma —bien en el siglo X, bien como parte de los intercambios diplomáticos del siglo XII entre las jerarquías eclesiásticas oriental y occidental (Mathews, 2006: 8)—, el objeto debe situarse dentro de la centralidad que el *lignum crucis* adquirió en la práctica ritual bizantina. La presencia del relicario en el *Sancta Sanctorum* —capilla privada del palacio del Laterano y uno de los espacios más sacralizados de la Roma medieval— confiere a la pieza una dimensión excepcional, al situarla en un contexto de veneración pontificia y uso litúrgico restringido. Su permanencia en dicho espacio hasta su identificación moderna a comienzos del siglo XX refuerza su carácter de objeto cultural activo, integrado en prácticas rituales concretas, y no meramente como una obra artística destinada a la contemplación. Este marco histórico-material resulta esencial para comprender tanto su programa iconográfico como su función performativa en relación con la reliquia de la Vera Cruz. Tal como ha demostrado Klein (2004: 283-314), la Vera Cruz constituía la única reliquia dotada de una gran fiesta propia —la Exaltación del 14 de septiembre— y ocupaba un lugar privilegiado en procesiones urbanas, ceremonias palatinas y ritos cuaresmales, donde se articulaba su dimensión teológica, política y devocional. En este marco, los relicarios no funcionaban simplemente como contenedores pasivos, sino como dispositivos performativos destinados a mediar en la veneración corporal del fiel mediante gestos prescritos como tocar, besar o postrarse ante la reliquia. Cynthia Hahn (2015) ha subrayado que dicha performatividad estaba estrechamente ligada a la materialidad del objeto: la forma, el diseño y la iconografía del relicario producían un efecto capaz de intensificar la presencia del madero sagrado a través de la interacción sensorial<sup>2</sup>. Desde esta perspectiva, la imagen de la *Crucifixión* representada en la tapa del relicario vaticano debe entenderse como parte integral de un sistema devocional en el que reliquia, contenedor y liturgia convergían para hacer visible y accesible la realidad salvífica de la Cruz.

Este principio se refuerza en la propia configuración material del objeto: la relación entre continente y contenido —icono en el exterior, reliquia en el interior— establecía un vínculo inmediato entre la representación pictórica de la *Crucifixión* y la materia sagrada que encerraba, la madera de la Santa Cruz (Hyslop, 1934: 333-340). El resultado es un dispositivo teológico en el que visión, tacto e imaginación cultural se integran para generar una experien-

<sup>2</sup> Véase también: Bynum, 2020.



Figura 3. Cubierta del relicario de madera con figuras. Segunda mitad del siglo X. Museos Vaticanos, Roma.

cia devocional total. Al abrir el relicario, se presentaba la propia reliquia, por lo que se podía establecer una conexión explícita y directa entre esta y la presentación de la *Crucifixión*.

Es precisamente en este punto donde resulta necesario situar el estado de la cuestión. Los estudios dedicados al relicario han privilegiado su calidad técnica y la cuidada iconografía de la *Crucifixión*, destacando la postura inusual de la Virgen —puesta de relieve por Robin Cormack (1977:1-15)— y su posible relación con la homilética de Jorge de Nicomedia (Belting, 1998: 143). Sin embargo, son pocas las ocasiones en las que se ha analizado en diálogo abierto con los *stavrotheotokia* o con la retórica litúrgica posticonoclasta que, entre los siglos IX y X, configuró de manera decisiva la *compassio* mariana. Esto es significativo, puesto que tanto la gestualidad extrema de María como la intensificación del *pathos* presente en el relicario encuentran paralelos precisos en dichos himnos. Integrar esta dimensión no solo completa la interpretación del objeto, sino que permite comprender su iconografía como una cristalización temprana de dinámicas afectivas que más tarde se consolidarán en el *Threnos* y otras representaciones marianas de lamento.

El relicario de la Vera Cruz conservado en los Museos Vaticanos desde el siglo XX es una estauroteca de madera. El objeto adopta la forma de una caja de madera rectangular dotada de una tapa corredera, pintada por ambas caras: la escena de la *Crucifixión* y la figura de san Juan Crisóstomo sosteniendo un código. La caja estaba destinada a contener un fragmento del *lignum crucis*, lo que sitúa la pieza en el contexto de la veneración ritual de la Vera Cruz en Bizancio medio. En la representación de la *Crucifixión*, encima del travesaño inferior, apare-

cen ángeles de medio cuerpo, representados con túnicas ricamente decoradas y alas plegadas, en actitud de veneración hacia la reliquia que ocuparía el espacio central del relicario. Sobre el travesaño aparecen los bustos de Cristo sosteniendo el libro y bendiciendo y de la Virgen como la *Madonna avvocata*, conformando una intercesión celeste. En la parte inferior se ubican san Pedro (derecha), identificado por la cruz que sostiene, y san Pablo (izquierda), portando un libro cuya presencia establece una clara relación con el de Juan Crisóstomo, con un códice abierto que reproduce una lectura propia del oficio del Viernes Santo. La proximidad material y semántica entre ambos libros subraya la conexión entre la tradición apostólica y la autoridad litúrgica, proponiendo una lectura del relicario como un objeto situado en el marco de la memoria eclesial ortodoxa.

La escena de la *Crucifixión* responde a una construcción compositiva rigurosamente articulada. Cristo se muestra muerto en la cruz, con el cuerpo suavemente inclinado hacia la derecha y la cabeza caída sobre el hombro. El nimbo crucífero y la inscripción abreviada refuerzan la identidad del Crucificado. A ambos lados del travesaño superior se insertan medallones, probablemente de figuras alusivas al sol y a la luna. En un lado aparece san Juan, portando un libro que remite a la autoridad de su Evangelio; su expresión de melancolía se inscribe en la tradición patrística que lo identifica como testigo privilegiado del sacrificio y receptor de la maternidad espiritual de María. Al otro lado se encuentra la Virgen, cuyos ojos entornados evocan su aflicción y su llanto. Pero, sin duda, lo que más resalta es su postura, inclinada, abrazada al pie de la cruz y tocando con su mano derecha los pies de Cristo. Frente a los modelos bizantinos anteriores de la *Crucifixión* —en los que la Madre de Dios se presenta erguida, solemne y emocionalmente contenida— aquí se inclina con una torsión corporal intensa, aferrándose al pie de Cristo en un gesto de inusitada proximidad física. La radicalidad de este movimiento, sin precedentes iconográficos directos en el siglo X, anticipa la gramática gestual que más tarde caracterizará el *Threnos* y la propia representación de la compasión mariana través del desmayo en Bizancio y Occidente.

La singularidad de este gesto debe interpretarse a la luz de los discursos afectivos desarrollados en el periodo posticonoclasta. Como ha subrayado Henry Maguire (1977: 129-160), la intensificación de la dimensión sensorial y del registro emocional en la imagen bizantina responde a la necesidad de expresar visualmente los contenidos doctrinales que los iconómulos defendieron durante la controversia iconoclasta, especialmente la realidad física de la Encarnación. El relicario vaticano se inserta plenamente en esta estética emocional: el rostro de María, marcado por una profunda melancolía, y su gesto de aproximación corporal radical dan forma visual a la *compassio* como categoría teológica, articulando simultáneamente el sufrimiento del hijo y la participación espiritual de la madre. De hecho, esta cuestión pone de manifiesto el protagonismo afectivo de la Virgen en la propia Pasión.

En este sentido, la posible influencia de la homilética de Jorge de Nicomedia (ca. 814-843), escritor y eclesiástico bizantino, adquiere especial relevancia. Como ha sugerido Cormack (1977:1-15), las descripciones del lamento mariano en los sermones del obispo —entre ellas la aproximación de María a las heridas de Cristo— ofrecen un marco conceptual convincente para interpretar la postura de la Virgen en el relicario. Jorge de Nicomedia describe en su homilía *Oratio in sepulturam Jesu Christi* cómo María participa espiritual y emocionalmente en cada etapa de la Pasión. Al presenciar los ultrajes infligidos a Jesús en el patio de Anás y Caifás, la madre experimenta cada tormento como una herida propia, cumpliéndose la profecía de la espada que atraviesa su corazón. Jorge establece un paralelismo directo entre los clavos que perforan el cuerpo de Cristo y el dolor interior de María, articulando la *compassio* como un sufrimiento compartido e inseparable (De Nicomedia, 1865: 1467):

[...] Entonces la espada se dirigió a María con mayor crueldad; entonces las espinas del dolor iban derechas contra ella. Pero, ¿cómo no se le salió el alma del cuerpo? ¿Cómo no se desgarró ella por su unión? ¿Cómo pudieron soportarlo sus ojos cuando parecía que su luz subía a la cruz? [...] ¿Cómo, mientras cada uno de sus miembros era perforado, era herida en su ánimo del modo más penoso! ¿Cómo destilaban las gotas de sangre de las heridas y manaban de sus ojos los más amargos ríos!

Este vínculo entre imagen y palabra no es casual: el arte bizantino del siglo X se halla profundamente imbricado con la producción homilética, cuya circulación litúrgica garantizaba su influencia en la imaginación artística. La presencia, en la cara interior de la tapa, de Juan Crisóstomo sosteniendo un libro abierto con una lectura propia del oficio del Viernes Santo refuerza esta imbricación entre discurso litúrgico y visualidad.

Junto con esa tradición homilética, debe mencionarse la *Vita Virginis*<sup>3</sup>. En ella se describen cuatro lamentos atribuidos a la Madre de Dios: uno ante Anás y Caifás, dos al pie de la cruz y otro en el entierro. En el segundo se expresa los sufrimientos de la Madre de Dios, explicitándose cómo fue torturada y crucificada, de una forma mental, con él. Este dolor, creciente e interior, llegó incluso a superar el de su hijo (Shoemaker, 2011: 580): “[...] Entonces, los clavos que traspasaron las manos del Señor, traspasaron tu corazón [...]. Y la abundancia de los dolores y de las heridas traspasaron tu corazón: ríos de sangre bajaron de sus llagas incorruptibles, pero fuentes de lágrimas bajaron de tus ojos”.

El relicario no solo es coherente con estas formulaciones: su iconografía resulta prácticamente impensable sin el trasfondo emocional y doctrinal de estos himnos. La estrecha relación entre la iconografía del relicario y el desarrollo de los *stavrotheotokia* constituye uno de los elementos más reveladores de su programa visual. Estos himnos, dedicados específicamente al lamento de la Virgen ante la cruz, articulan un lenguaje afectivo centrado en el desconcierto, el diálogo y la participación visceral de María en la Pasión. La asociación simbólica entre la lanza que hiere el costado de Cristo y la espada que traspasa el corazón de la madre —motivo recurrente en los *stavrotheotokia* y en la exégesis litúrgica— proporciona la base conceptual para legitimar visualmente la intensidad del dolor mariano.

La actitud insólita de María en el relicario vaticano ha sido recientemente reformulada por Willson. Justin Willson (2019: 131-144) ha propuesto una reinterpretación estrictamente litúrgica del objeto, desplazando la lectura tradicional que lo entendía como un obsequio diplomático enviado desde Constantinopla a Roma. Basándose en el *Typikon* de Hagia Sofía y en la homilética de Juan Crisóstomo, el autor sostiene que las particularidades iconográficas de la pieza —el gesto de la Virgen inclinándose hacia los pies de Cristo, la presencia destacada de Crisóstomo y la inserción de la representación de Pedro y Pablo— deben comprenderse a la luz de la fiesta bizantina de la Exaltación de la Cruz. Desde esta perspectiva, el relicario habría funcionado como un dispositivo ritual destinado a guiar la veneración del fragmento de la Vera Cruz el 14 de septiembre, traduciendo en imagen ciertos gestos y fórmulas prescritos por los textos litúrgicos. Su planteamiento, aunque sugerente, deja al margen la evolución histórica del dolor mariano y la compleja gestación visual de la *compassio* en los siglos IX y X, aspectos que este estudio se propone abordar desde una perspectiva que combina análisis iconográfico, himnográfico y teológico.

En suma, la tapa del relicario debe entenderse como una síntesis excepcional de los discursos teológicos, litúrgicos y afectivos que configuran el cristianismo bizantino tras la iconoclasia. En ella convergen la afirmación doctrinal de la Encarnación, la legitimación ontológica de la imagen, la centralidad afectiva de la Virgen y la creatividad visual promovida por la sensibilidad posticonoclasta. La pieza constituye, en consecuencia, un testimonio privilegiado del modo en que Bizancio articuló una teología de la imagen inseparable del *pathos*, de la mediación materna y de la búsqueda de una experiencia devocional, y permite situar tempranamente la emergencia de una iconografía de la *compassio* que marcará de manera decisiva la cultura visual del medievo. Asimismo, la mencionada pieza no se limita simplemente a ilustrar un episodio evangélico: construye un espacio visual destinado a guiar la meditación del fiel, relacionando íntimamente la imagen con la reliquia.

3 Shoemaker (2012) atribuyó la *Vida de la Virgen* a Máximo el Confesor y situó su composición en el siglo VII. Sin embargo, esta propuesta ha sido ampliamente cuestionada por diversos investigadores. Phil Booth (2015: 149-203), Christos Simelidis (2022: 125-160) y Mary Cunningham (2021: 193-195) han demostrado que la obra no puede datarse tan tempranamente, pues presenta rasgos teológicos y literarios incompatibles con el siglo VII. Estos estudios coinciden en que la composición debe situarse, como muy pronto, en el siglo X, descartando así la autoría de Máximo el Confesor.

#### 4. CONCLUSIÓN

El análisis del relicario vaticano de la Vera Cruz permite comprender con una claridad singular la articulación entre doctrina, práctica litúrgica y creación artística en la Bizancio posticonoclasta. La pieza se inscribe en un momento histórico en el que la imagen cristiana dejó de ser únicamente un soporte visual para convertirse en un medio de argumentación teológica y de experiencia espiritual. El prolongado debate iconoclasta había obligado a los defensores de las imágenes a precisar con rigor el estatuto ontológico de la representación, su relación con el prototipo y su función dentro de la economía de la salvación. En este contexto, la figura de María emergió como un elemento absolutamente central: referencia doctrinal en la defensa de la Encarnación, modelo litúrgico de intercesión y, sobre todo, figura capaz de articular en su propio cuerpo la relación entre materia y divinidad.

La intensificación del *pathos* mariano tras la iconoclasia no debe interpretarse como una simple evolución estética, sino como una consecuencia directa de la rehabilitación teológica de la materia. Si el Verbo había asumido la carne, entonces la carne —y con ella la emoción, el dolor, la corporalidad— podía convertirse en un vehículo plenamente legítimo para expresar la verdad cristiana. Los himnos, sermones y homilías de los siglos IX y X, especialmente los *stavrotheotokia*, desempeñaron un papel de primer orden en este proceso al articular de manera explícita la *compassio* de María y su participación afectiva en la Pasión. Los himnógrafos no se limitaron a describir el dolor de la madre: lo convirtieron en una lente que permitía al fiel entender, interiorizar y experimentar el misterio de la cruz. La liturgia, por su parte, reforzó esta presencia de María en los momentos centrales de la conmemoración pascual, otorgándole una voz que, lejos de ser secundaria, se presentaba como indispensable para la meditación del sacrificio redentor.

El relicario vaticano refleja con notable precisión este horizonte conceptual. La postura inusual de María —inclinada, buscando el contacto con los pies del Crucificado— no puede interpretarse únicamente como una innovación iconográfica, sino como la visualización de un programa doctrinal. La escena hace visible la teología del dolor paralelo entre madre e hijo, que había sido formulada de manera insistente en los *stavrotheotokia* y en la homilética de autores como Jorge de Nicomedia. Al mismo tiempo, la presencia simultánea de Juan Evangelista, con su libro abierto, y de Juan Crisóstomo en la cara interior del objeto establece un diálogo directo entre texto, imagen y reliquia que subraya la forma en que la tradición exegética patrística se entrelazó con la *praxis* devocional.

En este sentido, la pieza ofrece un ejemplo temprano de la manera en que Bizancio integró palabra e imagen. La representación no ilustra la doctrina; participa de ella. María no aparece como figura narrativa, sino como sujeto teológico cuya gestualidad vehicula conceptos fundamentales: la Encarnación, la redención, la mediación, la compasión y el vínculo indisoluble entre humanidad y divinidad. Su contacto físico con los pies de Cristo adquiere un doble valor: por un lado, afirma la realidad corpórea del Verbo encarnado; por otro, legitima el acercamiento afectivo del fiel al misterio de la Pasión. La imagen se convierte así en una forma de conocimiento teológico no discursivo, capaz de transmitir verdades dogmáticas a través de la emoción.

En última instancia, el relicario debe entenderse no solo como objeto devocional, sino como pieza de síntesis cultural. Aúna la tradición patrística, la poética litúrgica, la sensibilidad afectiva que se consolidó tras la iconoclasia y la sofisticación técnica que caracteriza al arte bizantino del siglo X. Su estudio permite observar cómo la piedad mariana, profundamente marcada por los *stavrotheotokia*, encontró en el arte un espacio privilegiado para expresar la riqueza emocional y doctrinal del cristianismo oriental. Al traducir visualmente el lamento de María, el relicario no solo materializa un motivo literario: proyecta una forma de comprender el misterio de la cruz en la que emoción, teología y materia se entrelazan de manera inseparable.

Así, la obra ocupa un lugar central en la historia del arte bizantino no solo por su singularidad formal, sino también por su capacidad para encarnar una transformación espiritual más amplia. A través de ella se percibe el tránsito desde la defensa teórica de la imagen hacia la creación de un lenguaje visual capaz de expresar la profundidad de la experiencia religiosa. El relicario vaticano demuestra que, en la Bizancio posticonoclasta, la imagen fue

revalorizada como un medio indispensable para comprender, vivir y transmitir el drama de la salvación. En ese sentido, constituye un hito fundamental para entender la configuración de la iconografía mariana y el desarrollo de una estética teológica que marcaría de manera decisiva la historia visual medieval.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alexiou, M. (1975). The lament of the Virgin in Byzantine literature and modern Greek folk-song. *Byzantine and Modern Greek Studies*, 1, 111-140.
- Alexiou, M., Yatromanolakis, D., & Roilos, P. (2002). *The ritual lament in Greek tradition*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Arentzen, T. (2017). *The Virgin in song: Mary and the poetry of Romanos the Melodist*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bakker, W. F., & Philippides, D. M. L. (2000). The lament of the Virgin by Ephraem the Syrian. En *Enthymēsis Nikolaou M. Panagiotakē*. Atenas: Centre for Byzantine Studies, 9-56.
- Belting, H. (1998). *L'image et son public au Moyen Âge*. Paris: Gérard Monfort.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Benko, S. (1993). *The Virgin Goddess: Studies in the pagan and Christian roots of Mariology*. Leiden: Brill.
- Bernabò, M. (2014). The miniatures in the Rabbula Gospels: Postscripta to a recent book. *Dumbarton Oaks Papers*, 68, 342-358.
- Bernabò, M., & Arduini, F. (Eds.). (2008). *Il tetravangelo di Rabbula: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Booth, P. (2015). On the Life of the Virgin Attributed to Maximus Confessor. *Journal of Theological Studies*, 66, 149-203.
- Bynum, C. (2020). *Dissimilar Similitudes -Devotional Objects in Late Medieval Europe-*. Nueva York: Zone Books.
- Cameron, A. (1978). The Theotokos in sixth-century Constantinople: A city finds its symbol. *The Journal of Theological Studies*, 29(1), 79-108.
- Constan, N. (2016). Poetry and painting in the Middle Byzantine period: A bilateral icon from Kastoria and the *Stavrotheotokia* of Joseph the Hymnographer. En L. Brubaker & M. B. Cunningham (Eds.), *The cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and images*. Londres: Routledge, 14-36.
- Cormack, R. (1977). Painting after iconoclasm. En A. Bryer & J. Herrin (Eds.), *Iconoclasm: Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*. Birmingham: University of Birmingham, 1-15.
- Cunningham, M. B. (2021). *The Virgin Mary in Byzantium, c. 400-1000: Hymns, homilies and hagiography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Martino, E. (1958). *Morte e pianto rituale nel mondo antico: Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Turín: Einaudi.
- De Nicomedia, J. (1865). Oratio in sepulturam Jesu Christi. En J. P. Migne (ed.), *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca*, vol. 100. París: Apud Garnier Fratres et J.P. Migne Successores, 1458-1490.
- Evans, H. C., & Wixom, W. D. (Eds.). (1997). *The glory of Byzantium: Art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843-1261*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Graef, H. (1963-1965). *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona: Herder.
- Grabar, A. (1998). *La iconoclasia bizantina*. Madrid: Akal.
- Hahn, C. (2015). *The Reliquary Effect: Enshrining the Sacred Object*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hyslop, F. E., Jr. (1934). A Byzantine reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum. *The Art Bulletin*, 16(4), 333-340.
- Kessler, H. L. (1990). Le statut de l'image religieuse au Moyen Âge: Entre Orient et Occident. En A. Vauchez & C. Walter (Eds.), *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Turnhout: Brepols, 21-42.
- Kitlinger, E. (1954). The cult of images in the age before iconoclasm. *Dumbarton Oaks Pa-*

- pers*, 8, 83–150.
- Klein, H.A. (2004). Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West. *Dumbarton Oaks Papers*, 58, 283-314.
  - Limeris, V. (2002). *Divine Heiress: The Virgin Mary and the Making of Christian Constantinople*. Londres: Routledge.
  - Maguire, H. (1974). Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art. *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 113–140.
  - Maguire, H. (1977). The depiction of sorrow in Middle Byzantine art. *Dumbarton Oaks Papers*, 31, 129–160.
  - Mathews, T. (2006). Icons and the religious experience. En S. T. Brooks (Ed.), *Byzantium: Faith and power (1261–1557). Perspectives on late Byzantine art* (pp. 2-19). New Haven: Yale University Press.
  - Mother M., & Ware, K. (1977). *The Lenten Triodion*. St. Tikhon's Seminary Press.
  - Pentcheva, B. (2002). The supernatural defender of Constantinople: the Virgin or her icons? *Byzantine and Modern Greek Studies*, 26, 2-41.
  - Pentcheva, B. (2006). *Icons and power: The Mother of God in Byzantium*. Filadelfia: Pennsylvania State University Press.
  - abulRubin, M. (2009). *Mother of God: A History of the Virgin Mary*. Londres: Allen Lane.
  - San Juan Damasceno. (2011). Contra los que atacan las imágenes sagradas. Discurso apologético (J. B. Torres-Guerra, Trad.). *Revisiones*, 7, 21-57.
  - Simelidis, C. (2022). Two lifes of the Virgin: John Geometres, Euthymos the Athonite and Maximos the Confessor. *Dumbarton Oaks Papers*, 74, 125-160.
  - Shoemaker, S. J. (2011). Mary at the cross east and west: Maternal compassion and affective piety in the earliest *Life of the Virgin* and the High Middle Ages. *The Journal of Theological Studies*, 62(2), 569–604.
  - Shoemaker, S. J. (2012). *The Life of the Virgin*. Yale: Yale University Press.
  - Sticca, S. (2000). *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*. Nueva York: Global Publications, Binghamton University.
  - Tsironis, N. (1998). *The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: An aspect of the development of the Marian cult* (Tesis doctoral).
  - Tsironis, N. (2011). Emotion and the senses in Marian homilies of the Middle Byzantine period. En L. Brubaker & M. B. Cunningham (Eds.), *The cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and images*. Londres: Routledge, 179-196.
  - Vassilaki, M., & Tsironis, N. (2002). Representations of the Virgin and their association with the Passion of Christ. En M. Vassilaki, *Representations of de Virgin in Byzantine Art*. Milan: Skira, 453-463.
  - Willson, J. (2019). A Gift No More: A Byzantine Reliquary of the Holy Cross. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 71-72, 131-144.