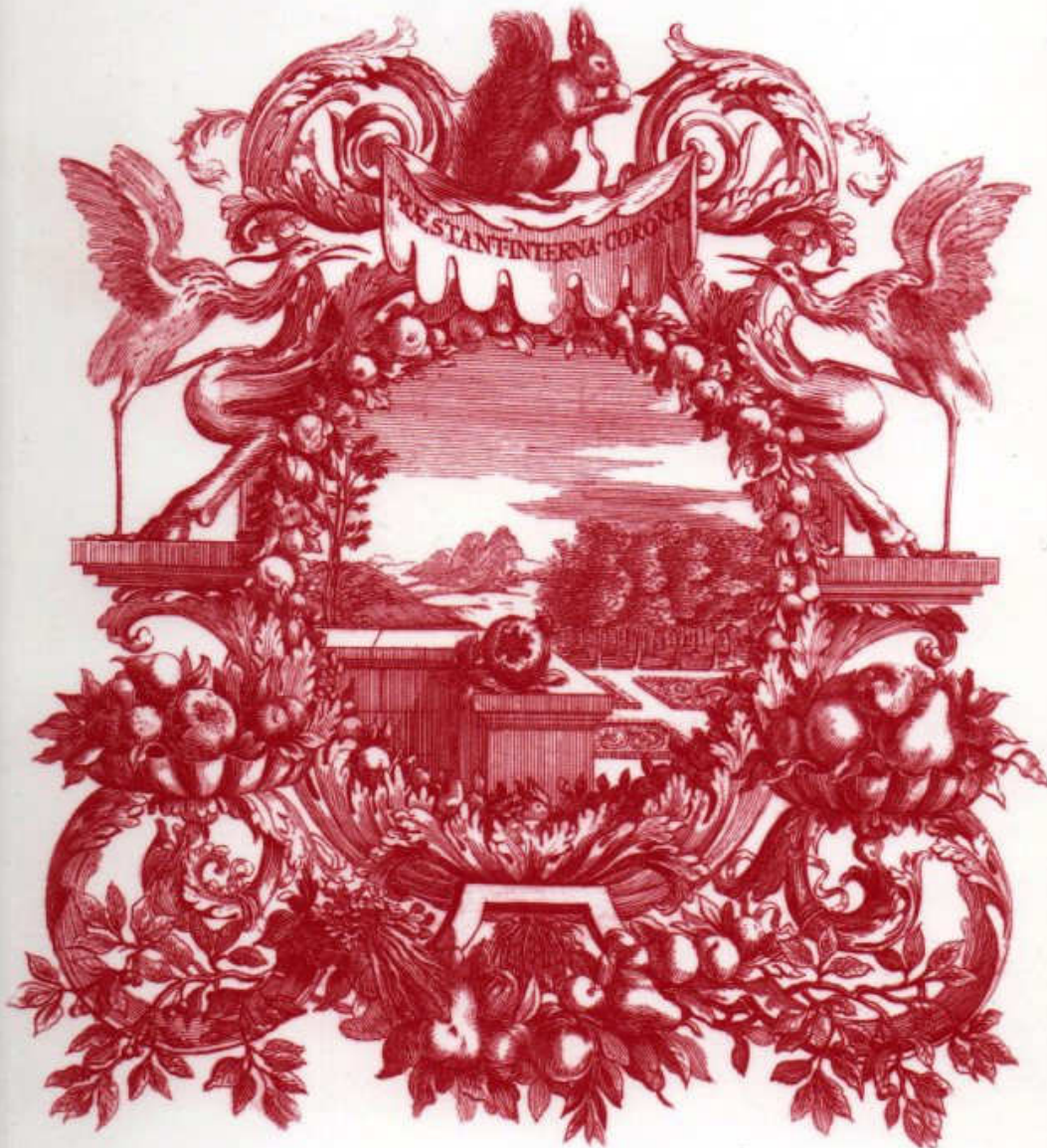


# Imagen y Cultura (Vol. II)

Rafael García Mahíques y Vicent F. Zuriaga Senent (Eds.)



 GENERALITAT  
VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA  
I ESPORT

Biblioteca  Valenciana

Biblioteca  Valenciana

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES  
VICENT FRANCESC ZURIAGA SENENT  
(Eds.)


# IMAGEN Y CULTURA

La interpretación de las imágenes  
como Historia cultural

Volumen II

  
GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA I ESPORT

 Universitat  
INTERNACIONAL  
DE GANDIA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA | AJUNTAMENT DE GANDIA

**Biblioteca  Valenciana**

© De l'edició: Generalitat Valenciana, 2008  
© Dels textos: els autors i les autores

Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques  
Directora general del Llibre, Arxius i Biblioteques: Silvia Caballer Almela

Biblioteca Valenciana  
Monestir de Sant Miquel dels Reis  
Av. de la Constitució, 284  
46019 València - Espanya  
<<http://bv.gva.es>>

Disseny, maquetació i correcció: Emili Morales Pabón  
Àrea de Publicacions. Direcció General de Relacions amb les Corts i Secretariat del Govern  
Conselleria de Presidència

ISBN: 978-84-482-5065-2 (D.C.)  
Vol. I: 978-84-482-5090-4  
Vol. II: 978-84-482-5091-1  
Dipòsit legal:

Imprès a Espanya

Queda prohibida la reproducció total o parcial d'este llibre, així com la inclusió en un sistema informàtic, la seua transmissió en qualsevol forma o mitjà, tant electrònic, mecànic, per fotocòpia, registre o altres mètodes, sense el permís previ i per escrit dels titulars del *copyright*.

## ÍNDICE

### VOLUMEN I

PRESENTACIÓN	15
<b>LA INTERPRETACIÓN DE LAS IMÁGENES COMO HISTORIA CULTURAL. MARCO DEL ENCUENTRO</b>	
El proyecto «Los tipos iconográficos» y una reflexión sobre la terminología en los estudios iconográficos. <b>Rafael García Mahiques</b>	21
<b>SESIONES PLENARIAS</b>	
La mujer salvaje. De la emblemática al espectáculo. <b>Pilar Pedraza</b>	45
La urna como jeroglífico: Francisco de Borja, despojo y reliquia. <b>Jaime Cuadriello</b>	59
De la Máscara. Rembrandt, <i>Autorretrato</i> de Boston: una alegoría de la Pintura y algo más. Imagen de la muerte y resurrección en Miguel Ángel. <b>Jesús María González de Zárate</b>	85
<b>ESTUDIOS</b>	
Del Jardín de las Hespérides al <i>Hortus Conclusus</i> . Interpretación iconológica de la portada del claustro de Santa María Coronada en Medina Sidonia. <b>Antonio Aguayo Cobo</b>	111
La leona, símbolo de la mala mujer. <b>María del Mar Agudo Romeo</b>	129
La emblemática en las imágenes jesuitas novohispanas del templo de la Santísima Trinidad en Guanajuato. <b>Montserrat Georgina Aizpuru Cruces</b>	139
El símbolo político del nogal en los <i>Emblemata centum regio politica</i> de Juan de Solórzano. <b>Ana M.ª Aldama Roy</b>	151
Incidencia de la emblemática en la heráldica. Escudos valencianos. <b>Asunción Alejos Morán, Oreto Trescolí Bordes y Desirée Juliana Colomer</b>	167
Pobreza y riqueza en los libros de emblemas españoles. <b>M.ª Dolores Alonso Rey</b>	185
Emblemática mariana no convento de São Francisco de Salvador, Bahía, e seus modelos europeus. <b>Rubem Amaral Jr.</b>	203
Los Borja en Valladolid: arte, iconografía y emblemática. <b>Patricia Andrés González</b>	217
San Giacomo <i>matamoros</i> in difesa dell'Immacolata Concezione: iconografia e significato della decorazione di Santa Maria Porta Paradisi. <b>Alessandra Anselmi</b>	227

Los <i>Emblemata centum regio politica</i> (Madrid, 1653) de Juan de Solórzano. <b>Beatriz Antón</b>	249
Élites rurales y el consumo de objetos de arte y productos de lujo en el País Valenciano durante la Baja Edad Media. <b>Frederic Aparisi Romero</b>	269
El emblema al servicio de la fe: el Evangelio emblematizado. <b>José Javier Azanza López</b>	283
De los bestiarios a los libros de emblemas: palabra e imagen para la salamandra en Francia (ss. XIII-XVII). <b>Teresa Baquedano</b>	303
Metáfora, símbolo y alegoría: las tres Gracias del emblematismo. <b>Christian Bouzy</b>	313
Imágenes para el recuerdo: el sepulcro de Esteban Domingo y su capilla funeraria en la catedral de Ávila. <b>Sonia Caballero Escamilla</b>	329
<i>La belle dame sans merci</i> . Aproximació a la iconografía moderna de la mort. De Poussin a Picasso. <b>Eduard Cairol Carabi</b>	347
Ecós de un nuevo Francisco de Asís. Gestación, difusión y ejemplos de la interpretación contrarreformista del santo. <b>Silvia Canalda i Llobet</b>	359
Emblemas para un príncipe: el manuscrito 2492 de la Biblioteca Nacional. <b>Berta Cano Echevarría y Ana Sáez Hidalgo</b>	381
El programa iconográfico del <i>De Laudibus Sanctae Crucis</i> de Rabano Mauro a partir del ejemplar custodiado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid (BH MSS 131). <b>Helena Carvajal González</b>	393
El mito de Acteón en la emblemática neolatina. <b>M.ª Dolores Castro Jiménez</b>	405
Emblemática y arte de la memoria en el Nuevo Mundo: el testimonio de Guamán Poma de Ayala. <b>César Chaparro Gómez</b>	423
La utilización del género emblemático en las entradas virreinales novohispanas y su proyección en el siglo XIX mexicano. <b>Juan Chiva Beltrán</b>	441
La iconografía en las custodias valencianas (ss. XVI-XX). <b>Francisco de Paula Cots Morató</b>	459
Entre el <i>túmulo imperial</i> y el <i>llanto de Occidente</i> . Emblema y arquitectura en las exequias de los Austrias en la Nueva España. <b>Luis Javier Cuesta Hernández</b>	481
La ostensión de la patena: génesis, desarrollo e interpretaciones artísticas de un gesto litúrgico en la Edad Media. <b>Patricia Sela del Pozo Coll</b>	499
Los estudios de emblemática hispana en la perspectiva del <i>giro visual</i> en la post-modernidad. <b>Fernando R. de la Flor</b>	519

El emblema del décimo duque de Béjar en la crónica franciscana de fray José de Santa Cruz. <b>María del Carmen Díez González</b>	531
<i>Vulgando minotaurum</i> : la imagen de un monstruo escondido en los <i>Emblemas</i> de Alciato. <b>Fátima Díez Platas</b>	537
<i>Mitos de libro</i> : la ilustración de las <i>Metamorfosis</i> de Ovidio en las ediciones españolas del siglo XVI. <b>Fátima Díez Platas, Estibaliz García Gómez, Marta Paz Fernández y Cristina López Gómez</b>	549
Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia. <b>Sergi Domènech García</b>	563
Emblemática popular. Jeroglíficos y enigmas de Andrés de Rodas en el Corpus de Estepa (1612-1620). <b>Reyes Escalera Pérez</b>	581
El gallo como símbolo en los <i>Emblema centum regio política</i> de Juan de Solórzano: fuentes literarias e iconográficas y contexto político. <b>Antonio Espigares Pinilla</b>	599
La lápida del arquitecto teórico-práctico Lucio Vitruvio Cerdón realizada por Torello Saraina en Verona. <b>Juan Francisco Esteban Lorente</b>	615
<i>Virtuosa eloquentia</i> : retórica y moral en la emblemática hispana. <b>Jorge Fernández López</b>	623
Aproximación a las fuentes escritas en los modelos de las Venus reclinadas. <b>Francisco Fonseca</b>	641
Temes i batavians: representació emblemàtica de l'immobilisme a l'Època Moderna. <b>Cristina Fontcuberta i Famadas</b>	645
¿Iconografía tridentina o adoctrinamiento a los moriscos? El caso valenciano en el siglo XVI. <b>Borja Franco Llopis</b>	663
Las <i>Revelaciones</i> de santa Brígida: Navidad y Pasión en el marco de la iconografía. Algunas derivaciones. <b>Ángela Franco Mata</b>	675
Símbolos y jeroglíficos en el sepulcro de un príncipe: las piedras en un sermón fúnebre para el obispo poblano Manuel Fernández de Santa Cruz (1699). <b>Montserrat Galí Boadella</b>	705
Los pontificales medievales y su ilustración: la liturgia de las ordenaciones y su codificación ritual a través de la imagen. <b>Pascual Gallart Pineda</b>	713
Visiones y representaciones del mal en el imaginario emblemático hispano. <b>José Julio García Arranz</b>	731
Las alegorías de la Casa Marau de l'Ollería. Posible orientación francmasónica del programa iconográfico. <b>Rafael García Mahiques y Rafael Sánchez Millán</b>	755

Los santos elegantes. La iconografía del joven caballero y las polémicas sobre el lujo en el arte gótico hispano. <b>Juan Vicente García Marsilla</b>	775
<i>La Escuela de Atenas</i> de Rafael y su difusión en la prensa romana de finales del siglo XVIII. <b>Esther García Portugués</b>	787
<i>La ystòria de Joseph</i> de Joan Carbonell. Font literària del programa de Ribalta per a la capella de Sant Josep a Algemesí. <b>Joan Carles Gomis Corell</b>	803
Las Vírgenes abrideras durante la Baja Edad Media y su proyección posterior. <b>Irene González Hernando</b>	817

## VOLUMEN II

<i>Post tenebras spero lucem</i> : presencia emblemática en las ediciones ilustradas del <i>Quijote</i> . <b>Fernando González Moreno</b>	833
Remedios contra el olvido. Emblemática y conquista en los muros del primer santuario mariano de América. <b>Rosario Inés Granados Salinas y Édgar García Valencia</b>	849
Influencia de la <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> en la arquitectura valenciana del Renacimiento temprano. <b>Federico Iborra Bernad</b>	861
Promesa para una hipótesis muy provisional de la secuencia emblemática. <b>Victor Infantes</b>	879
La Epifanía de la Adoración de los Magos. Fuentes e iconografía. <b>M.ª Teresa Izquierdo Aranda</b>	893
Entre el barroco colonial y la tradición europea. Una fachada de arquitectura oblicua en el Pirineo altoaragonés: las portadas de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña. <b>Natalia Juan García</b>	913
Programas iconográficos monumentales góticos: usos, funciones e historia local. <b>Lucía Lahoz</b>	933
Fe y obras: un discurso contrarreformista en la sillería del coro de la catedral de Lugo. <b>Marica López Calderón</b>	953
Las empresas de Giacomo Saporiti a las heroicas hazañas del duque de Osuna, virrey de Sicilia. <b>Sagrario López Poza</b>	973
<i>Tabula Cebetis</i> : el programa iconográfico del comedor de los príncipes de Asturias del Palacio de El Pardo. <b>José Manuel B. López Vázquez</b>	989
Las murallas de Tebas y Jericó o el poder de la música. <b>M.ª Paz López-Peláez Casellas</b>	1007

Ciencia, terror y cultura gótica: la creación de la imagen del vampiro. <b>Santiago Lucendo Lacal</b>	1019
La interpretación alegórica en los comentarios de El Brocense y de Diego López a los <i>Emblemas</i> de Alciato. <b>Manuel Mañas Núñez</b>	1029
Dios Creador: la concepción del Cosmos en el Próximo Oriente antiguo y en el Antiguo Testamento. <b>M.ª Ángeles Martí Bonafé</b>	1043
Emblema y universidad. La significación iconográfica contemporánea en los logotipos de las universidades públicas españolas. <b>Agustín Martínez Peláez</b>	1051
Pervivencia de la Antigüedad clásica en la emblemática hispánica. El caso de las <i>Saturae</i> de Persio en las <i>Empresas morales</i> de Juan de Borja. <b>Alejandro Martínez Sobrino</b>	1063
Divisas, emblemas y heráldica papal en la Italia del Renacimiento. <b>Víctor Mínguez Cornelles</b>	1073
Representación del calendario litúrgico en la Baja Edad Media. <b>Matilde Miquel Juan</b>	1085
Cruces, caminos y muerte. <b>M.ª Elvira Mocholí Martínez</b>	1097
Emblemática y portadas de libros. Don Juan José de Austria y el modelo educativo de Carlos II. <b>Emilia Montaner López</b>	1117
<i>Prometheo, undique darioi</i> . El arco catedralicio para el recibimiento del virrey marqués de Casafuerte en México. <b>Francisco Montes González</b>	1133
El Triunfo de Cristo en Ticiano y sus consecuencias en el arte. <b>José Miguel Morales Folguera</b>	1147
El vestido musulmán medieval, ¿una moda o un elemento de discriminación? <b>Mar Moreno Bascañana</b>	1159
Presencia del <i>threnos</i> bizantino en el románico occidental. <b>Ana Belén Muñoz Martínez</b>	1169
La significación política de la emblemática real en los albores de la Edad Moderna (1419-1518): emblemas reales y nueva historia política. <b>David Nogales Rincón</b>	1189
Imágenes de caballeros santos representados en pareja. Un refuerzo de la idea de espiritualidad guerrera. <b>Enric Olivares Torres</b>	1207
Alegoría del Triunfo del Tiempo en la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles. <b>Rocío Olivares Zorrilla</b>	1227
Espejos de culturas: los enigmas de la emblemática en la cultura gráfica popular del siglo XVII. <b>Yolanda Pérez Carrasco</b>	1237
Ícaro del abismo: iconografía y significado del hombre-pep. <b>Luis Pérez Ochando</b>	1247

Una heráldica urbana y popular: los escudos de las fallas de la ciudad de Valencia. <b>Jesús Peris Llorca</b>	1269
Una obra musical profana inédita de san Francisco de Borja: «¡Ay! qué cansera, déxeme Usted». <b>Miguel Ángel Picó Pascual</b>	1277
Las figuras alegóricas del mural de la Feria de San Marcos. Suma y reflejo de una pequeña ciudad de la provincia mexicana. <b>Luciano Ramírez Hurtado</b>	1283
Les arts figuratives i la didàctica de la literatura: exemple de la llegenda del lladre penedit. <b>Lluís Ramon i Ferrer</b>	1297
Mariologías o Letanías Lauretanas sobre madera hasta 1750. Interferencias, arte y cultura en el antiguo reino de Galicia. <b>Iván Rega Castro</b>	1305
<i>Atheneo de grandesa</i> (1681), un ejemplo de literatura emblemática catalana. <b>Alma Linda Reza Vázquez</b>	1325
Fortuna, la muerte y el arte de la Pintura: una lectura emblemática de <i>El gabinete del pintor</i> , de Frans Francken el Joven. <b>Carmen Ripollés Melchor</b>	1337
<i>Virgo Potens</i> : alabanzas marianas y zoología fantástica en la sillería de la Colegiata de Guadalupe. <b>Lenice Rivera</b>	1351
Reconstrucción de la insólita iconografía del patriarca Ribera difundida en la ciudad de Valencia durante las fiestas de su beatificación. <b>Raquel Rivera Torres</b>	1365
<i>Lusitania liberata</i> . La guerra libresca y simbólica entre España y Portugal, 1639-1668. <b>Inmaculada Rodríguez Moya</b>	1377
A la caza del ciervo. El símbolo del ciervo y sus fuentes en los <i>Hieroglyphica</i> de Pierio Valeriano, Horapolo y el <i>Physiologus</i> . <b>Antonio Rojas Rodríguez</b>	1393
La imagen del héroe en el teatro barroco español. García de Paredes y la construcción de un emblema. <b>José Roso Díaz</b>	1413
La Domición de la Virgen María en el arte bizantino durante la dinastía de los Paleólogos: estudio de cuatro casos. <b>José María Salvador González</b>	1425
El Cristo serafín de la Estigmatización de san Francisco. <b>Rafael Sánchez Millán</b>	1437
Emblemas para una emperatriz muerta. Las honras madrileñas de la Compañía por María de Austria. <b>Jorge Sebastián Lozano</b>	1453
Masonería y socialismo en los murales de la Escuela Nacional de Agricultura. <b>Ana María Torres Arroyo</b>	1463
La presencia de Tuilio en su edición de los comentarios a los <i>Emblemas</i> de Alciato (Padua, 1621). I. Los comentarios de El Brocense. <b>Jesús Ureña Bracero</b>	1475

Materia, imagen y magia en los <i>Papiros mágicos griegos</i> . M. <sup>a</sup> <b>Luisa Vázquez de Ágredos Pascual</b>	1485
Imágenes del Inframundo: las puertas al Infierno. <b>Cristina Vidal Lorenzo</b>	1497
La cena del rey Baltasar. <b>Luis Vives-Ferrándiz Sánchez</b>	1507
El emblemático catecismo de la Compañía de Jesús y su influencia en la formación del imaginario doctrinal de la Contrarreforma. <b>Rafael Zafra Molina</b>	1523
La emblemática en las entradas reales de la corte de los Austrias. <b>Teresa Zapata Fernández de la Hoz</b>	1537
Los tipos iconográficos, culto e imágenes de los santos de la Orden de la Merced: el ejemplo de san Ramón. <b>Vicent Francesc Zurlaga Senent</b>	1555

# LA DORMICIÓN DE LA VIRGEN MARÍA EN EL ARTE BIZANTINO DURANTE LA DINASTÍA DE LOS PALEÓLOGOS: ESTUDIO DE CUATRO CASOS

José María Salvador González  
Universidad Complutense de Madrid

## A modo de preámbulo

Es bien sabido que la Dormición o *Koimesis* de la Virgen es un tema de pura raigambre bizantina,<sup>1</sup> ligado esencialmente a las llamadas «grandes fiestas» anuales de la liturgia greco-oriental.<sup>2</sup>

El tema de la Dormición (y, eventualmente, de la Asunción) de María se basa en una numerosa y heterogénea serie de relatos apócrifos de diverso origen lingüístico-cultural,<sup>3</sup> en las homilias de algunos Padres de la

Iglesia y autoridades doctrinarias, como el arzobispo Juan de Salónica, san Juan Damasceno<sup>4</sup> y Andrés de Creta, así como en los comentarios de otros muchos teólogos y apologetas, entre ellos, el patriarca Germán de Constantinopla, relatos y glosas que se ilustrarían en las artes plásticas de finales del siglo XI y en la centuria subsiguiente.<sup>5</sup> Esa tradición oral y esos escritos apócrifos, designados con el genérico título de *Transitus Mariæ*, se documentan ya desde al menos

1. BRÉHIER, Louis. *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, 2.ª ed. París: Librairie Renouard-H. Laurens éditeur, 1928, p. 268.

2. Según BRÉHIER, Louis (op. cit., p. 140), las doce grandes fiestas de Cristo en la Iglesia greco-bizantina son la Anunciación, la Natividad, la Epifanía, la Presentación en el Templo, el Bautismo de Jesús, la Transfiguración, la Resurrección de Lázaro, el Domingo de Ramos, la Crucifixión, la Resurrección de Cristo, la Ascensión y Pentecostés. Al referirse en otro momento a esas doce grandes fiestas, Bréhier repite casi todas las anteriores (salvo dos), añadiendo ahora la Anástasis y la Dormición de la Virgen. Para una interesante visión general sobre dichas grandes fiestas bizantinas, cf. PASSARELLI, Gaetano. *Iconos. Festividades bizantinas*. Madrid: Libsa, 1999, 272 p.

3. Para una visión de conjunto de dichas fuentes apócrifas, en el contexto de la literatura en castellano, cf. SANTOS OTERO, Aurelio de. *Los evangelios apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero), 5.ª ed. Madrid: BAC, 148, 1985 (1956), 705 p.; y GONZÁLEZ CASADO, Pilar. *La dormición de la Virgen. Cinco relatos árabes*. Madrid: Trotta, 2002, 218 p.

4. Para el presente trabajo usamos la traducción francesa de la siguiente edición bilingüe (griego/francés) del referido Padre de la Iglesia oriental: DAMASCÈNE, Saint Jean. *Homélies sur la Nativité et la Dormition* (Texte grec. Introduction, Traduction et Notes par Pierre Voulet), París, Les Éditions du Cerf, Coll. Sources Chrétiennes, 1961, 211 p. Precedido por el nombre de su autor (DAMASCÈNE), citaremos esas tres homilias por sus correspondientes números romanos (I, II, III), seguidas de los números arábigos, indicativos de los epígrafes en que se divide cada una de ellas. Las citas se completan con el número de página, correspondiente a la edición del texto que nos sirve de base.

5. VELMANS, Tania. «Mosaicos y frescos», en VELMANS, Tania, Vojislav KORAC y Mariya SUPUT. *Bizancio. El esplendor del arte monumental*. Barcelona: Lunweg, 1999, p. 190.

el siglo IV, antes de confirmarse en múltiples textos un siglo más tarde, en directa vinculación con los evangelios apócrifos.

Toda esta literatura –tanto la apócrifa como la oficial– constituirá el fundamento tradicional para que en el ámbito greco-bizantino se establezcan dos significativos aportes complementarios: la fiesta litúrgica de la Dormición de María y, algo más tarde, la iconografía de la *Koimesis* y de la Asunción de la *Theotokos*.

Como bien apunta Pierre Voulet,<sup>6</sup> desde el siglo V se celebraba el 15 de agosto en Oriente la fiesta de la Dormición, Traslación, Tránsito o Asunción de la Virgen María, sustituyendo con esas denominaciones la antigua fiesta de la «memoria» de la Virgen (en recuerdo de su muerte), celebrada ese mismo día. Según dicho autor, la indecisión producida entre esos dos significados («muerte-dormición» y «asunción») llevó al emperador Maurício a fijar, a fines del siglo VI, la referida fecha del 15 de agosto como fiesta de la Dormición de María.<sup>7</sup>

Si la fiesta litúrgica de la Dormición se institucionaliza como obligatoria en Oriente ya en los siglos V-VI, la iconografía correspondiente parece resultar bastante más tardía, si nos atuviésemos sólo a las obras plásticas sobrevivientes: las primeras dormiciones, en efecto, comienzan a documentarse en el arte bizantino sólo a partir del siglo XI, en casos tales como –por citar sólo algún ejemplo– el fresco en la cripta de la iglesia principal del monasterio de Hosios Lukas, en Fócida (pintado h. 1040), o el fresco en el muro oeste del naos de la iglesia de Santa Sofía de Ohrid, en Macedonia, decorada por

artistas constantinopolitanos hacia ese mismo año de 1040. A nuestro entender, sin embargo, la actual ausencia de obras con este tema correspondientes al intervalo comprendido entre los siglos V y XI no implica necesariamente que este singular asunto iconográfico haya sido desechado o eludido durante tal período: no es descartable que posibles *koimesis* antiguas hayan desaparecido en las masivas destrucciones de imágenes durante la crisis iconoclasta; ni puede tampoco desestimarse la posibilidad de que eventuales dormiciones posteriores a la iconoclastia hayan podido desaparecer por cambio de gustos estéticos o por suplantación de devociones y creencias religiosas, sobre todo en los territorios conquistados y controlados por los turcos otomanos, de religión islámica y de raigal convicción anicónica.

Sean o no fundadas tales hipótesis, lo cierto es que la iconografía de la Dormición mariana será, como bien subraya Tania Velmans, casi obligatoria en el arte bizantino a partir del siglo XI.<sup>8</sup> En lo referente al arte de Europa, Louis Bréhier precisa que antes del siglo XII la Dormición occidental sólo figura apenas en marfiles, miniaturas y tejidos, a veces reproduciendo simplemente monumentos bizantinos, con el añadido de que la iconografía de Occidente asocia el triunfo de María al de Jesús en tres temas característicos: la Dormición, la Asunción y la Coronación de la Virgen.<sup>9</sup> Numerosas serán, en cambio, las escenas de la Dormición de la Virgen en el arte europeo después de esa centuria, con especial abundancia durante la etapa gótica.

6. VOULET, Pierre. «Introduction», en DAMASCÈNE, Saint Jean. Op. cit., p. 28.

7. *Ibid.*

8. VELMANS, Tania. Op. cit., p. 122.

9. BRÉHIER, Louis. Op. cit., p. 112.

Con el fin de entrever en parte el extraordinario imaginario conceptual subyacente en este asunto iconográfico, analizaremos ahora cuatro ejemplos bizantinos de los siglos XIII y XIV, en un lapso signado por la hegemonía en Bizancio de la dinastía de los Paleólogos.

**1. La Dormición de la Virgen. Fresco, ca. 1265. Iglesia de la Santísima Trinidad del monasterio de Sopočani, Serbia [Figs. 1 y 2]**

Datado hacia 1265, tres años después de la conquista de Constantinopla por Miguel VIII Paleólogo,<sup>10</sup> este fresco serbio fue, según Tania Velmans, ejecutado por algunos de los mejores pintores griegos de la segunda ola de artistas que vinieron a Serbia.<sup>11</sup>

Como elemento central y dominante del conjunto iconográfico que ilustra el naos de esta iglesia monástica serbia –conjunto que, a modo de tríptico, completan la Crucifixión a su izquierda y, a su derecha, la *Anástasis* (descenso al limbo<sup>12</sup>)–, la Dormición de Sopočani reúne numerosos elementos extraídos de fuentes apócrifas,<sup>13</sup> los cuales constituirán un modelo emblemático cuyos principales detalles iconográficos serán repetidos luego con frecuencia en la mayoría de las posteriores interpretaciones bizantinas de la *Koimesis*.<sup>14</sup>



**Fig. 1. Dormición de la Virgen. Fresco, ca. 1265. Iglesia del monasterio de Sopočani, Serbia (tomado de Yarza Luaces, Joaquín y Gonzalo M. Borrás Gualis, *Bizancio e Islam*, tomo 4 de *Historia Universal del Arte* (dirigida por Juan José Junquera, Madrid, Espasa Calpe, 2003, fig. 166, p. 192).**

Así, en la parte superior de la obra, dispuestos simétrica y serialmente a ambos lados de la ventana real, ocho globos visibles (faltan otros cuatro, por destrucción del mural en la parte cimera) muestran a otros tantos apóstoles, cada uno de ellos conducido en una nube por un ángel.<sup>15</sup> En medio de todos ellos, generando el eje compositivo bajo la ventana, Cristo desciende del cielo en una mandorla refulgente de estrellas. lle-

10. Miguel VIII Paleólogo (1225-1282) reinó en el trono bizantino de 1261 a 1282.

11. VELMANS, Tania. Op. cit., p. 189. En otro momento, esta autora (Ibid.) data estos frescos en 1263-1268.

12. Véase el diagrama de este conjunto iconográfico en la Fig. 2.

13. Según VELMANS, Tania (op. cit., p. 190), este fresco de Sopočani se basa sobre todo en el relato apócrifo del *Transitus Mariae* del siglo V.

14. Según André GRABAR, estos frescos de Sopočani, pintados en una iglesia fundada por la monarquía serbia, constituye uno de los ejemplos más antiguos de decoración compleja, en el que ciclos diferentes son relacionados entre sí en un programa iconográfico cuyo desarrollo resulta mucho más rico que en los siglos precedentes, al extremo de que Sopočani presenta ya lo que será característico en el siglo siguiente (GRABAR, André. *La peinture byzantine. Étude historique et critique*. Genève, Skira. Coll. Les grands siècles de la peinture, 1953, p.151).

15. Así lo expresa el Damasceno: «Aquellos [los apóstoles] que estaban dispersos por toda la extensión de la tierra para su misión de pescadores de hombres [...] he aquí que por una orden divina la nube los llevaba. a

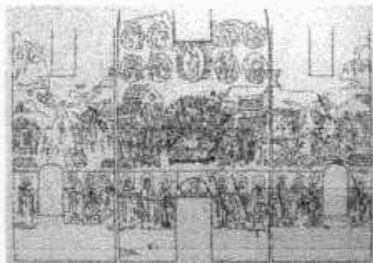


Fig. 2. Diagrama del conjunto iconográfico del naos de la Iglesia de la Santísima Trinidad, en el monasterio de Sopoćani, Serbia, con la Dormición de la Virgen como elemento central del programa. (Tomado de Velmans, Tania. Op. cit., fig. 164, p. 190).

vada por cuatro ángeles, con el propósito de recibir en sus manos el alma de su moribunda progenitora.<sup>16</sup> En la parte inferior, como base horizontal sobre la que se concentra el conjunto, María, vestida de negros atuendos, yace en un lujoso lecho funerario, ornado con ricas telas recamadas. A su vera, aparece por segunda vez Cristo, quien, deslumbrante en su mandorla de gloria y con

su túnica y su manto de oro, entrega el alma de la Virgen —representada como un bebé fajado de los pies a la cabeza— al arcángel Miguel, inclinado con reverencia a su izquierda, para que la conduzca al paraíso.<sup>17</sup> A la derecha de Jesús, otro arcángel porta un candelabro. Por detrás del Hijo de Dios, formando abanico en torno a él, una legión de ángeles y arcángeles elevan candelabros para señalar a un tiempo el ritual fúnebre en curso<sup>18</sup> y el homenaje rendido a la Reina del Cielo.<sup>19</sup>

A uno y otro lado del lecho funerario se agolpan sendos grupos de apóstoles, entre quienes destacan Pedro, en compungida actitud junto a la cabeza de la Virgen, y, en el extremo opuesto, Pablo, aprestándose a abrazar con reverencia los pies de la *Theotokos*, mientras detrás de éste se destaca también Juan (imberbe, para significar su virginidad). Junto a los apóstoles, en ligero retiro frente a ellos, aparecen —distinguidos por sus vestimentas episcopales, de amplias cruces negras— los tres santos obispos marianos referidos por los textos apócrifos: san Dionisio Areopagita, san Timoteo y san Hiero-

la manera de una red, hacia Jerusalén, los apretaba y los reunía, como águilas, desde los extremos de la tierra» (DAMASCENO, Saint Jean, op. cit., Homélie II, 6, p. 139).

16. Así refleja el Damasceno esa extendida creencia: «¡Desciende, desciende, oh Soberano, ven a pagar a tu madre la deuda que ella merece por haberte nutrido! Abre tus manos divinas: recibe el alma maternal, tú, que sobre la cruz entregaste tu espíritu entre las manos del Padre» (DAMASCENO, Saint Jean, op. cit., Homélie III, 4, p. 191).

17. La afirmación de que María fue conducida al cielo por el arcángel Miguel se debe, entre otros, al arzobispo Juan de Salónica, (VELMANS, Tania, op. cit., p. 190.)

18. Según VELMANS, Tania (op. cit., p. 190), el detalle de los ángeles portando cirios encendidos, que recuerda el rito del oficio funerario y un himno, se retomará con frecuencia después en otras interpretaciones de la *Koimesis*.

19. Este detalle iconográfico ilustra la tradición apócrifa, recogida por san Juan Damasceno, cuando afirma en su segunda homilía mariana: «pero la asamblea misma de los ángeles no estaba excluida. [...] Ellos estaban junto a ella: la luz del Espíritu resplandecía, y sus rayos resplandecientes los iluminaban, mientras que, con respeto y temor, inmóviles en una actitud de amor, fijaban sobre ella la mirada pura de su espíritu.» (DAMASCENO, Saint Jean, op. cit., Homélie II, 6, p. 141). Y en otro momento apunta este Padre de la Iglesia: «Los ejércitos de los ángeles te velan sin duda y esperaban tu partida de la vida de los humanos» (DAMASCENO, Saint Jean, op. cit., Homélie I, 10, p. 109).

teo;<sup>20</sup> uno de ellos balancea un incensario, otro porta un libro, en tanto que el tercero se inclina en profunda reverencia ante el cadáver de María, rindiéndole tributo al esparcir aromas o incienso con un pebetero manual. Esos tres atributos –incensario, libro y pebetero– constituyen simbólicas metáforas de las loas y testimonios teológicos dedicados por esos tres jerarcas edesiásticos a la *Del Genitrix* en la doctrina acerca de su muerte incorrupta y de su inmediata asunción al cielo.

Cerrando el área inferior de la composición, dos macizos edificios, de ingenuas reminiscencias romanas,<sup>21</sup> representan, sin duda, tanto la Jerusalén terrenal –en el de la izquierda podría adivinarse la vivienda jerosolimitana de María,<sup>22</sup> cuyo balcón colman, llorosas, sus amigas íntimas o «las hijas de Jerusalén», de las que habla san Juan Damasceno– como la Jerusalén celestial, simbolizada tal vez en el palacio de la derecha, como lo permiten sugerir el ángel que sale volando de él y la cortina entreabierta en su entrada (¿metáfora del cielo abierto para recibir a la *Panagia* en cuerpo y alma?), así co-

mo el busto de la Virgen que, a modo de imagen escultórica en sobrenaturalizante homacina de altar, preside el ático de dicho edificio, sobre su triple arquería.

Desde la vertiente plástico-formal, este fresco de Sopoçani presenta una diagramación hartamente apretada, con multitud de personajes, de maciza volumetría y excepcional «naturalismo» clásico en poses y expresiones. Los figurantes llenan todo el espacio compositivo, desde el plano de la tierra hasta la ventana abierta en medio del muro, en línea vertical con la puerta del templo, formando el eje compositivo con las dos mandorlas de gloria en las que resplandece el Mesías. Los volúmenes anatómicos se afirman con rotundo vigor, las vestimentas lucen trabajadas con esmero a la hora de acentuar la volumetría de sus masas y la verosimilitud de sus pliegues.<sup>23</sup> Además, las poses y gestos ofrecen una convincente plasticidad y dinamismo en todos los personajes, cuya expresividad facial refleja con fidelidad sus sentimientos anímicos. Trazo de excepcional calidad pictórica es la efigie de Cristo portador del alma mariana, frente al

20. Según la tradición apócrifa, subsumida por el arzobispo Juvenal y compartida por san Juan Damasceno, junto a los apóstoles asisten a la muerte de la Virgen san Timoteo, primer obispo de Éfeso, y Dionisio Areopagita. «Estando presentes entonces los Apóstoles, el santo apóstol Timoteo, primer obispo de Éfeso, y Dionisio Areopagita, como lo testimonia él mismo, el gran Dionisio, en sus discursos dirigidos a dicho apóstol Timoteo, a propósito del bienaventurado Hieroteo, también presente entonces...» (DAMASCÈNE, Saint Jean, op. cit., Homélie II, 18, p. 173).

21. André Grabar (1953: 151) destaca también el gusto «clasicizante» de los pintores del fresco de Sopoçani, al destacar: «Même inspiration antique –par des oeuvres plastiques– et même joie de représenter des formes amples et solides, dans les architectures du fond: gros pilastres, colonnes de marbre veiné, chapiteaux, corniches, le tout s'élevant en massif derrière les figures et créant un espace mesurable, pour la scène de la Dormition».

22. Según VELMANS, Tania (op. cit., p. 90) el acontecimiento de la Dormición tuvo lugar en la casa de María, en el monte Sión en Jerusalén, conforme a la tradición oral mencionada desde el siglo VII por el patriarca Sofronio.

23. GRABAR, André (op. cit., p. 151) subraya esta relativa «naturalidad» clásica, al afirmar: «ce qui frappe d'abord dans cette peinture [de Sopoçani], c'est le sens du monumental et la dignité de la figure drapée. Les apôtres barbus autour du lit de la Vierge sont autant des philosophes de l'antiquité, et le rythme des mouvements de leur corps, au premier plan, est d'une inspiration classique aussi évidente que le dessin des draperies et l'ampleur des corps de ces figures».

que no desmerecen demasiado los principales apóstoles y arcángeles que flanquean al Hijo de Dios en los primeros planos.

**2. Miguel Astrapas y Eutybios, *La Dormición de la Virgen*. Fresco. 1295. Iglesia de la Panagia Peribleptos (llamada hoy de San Clemente), Ohrid, Macedonia [Fig. 3]**

Datado con certeza en 1295, tres décadas después de ejecutarse el fresco de Soçani, esta *Koimesis* de la Peribleptos de Ohrid fue —por encargo del gran heteriarca bizantino Arbanas Progon Zguros, pariente de la familia imperial— plasmada por los pintores griegos (probablemente tesalonicenses) Miguel Astrapas y Eutybios, tal como lo confirman sus firmas en el muro. La pintura presenta una composición densa y abarrotada, que llena toda la pared central del oeste y se prolonga por los muros de la izquierda y la derecha. El conjunto iconográfico de esta triple composición mural ilustra todos los principales sucesos contenidos en los relatos apócrifos sobre la muerte, resurrección y ascensión de María: en el pequeño muro lateral izquierdo, la despedida de la Virgen de sus amigas; en la parte inferior de la pared central, la dormición; en el pequeño muro lateral derecho, los funerales y el entierro de la Santísima; y, por fin, en la parte superior de la pared del centro, su ascensión al cielo, tema éste último que, a juicio de Tania Velmans, se incluye por primera vez en el arte, a la luz de los escritos apócrifos, asumidos y reinterpretados



**Fig. 3. Miguel Astrapas y Eutybios, *Dormición de la Virgen*. Fresco. 1295. Iglesia de la Panagia Peribleptos (llamada hoy de San Clemente), Ohrid, Macedonia (tomado de Schug-Wille, Christa, *Art of the Byzantine world*, New York, Harry N. Abrams, 1969, 217).**

por los teólogos y los escritores de himnos, cuyos textos eran leídos en las ceremonias de las fiestas marianas.<sup>24</sup>

Según precisa con mayores detalles la propia Velmans<sup>25</sup> (cuyo testimonio hemos de asumir, al no haber tenido acceso directo a la obra original y al no disponer de otras imágenes fotográficas de esas escenas particulares), el ciclo de la Peribleptos de Ohrid comienza con el arcángel Gabriel anunciando su próxima muerte a la Virgen María, entronizada en su casa;<sup>26</sup> sigue la oración de la Madre de Dios en el huerto de Getsemaní, con los árboles inclinándose ante ella;<sup>27</sup> continúa luego con el episodio en que María comunica a sus amigas su muerte inminente

24. VELMANS, Tania, op. cit., p. 194.

25. *Ibid.*

26. Tal como anota VELMANS, Tania (*Ibid.*), la circunstancia de que María recibió en su casa el anuncio de su muerte recoge la opinión del obispo Melitón de Sardes, en contraposición a la versión general, que sitúa tal anuncio en el huerto de los Olivos, en Getsemaní.

27. Estas dos escenas, el anuncio de la muerte y la oración en Getsemaní, no son visibles en la imagen fotográfica que adjuntamos.

te, y su deseo de donar sus ropas a dos viudas pobres.<sup>28</sup>

Al analizar lo observable en esta importante pintura, detectamos en la parte central del muro oeste la escena de la dormición y la ascunción de María, en una interpretación compleja que reúne muchos de los dispersos –con frecuencia contradictorios– episodios y circunstancias transmitidos por los diversos relatos apócrifos y los textos doctrinarios de numerosos teólogos y autores de himnos y homilias. En la parte inferior del mural, la Virgen, vestida de negro, yace en un lecho funerario ricamente ataviado con telas blancas y rojas bordadas y recamadas en oro. Junto a ella, Cristo, nimbado con mandorla transparente y cubierto con un atuendo dorado, acoge entre sus manos el ánima-bebé de su madre, antes de entregársela al arcángel Miguel, quien, para recibir en sus brazos tan excelsa prenda, se inclina ante el Hijo de Dios, entre la diligente escolta de inúmeros ángeles y arcángeles. Rodeando por ambos costados el lecho mortuorio, frente al cual se observa sobre una peana un gran pebetero, que exhala emanaciones de incienso, se in-

clinan, reverentes y compungidos, los doce apóstoles, los tres santos obispos, Dionisio Areopagita, Hieroteo y Timoteo, así como el arcángel Miguel y sus cinco congéneres del séquito arcangélico responsable de llevar al cielo a María en cuerpo y alma.<sup>29</sup>

Conforman el plano intermedio de la composición central unos pesados edificios, de columnas clásicas, por cuyas respectivas ventanas asoman una mujer en la de la izquierda (la propia Virgen María, con aureola de santidad, recibiendo en su hogar el anuncio de su muerte) y dos mujeres en la de la derecha (¿las amigas de María o las «hijas de Jerusalén»?). Entre ambas edificaciones, una multitudinaria cohorte de ángeles se dispone a tributar honorífico recibimiento a su Reina, antes de acompañarla hasta el cielo –simbolizado por una cúpula azulenta distendida entre ambas casas–, por cuyas puertas, abiertas de par en par, bajo las dos ventanas reales del muro, salen aún algunos ángeles morosos.<sup>30</sup>

A ambos costados de las casas y de la bóveda celestial, a guisa de simbólica diadema perlada, trece globos-nubes,<sup>31</sup> doce de

28. Según VELMANS, Tania (op. cit., p. 194), una inscripción menciona el deseo de María de dar sus ropajes a dos viudas, como lo precisa en una homilía el arzobispo Juan de Salónica (siglo VII).

29. Así lo afirma en una de sus homilias san Juan Damasceno: «Los ángeles, con los arcángeles, te han transportado juntos. A tu salida los espíritus impuros que contaminan los aires han temblado. [...] Entonces las Potencias te escoltan, los Principados te bendicen, los Tronos te cantan, los Querubines, estupefactos, se alegran, los Serafines glorifican a quien, por naturaleza y en verdad, es la madre de su propio Señor» (DAMASCENI, Saint Jean, op. cit., Homélie I, 10, p. 111).

30. Debido, tal vez, a un ligero desliz, VELMANS, Tania (op. cit., p. 194) señala como «una novedad» en este fresco de Ohrid el hecho de que «la Virgen está representada por segunda vez y viva entre las puertas abiertas del paraíso». A decir verdad, los numerosos personajes nimbados que se encuentran en el espacio comprendido entre las puertas del cielo y Cristo recibiendo el alma de su madre –sobre todo, los que se encuentran «entre las puertas abiertas del paraíso»– son todos ángeles o arcángeles, cada uno de ellos representado uniformemente con el mismo atuendo blanco, el mismo nimbo, las mismas alas (cuando son visibles) e idéntica diadema en su cabeza descubierta. Por el contrario, al ser representada por segunda vez en este fresco –en el decimotercer globo-nube, acompañado por el arcángel Miguel–, la Virgen María, viva y adulta, aparece representada con la misma vestidura negra y la misma toca cubriéndole por entero la cabeza con las que aparece plasmada en su lecho de muerte.

31. No podemos suscribir la inexacta interpretación de Tania Velmans, cuando dice que «las nubes sólo transportan a once apóstoles, pues Juan se encontraba cerca de María en el momento de su muerte, si nos remi-

los cuales, con un solo personaje nimbado, representan a los doce apóstoles en el momento de ser transportados sobre una nube desde los más lejanos rincones del planeta hasta Jerusalén para asistir a la *Theótokos* en sus momentos postreros sobre la tierra. El decimotercer globo-nube (el segundo de la parte superior derecha), con dos personajes, representa –en sintético apunte– al arcángel Miguel conduciendo al cielo a la propia Virgen María, viva y adulta (para significar que está siendo asumida en cuerpo y alma al cielo).<sup>32</sup> quien, en su subida, arroja su cingulo al incrédulo apóstol Tomás, tal como apuntan algunos textos apócrifos. Esos trece globos-nubes resumen así los dos momentos extremos del fabuloso relato del Tránsito y la Asunción de María: el momento inicial en que los apóstoles son conducidos sobre una nube individual para asistir al deceso de la Virgen y el instante conclusivo en que ésta es asumida en cuerpo y alma al paraíso, dejando como testimonio (según ciertos apócrifos) su cingulo en manos del apóstol Tomás.

En la parte superior del luneto, abriéndose en abanico a ambos lados de la ventana bifora, aparecen por tercera vez los doce apóstoles, esta vez ya en el cielo, como lo subrayan sus aureolas de santidad (ausentes

en su representación en la tierra, junto al lecho funerario de la *Panagia*,<sup>33</sup> y como lo confirma el hecho de hallarse sentados sobre sus correspondientes tronos en la parte más alta de la composición («en las alturas»). Esos entronizados apóstoles aguardan impacientes la llegada de la madre del Mesías, mientras casi todos ellos señalan el trono de ésta, como Reina del Cielo, aún vacío en el centro del luneto, *en pendant* con el trono de Cristo, también vacío por hallarse en la tierra recibiendo el alma de su Madre al momento de su tránsito.

El ciclo de la Dormición en la Peribleptos de Ohrid prosigue en el lateral derecho del muro, con la representación del cortejo fúnebre de María, cuyo suntuoso lecho funerario (el mismo que aparece en la escena de la muerte) portan a hombros los apóstoles.<sup>34</sup> Inmediatamente, tras el cortejo, se destaca, cubierto con corta vestimenta roja, el sumo sacerdote judío Hiefonías (o Jechofías, según otras transcripciones),<sup>35</sup> cuyos brazos cortados aparecen adheridos a la cabecera del lecho funerario de María, mientras a su vera, y sobre él, el arcángel Miguel blande aún su espada, con la que seccionó los brazos de Hiefonías, en castigo por haber pretendido derribar el féretro y profanar

timos a la homilla sobre la Dormición de Juan de Salónica» (VELMANS, Tania, op. cit., p. 194). Dos razones justifican tal desacuerdo: ante todo, los globos-nube en tal fresco son trece (los doce de los apóstoles, y el decimotercero con María y el arcángel Miguel); además, suena razonable suponer que el apóstol Juan es el personaje imberbe que aparece en la nube-globo más alta a la izquierda del cuadro, señalando con su índice las puertas abiertas del cielo, por donde ingresará la asunta *Theótokos*.

32. Según VELMANS, Tania (op. cit., 194), ésta es la primera representación de la Asunción de la Virgen. Afirmada desde temprana fecha, entre otros, por el arzobispo Juan de Salónica (siglo VII), la tesis de la inmediata resurrección de María y de su ascensión al cielo en cuerpo y alma es defendida con ferviente vigor por san Juan Damasceno (ca. 675-ca. 749).

33. En este fresco de Ohrid, los apóstoles también llevan ese nimbo de santidad al ser representados en los globos-nube, mientras son conducidos junto al lecho mortuario de María.

34. Esta escena del cortejo para el entierro de la Virgen es visible sólo parcialmente en la imagen fotográfica que adjuntamos.

35. La cabeza –y, por tanto, el rostro identificatorio– de Hiefonías ha sido destruida, como consecuencia probable de una «censura» o *vindicta* contra todo lo que representa ese personaje.

el cadáver de la Todasanta. En ese complejo fresco de la Peribleptos de Ohrid, el relato, como apunta Tania Velmans, prosigue y concluye con un postrer episodio, en el que los apóstoles se muestran sorprendidos al ver la tumba vacía.<sup>36</sup>

**3. La Dormición de la Virgen. Mosaico. 1315-1321. Iglesia del monasterio de San Salvador de Chora (Kariye Djami), Constantinopla [Fig. 4]**

Según acota Paul Underwood, la *Koimesis* de Chora, hecha en mosaico entre revestimientos de mármol en el portal oeste, es el único mosaico subsistente de lo que, al parecer, constituía una abundante serie musivaria que ilustraba los episodios conmemorados en las grandes fiestas eclesiásticas bizantinas, entre los cuales estaban los desaparecidos mosaicos de las bóvedas de la nave.<sup>37</sup>

A juzgar por el fragmento superviviente de esta Dormición de San Salvador de Chora, la composición se sintetiza al extremo: conforme al modelo habitual, en torno al lecho funerario de María, lujosamente ataviado, se concentran los doce apóstoles (seis de cada lado), con Pedro agarrando la cabecera del lecho y Pablo a los pies del mismo, mientras un tercer discípulo (¿Santiago?) blande un incensario y otro se inclina reverente hacia la Madre de Dios, teniendo por detrás al imberbe y compungido Juan, el apóstol virgen. Los restantes discípulos de Jesús expresan su aflicción en actitud cabizbaja, con especial efusividad los de la derecha del cuadro.

Por detrás de los apóstoles, a la par de ellos, los tres santos obispos Dionisio Areopagita, Hieroteo y Timoteo, dos de los cua-



**Fig. 4. Dormición de la Virgen. Mosaico. 1315-1321. Mosaico. Iglesia del monasterio de San Salvador de Chora (Kariye-Djami), Constantinopla (tomado de Underwood, Paul, op. cit., 1966).**

les, a la izquierda, portan —como en el ya analizado fresco de Sopoçani— libros abiertos, para significar su testimonio personal sobre el portento de la gloriosa Dormición mariana. No deja, a este propósito, de ser significativo el detalle de que estos tres santos eclesiásticos (que vivieron varios siglos después de los hechos narrados) —y no los apóstoles— sean los únicos, junto con Cristo y la Virgen María, en llevar las doradas aureolas denotativas de su santidad. No menos significativo, por lo extraño, es el detalle de que el escabel situado ante el lecho mortuario, en el centro de la parte inferior del cuadro, se halle vacío (reducido así a mero accesorio decorativo o elemento compositivo), sin el gran pebetero o quemador de incienso que lucía un similar escabel en el ya referido fresco de la Peribleptos de Ohrid.

36. VELMANS, Tania, op. cit., p. 197. Esta última escena no es visible en nuestra imagen.

37. UNDERWOOD, Paul A. *The Kariye Djami*. New York: Bollingen Series LXX / Pantheon Books, 1966, vol. 1, p. 30. Cf. asimismo RODLEY, Lyn. *Byzantine art and architecture. An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 301.



**Fig. 5. Dormición de la Virgen. Fresco, ca. 1320. Fresco. Iglesia de la Anunciación, Graçaniça, Serbia (tomado de Grabar, André, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, Coll. Idées et recherches, 1979, p. 149).**

Presidiendo el conjunto del mosaico de Chora, como su eje central, Cristo, cubierto con ricos vestidos de oro, recibe en sus brazos el alma-bebé de su madre, la cual, como nota curiosa, aparece en posición sedente, pese a las apretadas fajas albas que la envuelven por entero. Jesús ofrece el alma-infante de la *Theótokos* a los cuatro ángeles blancos que le sirven al mismo tiempo de gloriosa mandorla y de cohorte honorífica, o, tal vez, a la pareja de rojos querubes que —detalle insólito— despliegan sus múltiples alas justo encima de Cristo, completando con éste el eje de la composición. A ambos lados del grupo central, dos escuetos edificios signan, como era de esperar, la presencia de la Jerusalén celeste (simbolizada por el extraño *puente* a la izquierda, con una especie de omega tallada en su centro) y la Jerusalén terrenal (sugerida por la casa de la Virgen, en el sector derecho del cuadro, de

la que salen seis mujeres, sus amigas). La misteriosa presencia de los dos minúsculos ángeles que con sus manos veladas revolotean sobre la casa de la madre de Jesús, podría explicar, sea el episodio del anuncio de su inminente muerte, que los mensajeros celestiales le comunican en su residencia jerosolimitana, sea, con mayor probabilidad, la premurosa venida de los arcángeles encargados de llevar, con sus manos cubiertas en señal de religiosa veneración, a la *Panagia* en cuerpo y alma al cielo.

Es de lamentar que, en el caso de este mosaico de San Salvador de Chora, el carácter fragmentario de los restos conservados, aun plasmando la escena central, no nos permita adivinar siquiera la posible riqueza iconográfica de los fragmentos faltantes en la composición musivaria original, concebida para presidir el exonártex de tan emblemática iglesia monástica constantinopolitana.

#### **4. La Dormición de la Virgen. Fresco, ca. 1320. Monasterio de Graçaniça, Serbia [Fig. 5]**

Situado en el muro occidental del nártex del templo conventual serbio de Graçaniça, este último fresco que vamos a analizar ofrece una composición muy poco convencional respecto al tema en estudio, al integrar en una sola escena los distintos y distantes episodios de la dormición, el cortejo fúnebre y la ascensión de la Virgen.<sup>38</sup> De hecho, la escena central en la parte inferior representa ya el séquito fúnebre con la Virgen muerta, en el que, sin embargo, aún se mantiene Cristo recogiendo el alma-bebé de su madre moribunda (figuras protagónicas de la Dor-

38. André GRABAR (op. cit., p. 151) señala la excepcionalidad de combinar ambos temas en una sola composición. Por su parte, SOHIG-WILLE, Christa (*Art of the Byzantine world*, New York: Harry N. Abrams, 1969, p. 219) destaca como excepcional en este fresco de Graçaniça la combinación del tema de la dormición con el del cortejo fúnebre, así como el extraño nimbo multipartito que rodea a Cristo.

mición convencional), mientras en la parte superior del mural se plasma la ascensión de la *Theótokos*, simbolizada en las puertas del cielo repletas de ángeles expectantes.

Encabezado por ocho apóstoles –uno de ellos meciendo un incensario– y por los tres santos obispos marianos,<sup>39</sup> Dionisio Areopagita, Timoteo y Hieroteo,<sup>40</sup> uno de los cuales porta un libro abierto para mostrar sus panegíricos marianos, el séquito funerario concluye con los restantes cuatro discípulos del Mesías portando sobre sus hombros el lecho mortuario de la Madre de Dios.<sup>41</sup> Según informa Tania Velmans, el cortejo se dirige hacia una tumba, que se percibe a los lejos en un paisaje (no visible en la imagen adjunta), en representación del huerto de Getsemaní,<sup>42</sup> donde, conforme a tradición apócrifa, fue inhumada la Virgen. Con sus brazos cercenados y adheridos al borde medio del lecho mortuario aparece el profanador sumo sacerdote judío Jechonías (o Hiefonías), quien, como sucede en el fresco de la Peribleptos de Ohrid, luce también aquí una corta vestimenta roja. Una cohorte de ángeles, vestidos con albas túnicas y tocadas sus frentes con ricas diademas, honran como guardia de honor los funerales de María,<sup>43</sup> alzando muchos de ellos candelabros y cirios, como en los entierros reales, mientras

un arcángel, situado tras el lecho funerario, difunde aromáticos efluvios con un pebetero o quemador de incienso similar al que ostentaba uno de los santos obispos en el fresco de Sopoçani. En el centro del conjunto, en perfecta perpendicularidad con el lecho mortuario, Cristo, cubierto con resplandientes vestidos de oro e irradiando su gloria desde una compleja mandorla estrellada, de puntas muy agudas, recibe el alma de su Madre, interpretada en posición sedente, como en el mosaico de San Salvador de Chora.

Enmarcan el conjunto dos pesadas construcciones, con sendas mujeres asomándose, compungidas, por el balcón de la casa de la izquierda (ornada con un relieve clásico, como en Sopoçani), mientras otro personaje se exhibe en la ventana de la de la derecha. Entre ambas edificaciones se distiende en forma de arco, como en la Peribleptos de Ohrid, la bóveda del cielo, cuyas puertas abren de par en par dos ángeles, en señal del inminente ingreso de la Todasanta en cuerpo y alma al cielo. Revolotean por la zona central en claro equilibrio simétrico dos figuras arcangélicas: a la izquierda, san Miguel insurge amenazador, envainando ya la espada con que cortó los brazos del profanador Jechonías; a la derecha, el mismo arcángel Miguel (si nos atenemos a la tradi-

39. En la imagen fotográfica que adjuntamos sólo dos de esos santos obispos son visibles.

40. VELMANS, Tania, op. cit., p. 256. Según esta autora, en las representaciones de la Dormición, alrededor del lecho mortuario de María, «se añaden ahora tres santos obispos: Dionisio el Areopagita, Santiago hermano del Señor y obispo de Jerusalén, Hieroteo y a veces Timoteo» (VELMANS, Tania, op. cit., pp. 124-125).

41. Así lo explicita san Juan Damasceno: «Los apóstoles juntos te llevaron sobre sus espaldas, a tí, el arca verdadera, como en otro tiempo los sacerdotes transportaron el arca figurativa, y te depositaron en la tumba; entonces, por medio de ésta, como por medio de otro Jordán, te hicieron llegar a la verdadera Tierra Prometida, quiero decir a "la Jerusalén celestial"» (DAMASCENO, Saint Jean, op. cit., Homélie I, 12, p. 115-117).

42. VELMANS, Tania, op. cit., p. 256.

43. Este detalle iconográfico expresa de plano la doctrina de san Juan Damasceno, cuando afirma: «Que los ángeles precedan al tránsito de la divina morada y preparen la tumba: que el resplandor del Espíritu lo decore. Preparad aromas para embalsamar el cuerpo todo inmaculado y todo lleno de un delicioso perfume. Que venga una onda pura, y que ella acopie la bendición en la fuente sin mancha de la bendición» (DAMASCENO, Saint Jean, op. cit., Homélie III, 4, p. 193).

ción apócrifa más difundida) desciende premuroso –con las manos cubiertas por un lujoso paño, en señal de respeto a lo sagrado– para recibir el alma de la Virgen que le ofrece el Salvador.

Al no haber tenido acceso a la obra original, y al habernos basado, por fuerza, en reproducciones fotográficas fragmentarias, que apenas reproducen la sección inferior de este importante fresco de Graçaniça, nos remitimos a la descripción que del resto de la obra traza Tania Velmans. Dicha experta precisa al respecto:

Encima de este registro [el contenido en la escena central que acabamos de analizar] se halla la Asunción de la *Theotokos*. María asciende hacia el cielo y encuentra al apóstol Tomás, que llega demasiado tarde de las Indias para asistir a los funerales. Ella le da su cinto para que lo muestre a los discípulos [...]. Mas arriba aún, las puertas del cielo permiten ver a las cohortes angélicas dispuestas a recibir a María.<sup>44</sup>

Velmans completa su descripción del fresco de Graçaniça con estos ilustrativos datos:

Los apóstoles, acompañados de ángeles que transportan las nubes, están representados a uno y otro lado de las puertas del cielo, mientras que más abajo se hallan los profetas Isaías, Ezequiel, Gedeón, Moisés, Daniel, Barlaam, David y Salomón, que han anunciado la Encarnación: muestran a la Virgen con una mano y sostienen el texto de su profecía en la otra. Al lado de ellos se representa siempre el

símbolo de la *Theotokos* correspondiente a su predicción. Así, Gedeón está representado con el toisón, Isaías con el carbón encendido, Ezequiel con la puerta cerrada, Moisés con la zarza ardiente, etc.<sup>45</sup>

#### A modo de colofón

Dos grandes conclusiones se imponen al término de nuestros análisis:

1) Pese a sus múltiples variantes compositivas e iconográficas –impuestas casi siempre por la relativa importancia del templo y sus comitentes, así como por el espacio mural disponible–, las cuatro obras estudiadas muestran casi al unísono los elementos esenciales de la *Koimesis* bizantina canónica. Las cuatro reflejan con irrestricta fidelidad la mayoría de las fantasiosas creencias populares referidas en los textos apócrifos, no menos que los sesudos argumentos de los Padres de la Iglesia y de los teólogos y homiletas de la Iglesia oriental.

2) Debido, sin duda, a la alta dosis de fantasía, a la omnipresente intrusión de lo maravilloso sobrenatural y al exceso de misticismo, inherentes a tales relatos apócrifos y a la iconografía de ellos derivada en el arte bizantino, las posteriores interpretaciones de la Dormición de María en el arte de Occidente resultarán mucho más pedestres, humanas y naturales. Pero es éste un asunto que se sale por completo de los estrictos límites que nos marcamos en este breve trabajo.

44. VELMANS, Tania, op. cit., p. 256.

45. *Ibid.*