



El fresco de *La Dormición de María* en la iglesia de la Stma. Trinidad de Sopoçani a la luz de tres apócrifos asuncionistas

José María Salvador González

Universidad Complutense de Madrid

jmsalvad@ghis.ucm.es jmsg05@telefonica.net

Resumen: Uno de los frescos más representativos del arte bizantino es, sin duda, el de la *Dormición (Koimesis) de la Virgen María* en la iglesia monástica de la Santísima Trinidad en Sopoçani (Serbia). Ejecutado hacia 1265 por algunos de los mejores pintores griegos venidos a Serbia en una segunda oleada de artistas, ese fresco muestra la pervivencia de la estructura iconográfica y conceptual proveniente de algunas fuentes apócrifas asuncionistas, según las diversas versiones que de ellas hicieron distintos manuscritos de antigua data. En el caso del mural de Sopoçani resultan, a todas luces, insoslayables las versiones producidas en los manuscritos asuncionistas pertenecientes a los grupos griego, latino y eslavo. Ahora bien, teniendo en cuenta la extrema abundancia y heterogeneidad de tales fuentes, la presente comunicación se restringe al análisis de tres relatos apócrifos, el *Libro de San Juan Evangelista* (llamado el *Pseudo Juan el Teólogo*, datable hacia el siglo IV), el *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica* (fechaable hacia inicios del siglo VII) y el mucho más tardío y ecléctico *Libro del Pseudo José de Arimatea*, con el propósito de mostrar si y en qué medida la *Dormición* de Sopoçani refleja o ilustra en sus elementos iconográficos alguna de las afirmaciones contenidas en esos tres textos apócrifos.

Palabras clave: Arte medieval, pintura bizantina, iconografía mariana, *Koimesis*, Sopoçani, Serbia.

La *Dormición* o *Koimesis* de la *Virgen María* constituye un tema iconográfico de típica raigambre bizantina, [1] cuyos primeros ejemplos conocidos -ciertos iconos evorarios, [2] e incluso algunos frescos en iglesias rupestres de Göreme, Capadocia, como el de la célebre Tokale kilise [3]- datan del siglo X, si bien el tema alcanzará desde la centuria siguiente una extraordinaria difusión y arraigo a todo lo largo y ancho de los territorios bajo influencia política y cultural de Bizancio, en una vasta secuencia de frescos, tablas, marfiles y otros productos pictóricos o relivarios.

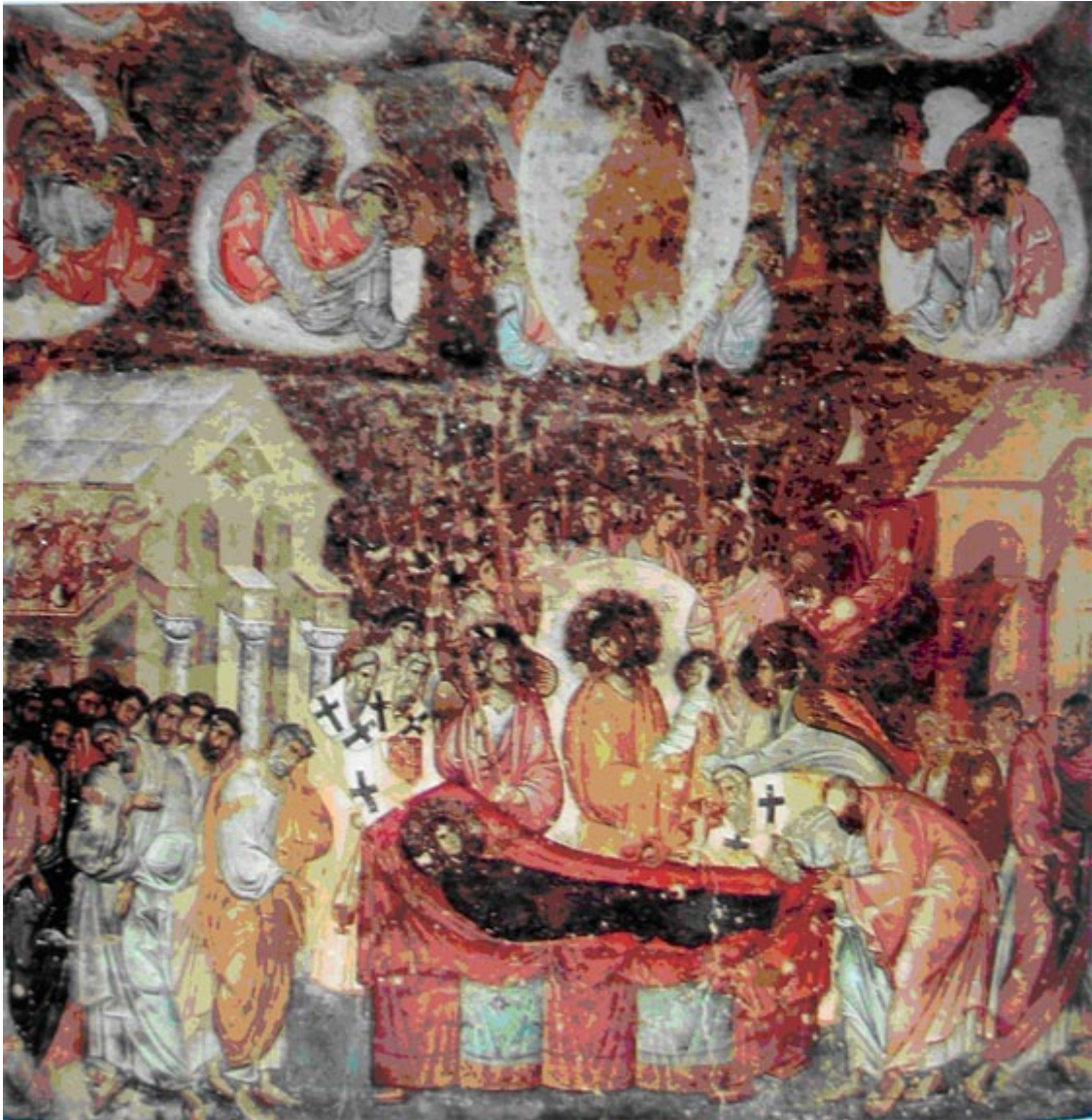
La iconografía bizantina de la *Koimesis* se inspira en una amplia y heteróclita serie de leyendas orales, recogidas luego en textos apócrifos de diverso origen lingüístico-cultural (datables desde al menos el siglo IV), [4] los cuales fueron, a su vez, subsumidos en parte y readaptados de forma substancial por algunos Padres de la Iglesia, por muchos teólogos, apologetas, himnógrafos, predicadores y otras autoridades doctrinarias del cristianismo oriental, como el arzobispo Juan de Tesalónica y San Juan Damasceno. Así, sobre los escurridizos cimientos de las acrílicas fábulas apócrifas, reforzados luego por “rationales argumentos” de los teólogos y panegiristas marianos, se construirá en el ámbito bizantino una espectacular iconografía de la *Dormición* de la *Theotókos*, tema éste que, como destaca Tania Velmans, se hará casi obligatorio en el arte bizantino a partir del siglo XI. [5]

En el presente texto analizaremos -como ejemplo paradigmático de este tema iconográfico- el fresco de la *Dormición de la Virgen María* (hacia 1265), que preside el muro Oeste del *catholicon* de la iglesia monástica de la Santísima Trinidad en Sopoçani, Serbia. [6]

Formando tríptico con la *Crucifixión*, a su izquierda, y con la *Anástasis* (descenso al limbo o a los infiernos), a su derecha, la *Dormición de la Virgen* en Sopoçani constituye el foco principal de atención en este templo conventual serbio: de hecho, ocupando las tres cuartas partes del muro Oeste (en la faz interior de la fachada, sobre la puerta de salida), domina el conjunto iconográfico en el naos del *catholicon* de dicho templo. Fechados hacia 1265, cuatro años después de la conquista de Constantinopla por Miguel VIII Paleólogo, [7] estos frescos de Sopoçani fueron, según Tania Velmans, plasmados por algunos de los mejores pintores griegos de la segunda oleada de artistas venidos por entonces a Serbia. [8]



Diagrama del conjunto iconográfico del naos de la iglesia de la Stma. Trinidad, en el monasterio de Sopoçani, Serbia, con la *Dormición de la Virgen* como elemento central del programa.



Dormición de la Virgen, fresco, c. 1265. Iglesia del monasterio de Sopoçani, Serbia

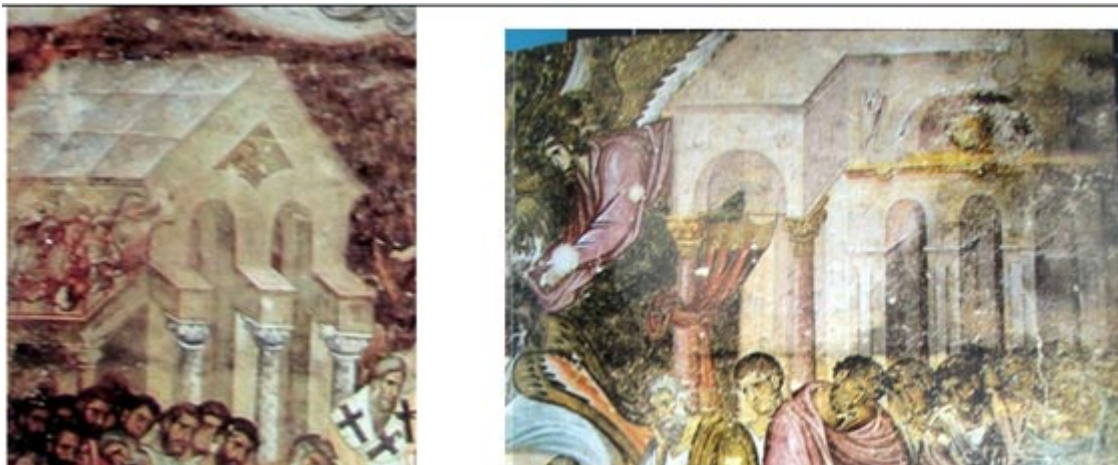
Desde la óptica meramente formal, esta *Koimesis* de Sopoçani -de composición tupida, en la que se apretujan numerosos personajes entre compactos elementos escenográficos- se distingue por la solidez de sus volúmenes y el manifiesto “naturalismo” de sus poses y expresiones. Los figurantes y los objetos de la escenografía colman todo el espacio compositivo, desde el plano de tierra hasta la ápice del luneto, simétricamente ordenados en torno a un vasto fulcro, que conforman, en secuencia vertical de arriba a abajo, la ventana bifora abierta en el muro, la doble representación de Cristo en sus dos mándorlas de gloria, y la puerta real del templo. En virtud de las determinantes cuanto certeras modulaciones claroscureales, los volúmenes anatómicos de este cuadro se afirman con rotunda compacidad, mientras las indumentarias ofrecen plausible verosímilitud en sus amplias inflexiones y en sus repetidos pliegues. Por si fuera poco, las actitudes y gestos de los personajes -en especial, su mímica facial- reflejan una convincente expresividad anímica, en perfecta sintonía con su sereno dinamismo somático.

Desde la perspectiva iconográfica, la *Dormición* de Sopoçani ilustra muchos de los pormenores contenidos en fuentes apócrifas. Sin embargo, lejos de la pretensión de ilustrar todos los principales episodios narrados en ellas sobre la muerte y ascensión de María -como sucede en el posterior fresco de la *Dormición* en la iglesia conventual de la Panagia Peribleptos en Ohrid, Macedonia (1295)-, el mural serbio que estamos analizando prefiere concentrarse en el tema medular del tránsito de María, obviando los momentos previos del anuncio de su muerte, y las posteriores incidencias de sus funerales, su entierro, su resurrección y su

asunción al cielo. En todo caso, esta *Koimesis* de Sopoçani se convierte pronto en un paradigma iconográfico, cuyos principales detalles compositivos y temáticos serán repetidos con frecuencia en la mayoría de las posteriores interpretaciones bizantinas de la *Dormición de la Virgen María*.

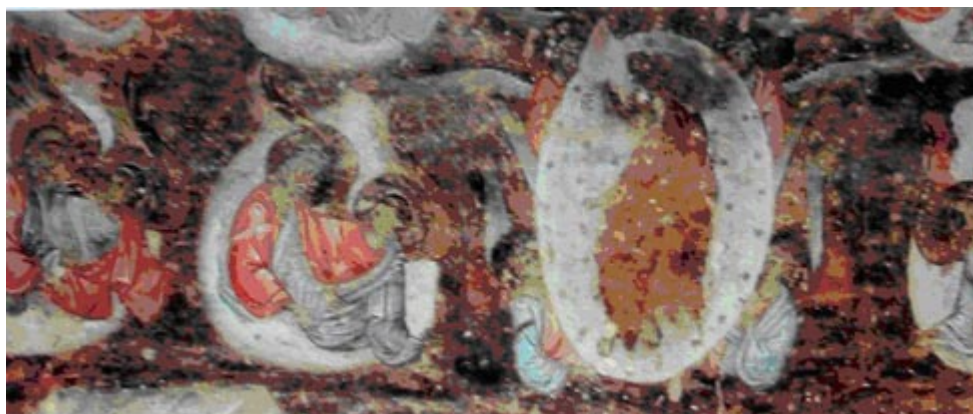
Nuestro objetivo primordial en el presente trabajo es mostrar cómo los elementos configurantes de esta espléndida *Dormición* de Sopoçani traducen en substancia los pormenores esenciales de dos relatos apócrifos sobre la muerte de la Virgen: el libro del Pseudo San Juan Evangelista, llamado también San Juan el Teólogo (texto datable en el siglo IV, o antes) [9] y la homilía del arzobispo Juan de Tesalónica (fecha hacia inicios del siglo VII). [10] De hecho, el tercer apócrifo de referencia, el *Pseudo José de Arimatea*, constituye una tardía refundición de los anteriores, que no aporta ninguna novedad significativa. Por ello, nos hemos impuesto el recurso metodológico de insertar -tanto en el texto como en el aparato crítico- frecuentes citas textuales de ambos apócrifos principales, con el deliberado propósito de ir mostrando la directa y esencial derivación de los detalles de la imagen a partir de los pormenores de los dos relatos apócrifos.

Como telón de fondo y horizonte escenográfico de este fresco de Sopoçani, dominando la zona terrenal en segundo plano, dos macizos edificios, de ingenua inspiración “clásica”, suscitan no pocas ambigüedades hermenéuticas. Si nos atenemos al relato del Pseudo Juan el Teólogo -quien sitúa en la casa de María en Belén el anuncio de su muerte por el ángel y su primer yacer previo a la defunción, mientras ubica en su residencia de Jerusalén su agonía y su postrer tránsito-, podríamos en buena lógica suponer que las dos edificaciones del cuadro representen ambas casas de la *Theotókos*. Así, el edificio de la izquierda podría, tal vez, identificar la residencia de María en Belén, en cuyo balcón gimen sus amigas vírgenes, [11] compungidas y llorosas ante el anuncio que ésta acaba de hacerles de su inminente fallecimiento, y a quienes la propia Madre de Dios pide entonar salmos de alabanza en su honor, en lugar de lamentarse y llorar. [12] La construcción de la derecha, a su vez, representaría la casa de la Virgen en Jerusalén, como parecen sugerirlo tanto el busto de ésta, representado en relieve en la hornacina semicircular sobre la fachada, como, sobre todo, el cortinaje rojo entreabierto en su puerta principal. Semejante cortinaje, en efecto, podría simbolizar, en sutil metáfora, la llamarada con la que Dios, por medio de un ángel (quizá ese mismo arcángel en vuelo que parece salir de la casa por encima de la cortina), abrasó a muchos judíos que pretendían quemar la casa de la Virgen. [13]



Dormición de la Virgen, fresco, c. 1265. Sopoçani, Serbia. Detalles de ambas casas

Si, en cambio, nos remitimos al relato de otros apócrifos (entre ellos Juan de Tesalónica), quienes sitúan el anuncio de la muerte y el tránsito final de María en su casa de Jerusalén, los dos edificios de esta pintura serbia -exigidos, en cualquier caso, por la rígida simetría de la composición- podrían interpretarse así: por los motivos ya esgrimidos, el de la derecha sería, sin duda, la casa jerosolimitana de María; el de la izquierda, por el contrario, constituiría una elíptica alusión a la totalidad de la ciudad de Jerusalén, construcción única que, en simétrico balance con la residencia de la *Panagia*, sintetizaría por sí sola, a guisa de prototipo escenográfico, todo el conjunto urbano de la Ciudad Santa. Conforme a esta segunda interpretación posible -antitética de la primera-, las seis afligidas mujeres que llenan el balcón de esa paradigmática casa de la izquierda encarnarían así, por simbólica “delegación”, a la totalidad de los jerosolimitanos.



Dormición de la Virgen, fresco, c. 1265.
Sopoçani. Detalle de Cristo en márdorla y
nubes con apóstoles

En la parte cimera del mural, ocupando casi los dos tercios superiores de la composición, incluyendo el luneto, sobrevuelan en simétrico ordenamiento a ambos lados de la ventana bifora real, ocho alvéolos o "globos", todos ellos habitados por dos personajes con aureola, uno de los cuales, en cada alvéolo, es un ángel de alas batientes, señalando, con su mano extendida hacia adelante, el camino a su adjunto. Esos ocho "globos" visibles se completaban con otros cuatro, hoy inexistentes por haber sufrido total destrucción la zona superior del mural, tras el masivo desplome del revoque y el enlucido a ambos costados del remate del luneto. Esos doce "globos", cada uno de ellos colmado con su par de "pasajeros", ilustran las concordantes fábulas apócrifas, según las cuales, respondiendo al ruego hecho por María a su Hijo, [14] los apóstoles -tanto los aun vivientes como los ya fallecidos- acudieron a Tierra Santa desde los más distantes rincones del planeta, para asistir con sus atenciones y reconfortar con sus plegarias a la Virgen en su tránsito hacia el más allá. Así lo expresa, por ejemplo, el Ps. Juan el Teólogo:

Y el Espíritu Santo dijo a los apóstoles: «Venid todos en alas de las nubes desde los [últimos] confines de la tierra y reunios en la santa ciudad de Belén para asistir a la madre de Nuestro Señor Jesucristo, que está en conmoción: Pedro desde Roma, Pablo desde Tiberia, Tomás desde el centro de las Indias, Santiago desde Jerusalén».[15]

Ese mismo autor se entretiene incluso en narrar las circunstancias de lugar, tiempo y acción en las que cada apóstol fue sorprendido por la repentina convocatoria divina y su inmediato traslado aéreo sobre una nube refulgente guiada por un ángel. Así, por ejemplo, especifica respecto a Pedro:

Pedro respondió: «También yo, cuando me encontraba en Roma, oí una voz de parte del Espíritu Santo, la cual me dijo: La madre de tu Señor, habiendo ya llegado su hora, está para partir; ponte [pues] en camino de Belén para despedirla. Y he aquí que una nube luminosa me arrebató, y pude ver también a los demás apóstoles que venían hacia mí sobre las nubes y percibí una voz que decía: Marchaos todos a Belén».[16]

En los párrafos subsiguientes del Ps. Juan el Teólogo (XIX-XXV), cada uno de los restantes apóstoles narra también las circunstancias de lugar y acción en las que se efectuó su llamamiento y transferencia sobre una nube hasta Belén. La simétrica disposición sinóptica de los doce globos (los ocho subsistentes, y los desaparecidos cuatro últimos, concebidos éstos en secuencia lineal sobre los ocho primeros) traduce el simultáneo arribo de los discípulos de Jesús a la casa betlemita de María, tal como lo refiere el Ps. Juan el Teólogo:

Pedro, arrebatado por una nube, estuvo en medio del cielo y de la tierra sostenido por el Espíritu Santo, mientras los demás apóstoles eran a su vez arrebatados también sobre las nubes para encontrarse juntamente con Pedro. Y así, de esta manera, como queda dicho, fueron llegando todos a la vez por obra del Espíritu Santo. [17]

No muy diferente -si se exceptúa un ligero desfase (denotativo de cierta prioridad jerárquica) en la llegada de los apóstoles en sus nubes a la casa de María en Belén- es el sentir de Juan de Tesalónica, al relatar:

Y, cuando cesó el ruido del trueno, los apóstoles fueron aterrizando a la puerta de María en alas de las nubes. Venían en número de once, [18] cada uno volando sobre una nube: Pedro el primero



y Pablo el segundo (...). Después de éstos se reunieron también los otros apóstoles a las puertas de María cabalgando sobre nubes. [19]

La presencia de doce globos, cifra concordante con el número canónico de apóstoles (con Pablo tomando el lugar del traidor Judas) obedece a que, como ya dijimos, fueron conducidos sobre nubes a Belén no sólo los discípulos aún vivos, dispersos en tareas evangelizadoras por los cuatro puntos cardinales del planeta, sino también quienes habían sufrido ya el martirio para el momento del tránsito de la *Panagia*. El Ps. Juan el Teólogo expresa así la común sentencia de los demás apócrifos:

Andrés, el hermano de Pedro, y Felipe, Lucas y Simón Cananeo, juntamente con Tadeo, los cuales habían muerto ya, fueron despertados de sus sepulcros por el Espíritu Santo. Este se dirigió a ellos y les dijo: «No creáis que ha llegado ya la hora de la resurrección. La causa por la que surgís en este momento de vuestras tumbas es que habéis de ir a rendir pleitesía a la madre de vuestro Salvador y Señor Jesucristo, tributándole un homenaje maravilloso; pues ha llegado la hora de su salida [de este mundo] y de su partida para los cielos».[20]

En medio de los doce globos-nube, generando el eje compositivo bajo la ventana real y sobre la puerta de ingreso en el muro Oeste, Cristo, sedente en majestad sobre un trono apenas visible, desciende del cielo en una mándorla refulgente de estrellas, que llevan cuatro querubines. Este específico elemento iconográfico representa el episodio en que Cristo desciende hasta Jerusalén, a la cabeza de las cohortes de ángeles, arcángeles y demás jerarquías celestiales, con el propósito de recibir en sus propias manos el alma de su moribunda progenitora. La ambivalencia, si bien no la ambigüedad, se torna aquí evidente, pues la presencia de tan incontables ángeles junto al lecho de María se verifica -según algunos apócrifos- tanto en el inicial “yacer” de ésta en su casa de Belén en preparación para su óbito, como en su última y definitiva agonía en su hogar de Jerusalén. Conforme al Ps. Juan el Teólogo, en efecto, esas innumerables jerarquías angélicas se presentan primero, ellas solas, en la casa betlemita de la *Theotókos*, cuando ésta comienza a preparar su partida de este mundo, apenas recibido su anuncio por boca de Gabriel. Así lo recuerda el Ps. Juan el Teólogo:

Y cuando hubo acabado su oración, [María] dijo a los apóstoles: «Echad incienso y poneos en oración». Y, mientras ellos oraban, se produjo un trueno en el cielo y se dejó oír una voz terrible, como [el fragor de] los carros. Y en esto [apareció] un nutrido ejército de ángeles y de potestades y se oyó una voz como [la] del Hijo del hombre. Al mismo tiempo, los serafines circundaron en derredor la casa donde yacía la santa e inmaculada virgen y madre de Dios. [21]

Sin embargo, esa misma multitudinaria pléyade de ángeles se hace presente también en un segundo momento, esta vez escoltando a Cristo, en la morada de María en Jerusalén, a donde, -ante el intento de los judíos por deshacerse de ella y de los apóstoles en su vivienda de Belén [22]- la lleva el Altísimo en su lecho mortuario junto con los apóstoles, conduciéndolos a todos juntos en una nube, [23] para poder allí morir en paz. Así lo afirma el mismo apócrifo, en referencia a ese inúmero cortejo de jerarquías celestes que acompañan al Mesías hasta el último refugio de la Virgen en su mansión jerosolimitana:

En este mismo domingo dijo la madre del Señor a los apóstoles: «Echad incienso, pues Cristo está ya viniendo con un ejército de ángeles». Y en el mismo momento se presentó Cristo sentado sobre un trono de querubines. Y, mientras todos nosotros estábamos en oración, aparecieron multitudes incontables de ángeles, y el Señor [estaba] lleno de majestad sobre los querubines. Y he aquí que se irradió un efluvio resplandeciente sobre la santa Virgen por virtud de la presencia de su Hijo unigénito, y todas las potestades celestiales cayeron en tierra y le adoraron. [24]

El gesto de bendecir, con su diestra extendida, que en esta *Koimesis* ostenta Cristo descendiendo del cielo en su mándorla de gloria no se relaciona con el clásico gesto del Pantocrátor bizantino, sino que traduce, en cambio, la solicitud de bendición que María dirige a su Hijo en sus postreros instantes de vida. En palabras del Ps. Juan el Teólogo, “La madre del Señor respondió y le dijo: «Impónme, Señor, tu diestra y bendíceme». El Señor extendió su santa diestra y la bendijo.” [25]



En la zona inferior, como base horizontal sobre la que se concentra el conjunto, la *Panagia*, vestida de negros atuendos, yace en lujoso lecho funerario de ricas telas recamadas. A ambos extremos de éste se agolpan sendos grupos de apóstoles, entre quienes destacan Pedro, en compungida actitud junto a la cabeza de la Virgen, y, en el costado opuesto, Pablo (calvo y de barba oscura) y Juan, de pelo y barba canosos (apara indicar su longevidad, por no haber sufrido martirio, como los demás apóstoles), aprestándose ambos a abrazar con reverencia los pies de la *Deipara*. Así lo conciben todos los relatos apócrifos, epitomizados así por Juan de Tesalónica:

María entonces se levantó, salió fuera, elevó sus manos e hizo oración al Señor. Terminada ésta, entró de nuevo y se tendió sobre el lecho. Pedro se sentó a su cabecera y Juan a sus pies, mientras los demás apóstoles rodeaban la cama. [26]

Por lo demás, todos los apócrifos reservan en este decisivo trance mariano un claro protagonismo a Pedro, quien, como sucesor de Cristo y príncipe de los apóstoles, lideriza aquí el ceremonial funerario ante sus colegas y demás miembros de la asamblea humana allí presente, e incluso, conforme a algún autor, ante los propios ángeles circunstantes. Así lo asegura, por ejemplo, el Ps. Juan el Teólogo:

Volvióse entonces el Señor y dijo a Pedro: «Ha llegado la hora de dar comienzo a la salmodia». Y, entonando Pedro, todas las potencias celestiales respondieron el *Aleluya*. Entonces un resplandor más fuerte que la luz nimbó la faz de la madre del Señor y ella se levantó y fue bendiciendo con su propia mano a cada uno de los apóstoles. Y todos dieron gloria a Dios. [27]

En ligero retiro frente a los doce apóstoles, en este mural de Sopoçani aparecen también -distinguibiles por su blanca indumentaria episcopal, moteada por grandes cruces negras- los tres santos obispos marianos a los que se refieren los apócrifos ascensionistas, a saber, San Dionisio Areopagita, San Timoteo y San Hieroteo. [28] El primero de dichos prelados balancea un incensario, otro porta un libro, mientras el tercero, en profunda reverencia, rinde tributo a la Virgen moribunda, esparciendo sobre ella aromas o incienso con un pebetero manual. Tan significativos atributos -el incensario, el libro y el pebetero- constituyen otros tantos símbolos de las apologías y los argumentos teológicos concebidos por esos tres santos obispos para proclamar la doctrina de la muerte incorrupta de la Virgen y de su inmediata ascunción en cuerpo y alma al cielo.

La muchedumbre que se agolpa por detrás de los apóstoles a la derecha e izquierda del fresco de Sopoçani representa la multitud de hombres, mujeres y vírgenes que, ante los portentos sucedidos en el inminente tránsito de María, acudieron a su casa jerosolimitana para aclamarla y solicitar su amparo. Según el Ps. Juan el Teólogo, en efecto,

Cinco días después llegó a conocimiento del gobernador, de los sacerdotes y de toda la ciudad que la madre del Señor, en compañía de los apóstoles, se encontraba en su propia casa de Jerusalén, a causa de los portentos y maravillas que allí se obraban. Y una multitud de hombres, mujeres y vírgenes se reunieron gritando: «Santa virgen, madre de Cristo nuestro Dios, no te olvides del género humano». [29]

En la parte central de la composición, ocupando el espacio entre las dos casas de María, con las que mantiene un nítido equilibrio volumétrico, se distiende un plerórico cortejo de ángeles y arcángeles, venidos allí, como escolta de Cristo, para rendir tributo a su Madre agonizante y conducir su alma y su cuerpo al cielo al consumarse su tránsito. A la diestra de Jesús, un arcángel porta un inmenso candelabro. Por detrás del Hijo de Dios y formando abanico en su derredor, inúmeros ángeles y arcángeles ceriferarios elevan otros tantos candelabros, del mismo porte que el primero. Cierzo es que tales candelabros podrían indicar el ritual fúnebre en curso, [30] e incluso el ceremonioso tributo de homenaje sacro rendido a la Reina del Cielo. En un nivel más profundo, sin embargo, y en sintonía con las fuentes apócrifas, esos candelabros -que portan sólo los ángeles y arcángeles, y no, como era de esperarse, los apóstoles, las vírgenes o los otros seres humanos allí participantes- remiten a un significado simbólico de mayor transcendencia: lejos de materializar una luz física o terrenal, en efecto, esos candelabros en manos de las jerarquías celestiales significarían la incombustible luz sobrenatural de María, es decir, la inmortalidad de su cuerpo y su alma, los cuales no admiten ser apagados ni corrompidos por la muerte. Así lo refleja Juan de Tesalónica:

Entonces Pedro empezó a decir: «Hermanos míos y todos cuantos habéis venido a este lugar en esta hora en que va a partir nuestra madre María: los que habéis encendido estas lámparas visibles con el fuego terreno, habéis hecho bien; pero quisiera yo también que cada uno tuviera su lámpara imaterial en el siglo que no tiene fin. Me refiero a la lámpara del hombre interior, que consta de tres pabilos, esto es: nuestro cuerpo, nuestra alma y nuestro espíritu. Pues si brillan estas tres cosas con el verdadero fuego por el que lucháis, no os avergonzaréis cuando entréis en la boda a descansar con el Esposo. Esto es lo que (ahora) sucede con nuestra madre María; pues la luz de su



lámpara ha llenado la tierra y no se apagará hasta la consumación de los siglos, para que todos los que quieran salvarse tomen ánimo por ella. Porque no habéis de pensar que es muerte (auténtica) la de María. (...) Y, mientras Pedro estaba aún hablando, brilló una gran luz dentro de la casa en medio de todos, de manera que palidieron sus lámparas. [31]

Entre esa pléyade celestial de Sopoçani se distinguen con claridad, a la izquierda del Hijo de Dios (en la parte derecha del mural), dos arcángeles sin candelabro: vestido de rojo y revoloteando aún en el cielo, como quien sale del edificio de la derecha, se halla un arcángel, que -de no ser, como ya insinuamos antes, el espíritu celestial a quien Dios ordena abrasar con una llamarada sobrenatural a algunos judíos deseosos de quemar a la Virgen en su casa- identificaría tal vez a Gabriel, oportuno mensajero responsable de anunciar a María su muerte inminente, mientras oraba un viernes ante el sepulcro de su Hijo; [32] a su vez, con los pies en tierra y ataviado con túnica blanca junto a Cristo, se encuentra el arcángel Miguel, [33] quien, con los brazos extendidos y con las manos cubiertas por paños, en señal de reverente recato para no tocar lo sagrado, se apresta a recibir de manos de Jesús el alma de la *Panagia*, para conducirla al cielo bajo escolta de los ejércitos angélicos.

Deslumbrante en su mándorla de gloria y con su túnica y manto de oro, aparece por segunda vez Cristo junto a su Madre yacente, inclinando con reverencia su cabeza hacia ella e intercambiando con ella mirada y gesto de abierto diálogo. Con las manos entrecruzadas sobre el pecho, como quien se prepara ya para dar el paso definitivo hacia la otra vida, María contempla con ternura y confianza a su Hijo, antes de establecer con Él una postrera brevísima conversación. Queda así plasmada la leyenda apócrifa, resumida por el Ps. Juan el Teólogo:

El Señor se dirigió entonces a su madre y le dijo: «María». Ella respondió: «Aquí me tienes, Señor». El le dijo: «No te aflijas; alégrese más bien y gócese tu corazón, pues has encontrado gracia para poder contemplar la gloria que me ha sido dada por mi Padre». La santa madre de Dios elevó entonces sus ojos y vio en Él una gloria tal, que es inefable a la boca del hombre e incomprensible. El Señor permaneció a su lado y continuó diciendo: «He aquí que desde este momento tu cuerpo va a ser trasladado al paraíso, mientras que tu santa alma va a estar en los cielos, entre los tesoros de mi Padre, [coronada] de un extraordinario resplandor, donde [hay] paz y alegría [propia] de santos ángeles y más aún». [34]

La imagen de Sopoçani capta el instante en que, nada más exhalar su último suspiro, el alma de la Virgen - representada como un bebé envuelto de los pies a la cabeza en blancas fajas- es acogida por su Hijo, momentos antes de que éste la entregue al arcángel Miguel, inclinado con reverencia a su izquierda, para que la conduzca al paraíso. Tal imagen traduce con fidelidad el común sentir de los apócrifos, que Juan de Tesalónica sintetiza así: “Y al decir estas palabras [María] llenó su cometido, mientras su cuerpo sonreía al Señor. Mas Él tomó su alma y la puso en manos de Miguel, no sin antes haberla envuelto en unos como velos, cuyo resplandor es imposible describir.” [35]

Conclusiones

Al término de este largo análisis iconográfico, podríamos sintetizar así las principales conclusiones que se infieren de esta *Dormición* de Sopoçani:

1) Ella refleja los contenidos esenciales de los dos apócrifos ascensionistas considerados, el libro del Pseudo Juan el Teólogo, y la homilía de Juan de Tesalónica, entre los cuales el Ps. Juan el Teólogo se manifiesta como el de mayor preferencia referencial para quien concibió el programa iconográfico de esta iglesia monástica serbia.

2) Sin embargo, este mural no representa todos los episodios del anuncio de la muerte, el tránsito, los funerales, el entierro, la resurrección y la ascensión de María, sino que, en esencia, se concentra sólo en la escena cumbre de su muerte.

3) Además, lejos de querer incluir todos los detalles descritos por ambos apócrifos sobre el tránsito de la Virgen, el fresco plasma sólo los más relevantes, si bien no siempre los menos fantasiosos.

4) La *Koimesis* de Sopoçani combina en sorprendente sincronismo momentos diacrónicamente diferentes, como, por ejemplo, la llegada y la despedida de los apóstoles sobre los mismos globos-nube, o la presencia de

las jerarquías angélicas en el anuncio del tránsito de María y, acompañando a Cristo, en el trance de su fallecimiento.

5) En similar medida, mezcla en el mismo espacio escenográfico lugares distintos y distantes, como Belén y Jerusalén, o el interior y el exterior de la casa de María.

6) Junto al previsible protagonismo de la Virgen y de Cristo (que aparece dos veces), esta pintura serbia -a tenor de los relatos apócrifos- concede un papel decisivo a los apóstoles y a los ángeles (ambos grupos representados en dos momentos y actitudes diferentes), mientras se diluyen como casi imperceptibles comparsas las vírgenes amigas y los parientes de María, y los habitantes de Jerusalén.

7) A la postre, con su múltiple y heterogéneo conjunto de pormenores narrativo-simbólicos, este magnífico fresco de Sopoçani se convierte de inmediato en paradigma iconográfico, que servirá de referencia obligada a muchas de las posteriores *Koimesis* bizantinas, sobre todo, en el ámbito balcánico.

Notas:

[1] Bréhier, 1928: 268.

[2] Véanse, por ejemplo, los tres iconos en marfil con el tema de la *Koimesis*, todos ellos datados en el siglo X, pertenecientes a las colecciones del Museum of Fine Arts de Houston, del Metropolitan Museum de Nueva York, y del Kunsthistorisches Museum de Viena, reproducidos en Evans, Vixom (eds.), 1997, en pp. 149, 155 y 156, respectivamente.

[3] Catherine Jolivet-Levy (1991: 85-87) y Charles Delvoye (1967: 236), por ejemplo, datan estos frescos de la Tokale kilise, en Göreme, a inicios o mediados del siglo X.

[4] Para una visión de conjunto de dichas fuentes apócrifas, en el contexto de la literatura en castellano, cf. Aurelio de Santos Otero, 1985, y Pilar González Casado, 2002.

[5] Velmans, 1999: 122.

[6] Reproducido, entre otros, en Lazarev, 1967, fig. 436; Delvoye, p. 346, fig.185 (detalle); y en Velmans, 1999, pp. 220-221, fig. 82, 81 (color).

[7] El emperador Miguel VIII Paleólogo (1225-1282) reinó en Bizancio de 1261 a 1282.

[8] Velmans, 1999: 189. En otro momento esta autora (*Ibidem*) data estos frescos en 1263-1268.

[9] Cf. Santos Otero, 1956: 617.

[10] Cf. *Ibidem*: 646.

[11] A decir verdad, en el balcón de dicha casa aparecen seis mujeres, aun cuando el Ps. Juan el Teólogo sólo habla de tres vírgenes: “Y, oído esto de labios del santo arcángel, se volvió a la ciudad santa de Belén, teniendo junto a sí las tres doncellas que la atendían.” (Ps. Juan el Teólogo, IV. En: Santos Otero, 1956: 621). El aparente “exceso” numérico de féminas en este fresco serbio puede justificarse de plano si aventuramos la conjetura de que el responsable del programa iconográfico de Sopoçani haya querido indicar con esta media docena de mujeres el conjunto de parientes y amigos reunidos en casa de María para acompañarla en sus últimos momentos, tal como lo señala, por su parte, Juan de Tesalónica: “Y, en diciendo esto, salió y dijo a la doncella de su casa: «Oye, vete a llamar a mis parientes y a los que me conocen, diciéndo(les): María os llama». La doncella marchó y avisó a todos en conformidad con lo que se le había mandado. Y, después que aquéllos hubieran entrado, les dijo María: «Padres y hermanos míos, venid en mi socorro, pues voy a salir del cuerpo para mi eterno descanso.»” (Juan de Tesalónica, V. En: Santos Otero, 1956: 657).

[12] “Lloraban, pues, todos los circunstantes, y María les dijo: «Callad, hermanos míos, y no lloréis; alabad más bien a la que en el momento presente se encuentra en medio de vosotros. Os ruego que no lloréis en este lugar a la virgen del Señor, sino que, en lugar de lamentaros, entonéis salmos para que la alabanza se propague a todas las generaciones de la tierra y a todo hombre de Dios. Entonad

salmos en lugar de lamentos, para que, en lugar de llanto, se convierta en bendición para vosotros».” (Juan de Tesalónica, V. En: Santos Otero, 1956: 660).

[13] “Ante estos acontecimientos, tanto el pueblo judío como los sacerdotes fueron aún más juguete de la pasión, y, tomando leña y fuego, la emprendieron contra la casa donde estaba la madre del Señor en compañía de los apóstoles, con intención de hacerla pasto de las llamas. El gobernador contemplaba desde lejos el espectáculo. Mas, en el momento mismo en que llegaba el pueblo judío a la puerta de la casa, he aquí que salió súbitamente del interior una llamarada por obra de un ángel y abrasó a gran número de judíos. Con esto la ciudad entera quedó sobrecogida de temor y alababan al Dios que fue engendrado por ella.” (Ps. Juan el Teólogo, XXXV. En: Santos Otero, 1956: 635).

[14] Así lo expresa, por ejemplo, el Ps. Juan el Teólogo: “Después [María] se puso a orar de esta manera: «Señor mío Jesucristo, que por tu extrema bondad tuviste a bien ser engendrado por mí, oye mi voz y envíame a tu apóstol Juan para que su vista me proporcione las primicias de la dicha. Mándame también a tus restantes apóstoles, a los que han volado ya hacia tí y a aquellos que todavía se encuentran en esta vida, de cualquier sitio donde estén, a fin de que, al verlos de nuevo, pueda bendecir tu nombre, siempre loable. Me siento animada porque tú atiendes a tu sierva en todas las cosas».” (Ps. Juan el Teólogo, V. En: Santos Otero, 1956: 621).

[15] Ps. Juan el Teólogo, XII. En: Santos Otero, 1956: 624-625.

[16] Ps. Juan el Teólogo, XVIII. En: Santos Otero, 1956: 627-628.

[17] Ps. Juan el Teólogo, XIV. En: Santos Otero, 1956: 625-626.

[18] Sin ningún motivo explícito, Juan de Tesalónica plantea sólo once globos-nube, en lugar de los doce exigidos por el número de los apóstoles. Tan insólita disparidad pueda quizá relacionarse con su sospechoso silencio en torno al personaje del incrédulo apóstol Tomás, a quien no menciona ni una sola vez. Es de notar, en efecto, que dicho autor niega todo protagonismo al apóstol Tomás, a parece considerar ausente en todos los episodios de la muerte, entierro y ascensión de María. ¿Estaba imaginando Juan de Tesalónica que, por haberse presuntamente retrasado mientras evangelizaba en la India, Tomás no llegó a tiempo a Tierra Santa en esa primera oleada de viajeros celestiales -de ahí la ausencia de su “globo-nube”- para asistir al tránsito y exequias de la Virgen? No en vano, como lo anota Aurelio de Santos Otero (1956: 686), algunos manuscritos interpolados al relato original de Juan de Tesalónica sugieren ya la leyenda del retraso de Tomás y de su tardía llegada a Jerusalén. Semejante leyenda fue, en cambio, recogida de modo explícito y preciso por el mucho más tardío apócrifo *Pseudo José de Arimatea*, en quien se inspirará la curiosa leyenda e iconografía del cingulo que le arroja la Virgen mientras era asumida al cielo (tema iconográfico que no cabe explicar aquí, en el presente análisis del mural de Sopoçani). Pensando tan sólo en alguna conjetural relación entre las once nubes de que habla Juan de Tesalónica y la referida leyenda sobre el retraso de Tomás, creemos útil transcribir ahora el primer inciso en que Ps. José de Arimatea comienza a referir las múltiples incidencias con las que traduce el protagonismo del apóstol incrédulo en este tema iconográfico: “Y, cuando se disponía a preguntarle de dónde venía o por qué causa se había presentado en Jerusalén, he aquí que (de repente) fueron llevados en una nube hasta la puerta de la cámara donde estaba la bienaventurada [virgen] María todos los discípulos del Señor, exceptuado Tomás el llamado Dídimo.” (Ps. José de Arimatea, VII. En Santos Otero, 1956: 691).

[19] Juan de Tesalónica, VII. En: Santos Otero, 1956: 663-664.

[20] Ps. Juan el Teólogo, XIII. En: Santos Otero, 1956: 625.

[21] Ps. Juan el Teólogo, XXVI. En: Santos Otero, 1956: 631.

[22] En la versión del Ps. Juan el Teólogo, los sacerdotes y el pueblo judíos, dominados por violentísima pasión, decidieron atacar a María y a los apóstoles en Belén, hasta que, próximos ya a dicho poblado, una terrible visión celestial les dejó con los pies inmóviles (XXIX); ante tal fracaso, “requemados más aún por la ira”, consiguieron del gobernador romano -chantajeándole con la amenaza de que lo acusarían ante el emperador, si no accedía a sus peticiones- que enviase un quiliarco (jefe de mil soldados) con sus huestes a Belén para atacar a María y a los apóstoles (XXX). “Mas el Espíritu Santo -prosigue el texto apócrifo- dijo entonces a los apóstoles y a la madre del Señor: «He aquí que el gobernador ha enviado un quiliarco contra vosotros a causa de los judíos que se han amotinado. Salid, pues, de Belén y no temáis, porque yo os voy a trasladar en una nube a Jerusalén, y la fuerza del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo está con vosotros».” (Ps. Juan el Teólogo, XXXI. En: Santos Otero, 1956: 633-634).

- [23] “Levantáronse, pues, en seguida los apóstoles y salieron de la casa llevando la litera de [su] Señora, la madre de Dios, y dirigiendo sus pasos camino de Jerusalén. Mas al momento, de acuerdo con lo que había dicho el Espíritu Santo, fueron arrebatados por una nube y se encontraron en Jerusalén en casa de la Señora.” (Ps. Juan el Teólogo, XXXII. En: Santos Otero, 1956: 634.
- [24] Ps. Juan el Teólogo, XXXVIII. En: Santos Otero, 1956: 637.
- [25] Ps. Juan el Teólogo, XL. En: Santos Otero, 1956: 638.
- [26] Juan de Tesalónica, XII. En: Santos Otero, 1956: 675.
- [27] Ps. Juan el Teólogo, XLIV. En: Santos Otero, 1956: 640.
- [28] Según la tradición apócrifa, asumida por el arzobispo Juvenal y adoptada por San Juan Damasceno, junto a los apóstoles asistieron también a la muerte de la Virgen los prelados San Timoteo, primer obispo de Éfeso, Hieroteo y Dionisio Areopagita. Según el Damasceno: “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, *Homélie sur la Nativité et la Dormition*, op. cit., II, 18, p. 173).
- [29] Ps. Juan el Teólogo, XXXIV. En: Santos Otero, 1956: 635.
- [30] Según Tania Velmans (1999: 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*.
- [31] Juan de Tesalónica, IX. En: Santos Otero, 1956: 668-669.
- [32] “Cierta día -que era viernes-fue, como de costumbre, la santa (virgen) María al sepulcro. Y, mientras estaba en oración, acaeció que se abrieron los cielos y descendió hasta ella el arcángel Gabriel, el cual le dijo: «Dios te salve, ¡oh madre de Cristo nuestro Dios!, tu oración, después de atravesar los cielos, ha llegado hasta la presencia de tu Hijo y ha sido escuchada. Por lo cual abandonarás el mundo de aquí a poco y partirás, según tu petición, hacia las mansiones celestiales, al lado de tu Hijo, para vivir la vida auténtica y perenne.»” (Ps. Juan el Teólogo, III. En: Santos Otero, 1956: 620.
- [33] “Y he aquí que (de repente) se presenta el Señor sobre las nubes con una multitud sin número de ángeles. Y Jesús en persona, acompañado de Miguel, entró en la cámara donde estaba María, mientras que los ángeles y los que por fuera rodeaban la estancia cantaban himnos.” (Juan de Tesalónica, XII. En: Santos Otero, 1956: 675-676).
- [34] Ps. Juan el Teólogo, XXXIX. En: Santos Otero, 1956: 637-638.
- [35] Juan de Tesalónica, XII. En: Santos Otero, 1956: 676.

Bibliografía citada

Bréhier, Louis, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, París, Librairie Renouard-H. Laurens éditeur, 1928, 480 p.

Damascène, Saint Jean. *Homélie sur la Nativité et la Dormition* (Texte grec, Introduction, Traduction et Notes por Pierre Voulet, S.J.). Paris: Les Éditions du Cerf, Coll. “Sources Chrétiennes”, 1961, 211 p.

Delvoeye, Charles, *L'art byzantin*, Paris, Arthaud, 1967, 460 p.

Evans, Helen C. y William D. Wixom (eds.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture in the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997, 574 pp.

González Casado, Pilar, *La dormición de la Virgen. Cinco relatos árabes*, Madrid, Trotta, 2002, 218 pp.

Jolivet-Lévy, Catherine, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, Editions du CNRS, 1991, 392 p. + 185 pl.

Lazarev, Viktor, *Storia della pittura bizantina* (Edizione italiana rielaborata e ampliata dall'autore), Torino, Einaudi, Coll. Biblioteca di storia dell'arte, 7, 1967, XLI, 497 p.

Santos Otero, Aurelio de, *Los evangelios apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones por Aurelio de Santos Otero), Salamanca, Biblioteca de Autores Cristianos, 148, 1956, 705 p.

Velmans, Tania, Vojislav Korac, y Mariva Suput, *Bizancio. El esplendor del arte monumental*, Barcelona, Lunwerg, 1999, 527 p.

Velmans, Tania, 1999, "Frescos y mosaicos", En: Velmans, Korac y Suput, 1999: 7-307

© José María Salvador González 2011

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo