

LA DORMICIÓN DE LA VIRGEN MARÍA EN LA IGLESIA DE LA PANAGIA PERIBLEPTOS DE OHRID, MACEDONIA. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO A PARTIR DE FUENTES APÓCRIFAS

José María Salvador González
Universidad Complutense de Madrid

La *Dormición* o *Koimesis de la Virgen María* constituye un tema de clara estirpe bizantina (Bréhier, 1928: 268), inscrito como una de las Grandes Fiestas Litúrgicas anuales de la Iglesia greco-oriental. Su iconografía –cuyos primeros ejemplos conocidos (algunos iconos en marfil y ciertos frescos en iglesias rupestres de Göreme, en Capadocia, entre ellas la Tokale kilise) datan de mediados y finales del siglo X— se difunde con rapidez desde el siglo XI, antes de proliferar en medida asombrosa en los siglos subsiguientes. La gran fiesta litúrgica de la *Dormición de María* y su iconografía resultante se cimentan en un heterogéneo plexo de leyendas orales y escritos apócrifos, que se registran ya desde al menos el siglo IV, como también en posteriores homilías, comentarios y glosas de algunos Padres de la Iglesia, teólogos, apologetas, himnógrafos y otros pensadores de la Iglesia oriental, como el arzobispo Juan de Salónica y San Juan Damasceno.

Con el fin de mostrar si lo representado en las imágenes que reflejan este asunto iconográfico mantiene alguna relación esencial con los textos en los que se inspiran, analizaremos ahora, a título ejemplar, el monumental fresco de *La Dormición de la Virgen* de la iglesia monástica de la Panagia Peribleptos (hoy llamada San Clemente) en Ohrid, Macedonia. En el presente trabajo nos proponemos poner en luz cómo y en qué medida los detalles iconográficos de esta *Koimesis* de Ohrid derivan de modo directo de las afirmaciones contenidas en tres escritos apócrifos sobre la muerte de la Virgen: el libro del Pseudo Juan el Teólogo (fecha en el siglo IV, o antes), la homilía del arzobispo Juan de Tesalónica (datada hacia inicios del siglo VII), y la mucho más tardía y ecléctica narración del Pseudo José de Arimatea. Con tal propósito, hemos establecido un marcado paralelismo entre el análisis iconográfico de cada uno de los principales detalles del mural y su correspondiente referencia documental en una u otra de las tres fuentes apócrifas consideradas.

Fechada en 1295, esta *Koimesis* de Ohrid fue –por encargo de Arbanas Progon Zguros, gran heteriarca bizantino, pariente de la familia imperial— pintada por Miguel Astrapas y Eutybios, artistas griegos (probablemente tesalonicenses), tal como lo confirman sus firmas en el muro. La *Dormición* de la Peribleptos de Ohrid presenta una composición densa y abarrotada, que llena todo el muro central Oeste y se prolonga por las paredes laterales de la izquierda y la derecha. El conjunto iconográfico de esta triple composición mural ilustra los principales sucesos contenidos en los relatos apócrifos sobre la muerte, resurrección y ascensión de María: 1) en un paño del muro lateral izquierdo, la despedida de la Virgen de sus amigas; 2) en la parte inferior de la pared central Oeste, la dormición; 3) en otra zona del muro lateral derecho, los funerales y el entierro de la Santísima; 4) y, por fin, regresando a la parte superior de la pared central Oeste, su ascensión al cielo, tema éste último que, a juicio de Tania Velmans (1999: 194), se incluye por primera vez en el arte, a la luz de los escritos apócrifos, asumidos y reinterpretados por los teólogos y los escritores de himnos.

Si –por no haber visto el fresco original ni disponer de imágenes fotográficas de esas escenas particulares— hemos de creer a Tania Velmans (1999: 194), el ciclo de *Koimesis* de la Peribleptos de Ohrid comienza en el muro de la izquierda con el arcángel Gabriel anunciando su próxima muerte a María, sedente en su casa (Ps. José de Arimatea, IV; y Juan de Tesalónica, III), escena que se continúa con la Virgen orando en el huerto de Getsemaní (Juan de Tesalónica, III), cuyos árboles se inclinan, reverentes, ante ella (*Ibidem*). En las zonas ya visibles en las fotografías a nuestro alcance, el ciclo prosigue con una escena en el interior de la casa de María en Belén, en el momento en que ésta, sentada en una especie de trono, comunica su muerte inminente a sus amigas y parientes (*Ibidem*, V) –si bien, en el mural sólo aparecen seis mujeres—, invitándolas a orar y entonar salmos de alabanza en su honor, en lugar de llorar y lamentarse por su fallecimiento (*Ibidem*). En esa misma escena se sugiere de algún modo el episodio en que María pide al apóstol Juan hacer cumplir, una vez muerta, su deseo de donar sus dos túnicas –su única propiedad terrenal— a dos viudas pobres (*Ibidem*, VI), tal como queda reflejado en la inscripción epigráfica al lado de la escena.

En el amplio paño del muro Oeste se despliega el conjunto más importante y completo de episodios del ciclo del tránsito y ascensión de María, en una compleja urdimbre que sintetiza muchos de los dispersos –con frecuencia contradictorios— detalles referidos por los diversos apócrifos y los textos de numerosos teólogos e himnógrafos. El plano intermedio de la composición central lo delimitan unos pesados

edificios, de columnas “clásicas”. El de la izquierda correspondería, a nuestro juicio, al exterior de la casa de María en Belén, donde se refugia con tres amigas vírgenes (Ps. José de Arimatea, V), tras recibir el anuncio de su muerte mientras oraba ante el sepulcro de Jesús. Dos detalles confirmarían la hipótesis de ser éste el hogar betlemita de la *Theótocos*: la presencia de ésta en su interior, aureolada con su nimbo de santidad (Ps. Juan el Teólogo, IV); en segundo lugar, la cortina roja batida por el viento en la columna-jamba de la “puerta” en el primer piso (segundo nivel), justo a la izquierda de la ventana donde se ve a María. Esa cortina podría, en efecto, referirse tanto al potente trueno (Juan de Tesalónica, VII) como a la resonante voz, pronunciando *Amén* (Ps. Juan el Teólogo, X), sobrecogedores signos ambos con los que, según los diversos apócrifos, el cielo anuncia el arribo inminente de todos los apóstoles y de los ángeles para asistir a la Virgen en su partida al más allá (*Ibidem*, XI). El edificio de la derecha, por cuyas ventanas se entrevén dos mujeres —elíptico sinónimo de multitud— representaría el exterior de la residencia de la Virgen en Jerusalén, en la que ésta se refugia con sus parientes, amigos y los apóstoles, huyendo de la persecución de los judíos (*Ibidem*, XXXI), y en la que finalmente sobrevendría su muerte (*Ibidem*, XXXII).

A ambos lados de la periferia superior del paralelogramo compositivo central, sobrevuelan trece “globos” o “alvéolos”, cada uno de ellos (salvo el tercero a la derecha) habitado por una solitaria persona con nimbo de santidad, y terminados en penetrante punta para significar la dirección y la velocidad. Tales globos representan las nubes luminosas sobre las que, en cumplimiento de una promesa hecha por Cristo a su Madre (*Ibidem*, V; y Ps. José de Arimatea, X), los apóstoles —tanto los vivos (Ps. Juan el Teólogo, XII) como los ya muertos (*Ibidem*, XIII)— fueron trasladados, en raudo vuelo, por el Espíritu Santo, por intermedio de los ángeles, desde los más remotos rincones del planeta hasta Tierra Santa, con el fin de asistir a la Virgen en su defunción, en sus funerales y en su entierro (*Ibidem*, XVIII). Queda el misterioso detalle representado por el tercer y cuarto “globo-nube” de la parte superior derecha del cuadro: el tercero lo ocupan María —nimbada con aureola de santidad y vestida de negro, exactamente como en su lecho mortuario— y el arcángel Miguel, quien conduce al cielo el cuerpo recién resucitado de la Virgen, tres días después de su entierro; la cuarta nube la ocupa el incrédulo apóstol Tomás, quien, habiendo estado ausente en la muerte e inhumación de la Virgen (Ps. José de Arimatea, VII), por haber venido con retraso de la India, y encontrándose en pleno vuelo con la *Theótocos* en el momento de su ascensión al cielo, le pide algún gesto de bendición (*Ibidem*, XVII), gesto que María concreta arrojándole

el cíngulo con que la ciñeron los apóstoles al amortajarla (*Ibidem*). Ese valioso cíngulo constituirá precisamente la prueba material con la que Tomás, tras negar que el cadáver de la Virgen estuviese aún en su sepulcro en el valle de Josafat (*Ibidem*, XIX), podrá demostrar ante los restantes apóstoles la resurrección y ascensión al cielo del cuerpo de la *Panagia* (*Ibidem*, XX). Así, teniendo en cuenta tan insólito acontecimiento, esos trece globos-nube subsumen sinópticamente dos momentos diacrónicamente bien distantes de la historia ascencionista: el de la inaugural venida de los apóstoles para asistir al tránsito de la Virgen, y el del *momentum* culminante de la ascensión de su cuerpo virginal al cielo, tres días después de su entierro. Eso sin considerar que, según algunos apócrifos, como el Pseudo José de Arimatea (XXII), signan también el momento de la despedida final, pues, conforme a dichos textos, las mismas nubes luminosas en que vinieron los apóstoles les sirvieron también de sobrenatural vehículo para su regreso a sus respectivos destinos, con el fin de proseguir su labor evangelizadora, una vez concluido todo el proceso de la muerte y ascensión de María.

La parte baja del fresco de la Peribleptos de Ohrid representa, la escena de la Dormición propiamente dicha en el interior del hogar jerosolimitano de María, con la asamblea de personajes reunidos en torno a ella. Ataviada de negro, yace sobre lujoso lecho funerario, de ricas telas blancas y rojas bordadas y recamadas en oro (*Ibidem*, V). En primer plano, ante el lecho, y sobre una peana, un enorme pebetero alude no sólo al incienso que la Madre de Dios manda quemar, en complemento a las plegarias por su alma (Ps. Juan el Teólogo, IV y XXVI), sino también al delicado perfume que se desprende al momento de su muerte (Juan de Tesalónica, XII).

Inclinándose con reverencia y compunción, rodean por ambos costados el lecho mortuario los doce apóstoles, ya desembarcados de sus nubes, así como —en pasmoso anacronismo— los tres santos obispos, Dionisio Areopagita, Hieroteo y Timoteo, que, por haber sido fêrvidos defensores de la doctrina ascencionista de María, fueron tenidos en la tradición bizantina como asistentes a su Dormición en Jerusalén (Damascène, 1961: 173). A la cabecera del lecho se sitúa Pedro, mientras a sus pies se inclinan, de izquierda a derecha, Juan (de pelo y barba blancos para indicar su ancianidad en Patmos), el probable Santiago y Pablo (calvo y con la barba oscura). En sintonía con las cohortes angélicas y arcangélicas allí acudidas a solicitud de la Virgen, todos los humanos presentes oran y entonan salmodias e himnos ante el inminente postrer trance de la Virgen (Ps. José de Arimatea, X), quien, antes de expirar, bendice a cada uno de ellos (Ps. Juan el Teólogo, XLIV). En el instante mismo en que la Virgen exhala su

último hálito, su alma, acogida con solícito amor por su propio Hijo, es asumida al cielo por los ejércitos celestiales (Ps. José de Arimatea, XII).

Plenando la parte central de la composición, entre una miríada de arcángeles y ángeles, aparece el Mesías, quien, en cumplimiento de una promesa hecha a su Madre (Ps. Juan el Teólogo, IX), acude de súbito junto a su lecho mortuario (*Ibidem*, XXXVIII), entre el fragor de truenos, vívidos resplandores y altisonantes voces, escoltado por un ejército de jerarquías celestes (Ps. Juan el Teólogo, XXVI). Resplandeciente en su mándorla traslúcida, nimbado con doble aureola (una pequeña, circular y de oro, la segunda, más grande, estrellada y transparente), y vestido con una túnica dorada, el Hijo del Hombre se inclina levemente ante la Virgen para recibir entre sus manos (cubiertas con su propia túnica, para significar la respetuosa distancia ante lo sagrado intangible) el alma de su Madre (Ps. Juan el Teólogo, XLIV), hipostatizada bajo la apariencia de un bebé cubierto de fúlgidos velos o níveas fajas (Juan de Tesalónica, XII). Jesús levanta el alma (infante virginal) de su progenitora para entregársela por su izquierda al arcángel Miguel (Juan de Tesalónica, III), quien, bajo escolta de sus congéneres del séquito arcangélico (cinco de los cuales se alinean horizontalmente tras los apóstoles) y de la innúmera pléyade de ángeles circunstantes, se encargará de llevar al cielo a María en cuerpo y alma (*Ibidem*).

Uniendo en dilatado arco los dos edificios terrenales (las casas de María en Belén y Jerusalén), una “cúpula” azulenca simboliza el cielo, por cuyas puertas, abiertas de par en par bajo la doble ventana real del muro de la iglesia de Ohrid, salen aún algunos ángeles de la multitudinaria cohorte angélica, descendida con Cristo cabe el lecho mortuario de su Reina, para tributarle reverentes honores antes de conducirla hasta el cielo.

En el luneto que corona el mural, distendiéndose en abanico a derecha e izquierda de la ventana real, se exhiben por tercera vez los doce apóstoles, ahora ya en el cielo, como lo sugieren sus nimbos de santidad (ausentes en su representación en la tierra, junto al lecho mortuario), y como lo subraya también la circunstancia de estar sedentes sobre sus tronos en la zona más alta del cuadro (“en las alturas”). Esos entronizados apóstoles esperan con impaciencia el inminente arribo de la *Panagia*, señalando casi todos ellos el trono de la Reina del Cielo, aún vacío en el centro del luneto, *en pendant* con el trono de Cristo, también desierto por hallarse éste en la Tierra recibiendo el alma de su Madre.

El ciclo de la *Dormición* en la Panagia Peribleptos de Ohrid prosigue en el paño derecho del muro, con la escena del cortejo fúnebre de María, cuyo féretro – representado aquí (para mejor visibilizar el cadáver de la Virgen) como el mismo suntuoso lecho funerario presente en la escena de su muerte— portan a hombros los apóstoles (Ps. Juan el Teólogo, XLV; (Juan de Tesalónica, XIII) desde el hogar jerosolimitano de María, en el Monte Sión, hasta el sepulcro nuevo que Cristo mismo les había indicado (*Ibidem*, XIV).

Inmediatamente tras el cortejo se destaca, ataviado con corta vestimenta roja, el judío Jefonías (o Rubén, según el Pseudo José de Arimatea, XIV), que algunas fuentes conciben como sacerdote (Juan de Tesalónica, XIII), cuyos brazos cortados aparecen adheridos a la cabecera del lecho-féretro de la Virgen. Por encima de Jefonías, el arcángel Miguel blande aún su espada, con la que seccionó los brazos de aquél, en castigo por haber pretendido derribar el féretro de la *Todasanta* y profanar su cadáver (Ps. Juan el Teólogo, XLVI).

Resumiendo el sentir de varios apócrifos (cuyas variantes no comprometen en mayor medida la substancia del relato), Juan de Tesalónica sintetiza así este legendario episodio: al oír los sacerdotes hebreos el tumulto y las voces de quienes entonaban himnos en el cortejo fúnebre de María, decidieron ir a matar a los apóstoles y a quemar el cuerpo de María; tras salir a su encuentro, armados con espadas y otras armas, fueron castigados con ceguera por los ángeles sobre nubes, ceguera que, en cambio, no golpeó a un pontífice (cuyo nombre no identifica) que llegó con retraso; éste, al ver el cortejo, agarró con furia el féretro con el propósito de tirarlo al suelo y destruirlo; sin embargo, sus brazos quedaron pegados al féretro y suspendidos de él, por haber sido seccionados violentamente a la altura de sus codos (Juan de Tesalónica, XIII), hasta que, obtenida la curación milagrosa de sus brazos por obra de los apóstoles, se convirtió al cristianismo (*Ibidem*; y Ps. Juan el Teólogo, XLVII). El Pseudo José de Arimatea refiere, en cambio, que el castigo recibido por aquel judío profanador, a quien llama Rubén, consistió en que sus brazos quedaron sólo adheridos al féretro (sin llegar a ser cortados), por lo cual se vio constreñido a bajar, entre sollozos, hasta el sepulcro de María, en el valle de Josafat (Ps. José de Arimatea, XIV). A todas luces, Miguel Astrapas y Eutybios – exigidos, sin duda, por quien concibió el programa iconográfico de esta iglesia monástica macedonia— recogen en este mural de Ohrid la versión apócrifa mas corriente –el seccionamiento de los brazos por la espada de Miguel—, desechando la menos común del Ps. José de Arimatea. Sólo tras la larga interrupción producida por el

intento de profanación y la conversión de Jefonías, podrán los apóstoles, presididos por Pedro, depositar por fin el cuerpo de María en su sepulcro nuevo en Getsemaní (según Ps. Juan el Teólogo, XLVIII) o en el valle de Josafat (según el Ps. José de Arimatea, XIV).

En este complejo fresco de la Peribleptos de Ohrid, el relato, según Tania Velmans (1999: 197), prosigue y concluye con la escena en que los apóstoles se muestran sorprendidos al ver vacía la tumba de la *Panagia*. Esta escena conclusiva, invisible en la fotografía que reproducimos, refiere la extendida creencia de la ascensión al cielo del cuerpo resucitado de la Virgen, ascensión que algunos apócrifos, como el Ps. José de Arimatea, sitúan en el momento mismo de su entierro (Ps. José de Arimatea, XVI), mientras otros la ubican tres días después de su inhumación, tal como afirman el Ps. Juan el Teólogo (XLVIII) y Juan de Salónica (XIV). Todos ellos, sin embargo, coinciden en el hecho de que, gracias a una serie de manifestaciones sobrenaturales, los apóstoles se rindieron a la evidencia de que el cuerpo de María, ya resucitado, había sido asumido al cielo, de idéntico modo en que, al instante mismo de su muerte, su alma fue asumida al Paraíso, acogida por su propio Hijo (Juan de Tesalónica, XII).

Conclusión

De entre la nutrida cosecha de resultados obtenidos en esta investigación sobre la *Dormición de la Virgen* en la iglesia de la Peribleptos de Ohrid, podríamos trasegar, en breve síntesis, estas conclusiones:

1) Dicho mural traduce con gran fidelidad los circunstancias esenciales referidas por los tres apócrifos ascencionistas que tomamos como referencia, si bien pasa por alto numerosos detalles que, por su abundancia y prolijidad, harían imposible su representación plástica sobre el muro.

2) Aun basándose casi siempre en los relatos del Ps. Juan el Teólogo y de Juan de Tesalónica, con especial preferencia por el primero de ellos, el autor del programa iconográfico de esta iglesia monástica macedonia ha querido también incluir otros detalles provenientes del Ps. José de Arimatea, en especial, los relativos al legendario suceso de la Virgen arrojando su cingulo al apóstol Tomás, como un signo evidente de su resurrección y ascensión al cielo.

3) De entre todas las obras bizantinas con idéntico tema, esta *Koimesis* de Ohrid es, sin duda, la interpretación más rica y completa de todo el ciclo del tránsito y la ascensión de la Virgen: de hecho, reúne en secuencia lógica a lo largo de varios paños

consecutivos de muro todos los principales episodios y detalles del anuncio de la muerte, el fallecimiento, las exequias, el entierro, la resurrección y la ascunción de María.

3) Como sucede también en la *Dormición* de Sopoçani (que la precede en unas tres décadas), esta *Koimesis* de Ohrid articula también sincrónicamente momentos y episodios diacrónicamente diferentes, como, por ejemplo, el arribo y la partida final de los apóstoles sobre los mismos globos-nube, o el simultáneo actuar de los ejércitos celestiales de ángeles y arcángeles, cuya presencia se efectúa tanto en el preludeo, cuando María recibe la noticia de su próxima muerte, como en la escena central, en la que, escoltando a Cristo, rinden tributo y entonan himnos en alabanza de la Virgen en su desenlace final.

4) De igual modo, combina en el mismo espacio escenográfico y distintos lugares, como las ciudades de Belén y Jerusalén, o el interior y el exterior de la casa de María.

5) Manifiesto es el papel relevante que, junto a los protagonistas María y Jesús, esta pintura macedonia concede a los apóstoles (presentes tres veces, en tres situaciones diversas) y a los ángeles (representados en dos momentos distintos).

6) No carece tampoco de interés la relativa visibilidad que este mural macedonio otorga las vírgenes amigas, a los parientes y amigos de María, e incluso a los habitantes de Jerusalén, no siempre captados en actitud amistosa, como lo revela el episodio del profanador Jefonías.

7) De especial pregnancia doctrinaria es, por último, la triple afirmación que este fresco de Ohrid expresa sobre la tesis de la resurrección corporal y la ascunción de la *Theótocos* en cuerpo y alma al cielo. Semejante doctrina ascuncionista se sugiere aquí mediante tres metáforas complementarias: las puertas abiertas del cielo, por las que entrará en breve la agonizante María: la entrega que la Virgen hace de su cingulo a Tomás, mientras el cuerpo de ésta es asumido en una nube hacia el paraíso por el arcángel Miguel: en tercer lugar, y sobre todo, la asamblea de los doce apóstoles, sedentes en sus tronos en la cima del luneto, apuntando hacia el trono aún vacío de la Reina del Cielo, cuya inminente llegada se anuncia, junto a la de su Hijo, ocupado aún en la Tierra en la tarea de recibir en sus brazos el alma virginal (bebé) de su Madre.

BIBLIOGRAFÍA

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.

DELVOYE, 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.