



La iconografía de *La Asunción de la Virgen María* en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patrísticas y teológicas
The iconography of the Virgin Mary's Assumption in the Italian Quattrocento's painting from the prospective of its patristic and theological sources

José María SALVADOR GONZÁLEZ¹

Resumen: El tema iconográfico de la Asunción de la Virgen María al cielo se basa en cierta tradición oral y en algunos escritos apócrifos, así como en muchos sermones e interpretaciones de varios Padres y Doctores de la Iglesia, tales como Juan de Tesalónica, San Juan Damasceno y San Andrés de Creta, y una gran cantidad de otros teólogos medievales. Todas esas fuentes literarias, apócrifas y canónicas, constituyen la base conceptual sobre la que la Iglesia ha basado las fiestas litúrgicas y la iconografía de la Muerte y la Asunción de la Madre de Dios. La iconografía de la Muerte de María, ampliamente expresada en el arte bizantino desde el siglo XI, comenzará a adquirir una cierta importancia en Europa desde el siglo XII, asociando el triunfo de la Virgen al de Jesucristo en tres temas característicos: la Muerte, la Asunción y la Coronación de María. Mediante el análisis de nueve pinturas italianas del Quattrocento, nuestro artículo apunta a poner en luz que tales fuentes patrísticas y teológicas constituyen el “modelo” conceptual que inspira de una manera directa y esencial la iconografía medieval de la Asunción de María.

Abstract: The iconographic subject of the *Assumption of the Virgin Mary to the heaven* is based on a certain oral tradition and on some apocryphal writings, as well on a lot of homilies and interpretations of several Church Fathers and Doctors, such as John of Thessalonica, Saint John of Damascus and Saint Andrew of Crete, and a great number of other medieval theologians. All those literary sources, apocryphal and canonical, constitute the conceptual basis on which the Church has based the liturgical feasts and the iconography of the Death and the Assumption of the Mother of God. The iconography of the Mary's Death, widely expressed in the Byzantine art since the 11th century, will begin to acquire some relevance in Europe since the 12th century, associating the Virgin's triumph to the one of Jesus Christ in three characteristic subjects: the Death, the Assumption and the Coronation of Mary. Through the analysis of nine Italian paintings of the Quattrocento, our paper aims to show that such patristic and theological sources constitute the conceptual “model” that inspires in a direct and essential way the medieval iconography of Mary's Assumption.

¹ Profesor Titular Interino en el Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid. *E-mail:* jmsalvad@ghis.ucm.es

Palabras Clave: Arte Medieval – Iconografía – Asunción – Patrística – Quattrocento.

Keywords: Medieval Art – Iconography – Assumption – Patrology – Quattrocento.

* * *

I. La Asunción de María al cielo: leyenda, creencia y fiesta

El tema iconográfico de la Asunción (*Assumptio*) de María se asocia de manera directa y esencial con el de su muerte, eufemísticamente designada como su Tránsito (*Transitus*) o su Dormición (*Dormitio* en latín, *Koimesis* en griego). Sin embargo, ambos motivos se distinguen de plano, por no existir entre ellos ningún nexo de causalidad necesaria: de hecho, la mera incidencia natural de haberse “dormido” o muerto no necesariamente implica para María el sobrenatural privilegio de ser asumida al cielo en cuerpo y alma, del mismo modo que, desde la perspectiva inversa, su ascensión corporal al cielo no necesariamente exigiría su muerte corporal.²

Pese a tal diferencia objetiva entre ambos avatares marianos, la Iglesia, tras un largo período de indefiniciones y ambivalencias, terminará por fundirlos en un solo núcleo dogmático, y en una iconografía a menudo ambivalente. En cualquier caso, la Dormición/Asunción de la Virgen no tardará en adquirir un fuerte y significativo perfil, que sobresale con indudable vigor dentro de las

² Haciendo una lectura meramente literal de la Biblia, ciertos intérpretes aseguran que Henoc y el profeta Elías gozaron de una “asunción” corporal al cielo, sin pasar por la muerte. Para algunos, en efecto, la frase del Génesis «Henoc anduvo con Elohim, y desapareció porque Elohim se lo llevó» (*Gen 5:124*), debe interpretarse en el sentido de que dicho patriarca fue trasladado al cielo sin morir. Según otra exégesis literal de la Biblia, una similar “asunción” corporal, sin el tránsito por la muerte, suele atribuirse al profeta Elías, quien, según el *Segundo Libro de los Reyes*, habría sido arrebatado por Yahveh al cielo en un carro de fuego tirado por caballos de fuego. Así lo expresa el texto bíblico: “Mientras pasaban [a seco el río Jordán, cuyas aguas había separado el profeta con un golpe de su manto sobre ellas], Elías dijo a Eliseo: “Pídeme lo que quieras que haga por ti antes de que sea arrebatado de tu lado, entonces pasará a ti; si no, no pasará.” Iban caminando y hablando, y de pronto un carro de fuego con caballos de fuego los separó al uno del otro. Elías subió al cielo en la tempestad. Eliseo lo veía y clamaba: “¡Padre mío, padre mío! ¡Carros y caballería de Israel!” Cuando dejó de verlo, agarró sus vestidos y los desgarró en dos. Recogió el manto que había caído de las espaldas de Elías, volvió al Jordán y se detuvo a la orilla.” (*2Rey 2, 9-11*).

distintas imágenes y expresiones devocionales en que se concretó la extendida devoción de la sociedad medieval a la Madre de Dios.³

Celebrada desde el siglo IV por la Iglesia greco-oriental⁴ como una de sus Grandes Fiestas litúrgicas anuales,⁵ la *Dormición de María* generará algún tiempo después una iconografía específica, de incuestionable origen bizantino.⁶ Las primeras representaciones conocidas de dicho tema –algunos iconos en marfil y ciertos frescos en iglesias rupestres de Göreme (Capadocia),⁷ entre ellas, la Tokale kilise⁸– datan de mediados y finales del siglo X. Este motivo iconográfico se propagó con rapidez desde la siguiente centuria, hasta el extremo de difundirse durante los siglos subsiguientes por todos los territorios bajo influencia política o cultural de Bizancio. Así lo evidencia la nutrida serie de *Koimesis* que –pese a la masiva destrucción de imágenes religiosas sufrida desde entonces– ha logrado subsistir bajo los formatos y medios técnicos más variados, como frescos, mosaicos, iconos, marfiles y piezas suntuarias.

Como bien se sabe, las fiestas litúrgicas de la Dormición y la Asunción de María, y sus correspondientes iconografías, se basan en un profuso y heterogéneo conjunto de leyendas orales y escritos apócrifos de diverso origen lingüístico-cultural,⁹ que se registran desde al menos el siglo IV, como asimismo en textos litúrgicos, homilias, exégesis, comentarios y glosas de prestigiosos Padres de la Iglesia, teólogos, himnógrafos y otros pensadores

³ Para apreciar en buena medida este tema de la devoción mariana en la Edad Media en Europa, véase el interesante conjunto de aportes pluridisciplinares que un equipo de especialistas europeos ha propuesto en el libro de IOGNA-PRAT, Dominique, Éric PALAZZO y Daniel RUSSO (eds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale* (Préface de Georges DUBY), Paris: Bauchesne, 1996, 623 p.

⁴ TOSCHI 1949: col. 199-200.

⁵ Véase PASSARELLI, Gaetano, «El Descanso de la Madre de Dios», en PASSARELLI 1999: 249-268.

⁶ BREHIER, Louis. *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*. Paris: Librairie Renouard-H. Laurens éditeur, 1928, p. 268.

⁷ Para profundizar en estas iglesias rupestres bizantinas de Capadocia, véanse las excelentes monografías: THIERRY, Nicole y Michel. *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagı*. Paris : Klincksiek, 1963, 248 p. + il., s.p.; JOLIVET-LEVY, 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.

⁸ Catherine JOLIVET-LEVY (1991: 85-87) y Charles DELVOYE (1967: 236) datan estos frescos de la Tokale kilise, en Göreme, a inicios o mediados del siglo X.

⁹ Para una visión de conjunto de dichas fuentes apócrifas, en el contexto de la literatura en castellano, cf. Aurelio de SANTOS OTERO, *Los evangelios apócrifos*, Salamanca, La Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 148, 2006, 705 p.; y Pilar GONZÁLEZ CASADO, *La dormición de la Virgen. Cinco relatos árabes*, Madrid, Trotta, 2002, 218 p.

eclesiásticos.¹⁰ Entre esos escritos apócrifos asuncionistas sobresalen el libro del Pseudo San Juan Evangelista, llamado también San Juan el Teólogo¹¹ (texto datable en el siglo IV o, tal vez, antes),¹² la homilía del arzobispo Juan de Tesalónica¹³ (fecha hacia inicios del siglo VII),¹⁴ y el relato del Pseudo José de Arimatea,¹⁵ el cual es sólo una tardía refundición de los dos apócrifos anteriores,¹⁶ carente, por tanto, de originalidad significativa.

Esos legendarios textos apócrifos fueron asumidos en parte y reformulados por algunos Padres y Doctores de la Iglesia, entre quienes destacan San Juan Damasceno¹⁷ y San Andrés de Creta,¹⁸ como también por numerosos teólogos y exegetas, entre ellos, el patriarca Germán de Constantinopla. Toda esa literatura, tanto la apócrifa primigenia como la “oficial” subsidiaria, se convertirá en el fundamento conceptual sobre el que la Iglesia codificará, ya desde los siglos V-VI, la fiesta litúrgica de la Dormición, Tránsito o Traslación de María,¹⁹ antes de fijar más de medio milenio después (con tímidos ensayos en el siglo XI) las pautas esenciales de la iconografía de la *Dormición* de la Virgen y, bastante más tarde, la de su *Asunción*.²⁰ Sobre el cimiento de las

¹⁰ José María Bover, José Antonio de Aldama y Francisco de P. Sola exponen una amplia y significativa selección de esta literatura asuncionista en su profundo libro BOVER, José M. *La Asunción de María. Estudio teológico histórico sobre la Asunción corporal de la Virgen a los cielos*. Madrid: La Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947, 450 p.

¹¹ *Libro de San Juan Evangelista (El Teólogo)*. En: SANTOS OTERO 2006: 576-600.

¹² Cf. SANTOS OTERO 2006: 574-575.

¹³ *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*. En: SANTOS OTERO 2006: 601-639.

¹⁴ Cf. SANTOS OTERO 2006: 602.

¹⁵ *Narración del Ps. José de Arimatea*. En: SANTOS OTERO 2006: 640-653.

¹⁶ SANTOS OTERO 2006 : 640.

¹⁷ DAMASCENE, Jean (Saint), *Homélies sur la Nativité et la Dormition* (Texte grec, Introduction, Traduction et Notes par Pierre VOULET), Paris, Cerf, 1961, 211 p.

¹⁸ Los principales escritos asuncionistas de San Andrés de Creta son las *Homiliae in dormitionem S. Mariae* PG 97, 1045-1110.

¹⁹ Como bien apunta Pierre Voulet (1961: 28), desde el siglo V se celebraba en Oriente el 15 de agosto 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 conmemoración de su muerte), celebrada ese mismo día. Según Voulet, la indecisión producida entre esos dos significados (“muerte-dormición” y “asunción”) impulsó al emperador Mauricio a fijar, a fines del siglo VI, el 15 de agosto como fiesta de la Dormición de María.

²⁰ Sobre el doble tema de la Dormición y la Asunción de María ha disertado con gran solvencia Marie-Louise Thérél en su bien documentada monografía, publicada en 1984 en las ediciones del Centre National de la Recherche Scientifique bajo el título *Le triomphe de la Vierge-Église*. Sobre las fuentes literarias y el proceso de establecimiento de ambas fiestas litúrgicas son particularmente ilustrativos los precisos datos que aporta la autora en las páginas 17-70.

fábulas apócrifas y de los comentarios de los teólogos, surge en el ámbito bizantino desde el siglo XI una copiosa serie de representaciones de la *Koimesis*,²¹ mientras en Europa tal asunto iconográfico comenzará a adquirir cierto relieve sólo desde el siglo XII, antes de difundirse sin reservas desde la centuria siguiente.

II. La Asunción en la Patristica y la Teología

Si bien, como ya dijimos, la iconografía de la Dormición y la Asunción de María se inspiran con tenaz insistencia en las leyendas apócrifas, no precisaremos aquí, por haberlo ya hecho en otros ensayos,²² la huella que tan legendarias fuentes han impreso sobre ambos temas iconográficos. Nos restringiremos, por el contrario, a trasegar apenas algunos –de entre los incontables existentes– comentarios de Padres de la Iglesia y teólogos sobre la Asunción de María, con el fin de comprender en lo posible los elementos narrativos y simbólicos incluidos en algunas imágenes pictóricas de la *Asunción de María* en la Italia del Quattrocento.

²¹ VELMANS 1999: 122.

²² Véanse los siguientes trabajos de nuestra autoría sobre la Dormición y/o la Asunción de María, presentados en forma de artículos en revistas académicas o de ponencias en Congresos internacionales: “El fresco de *La Dormición de María* en la iglesia de la Stma. Trinidad de Sopoçani a la luz de tres apócrifos asuncionistas”, Artículo aceptado en *Mirabilia. Revista Electrónica de História Antiga e Medieval*, nº 13 (2011/2), julio-diciembre 2011, Espírito Santo, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil; “*La muerte de la Virgen María* (1295) en la iglesia macedonia de la Panagia Peribleptos de Ohrid. Interpretación iconográfica a la luz de tres escritos apócrifos”, *Espéculo. Revista Electrónica de Estudios Literarios*, nº 47, marzo-junio 2011, Madrid, Universidad Complutense de Madrid; “La iconografía de *La Asunción de la Virgen María* a la luz de sus fuentes. Análisis de ocho obras pictóricas del Quattrocento italiano”, en: *Actas del International Colloquium “Contemporary Perspectives on the Medieval World. The Concept of ‘Norm’” (Perspective Contemporane asupra lumii medieval)*, nr. 2/2010, Pitesti, University of Pitesti (Rumania), Editura Tiparg, ISSN 2067-8339 (en prensa); “*La Dormición de la Virgen* en la iglesia de la Panagia Peribleptos de Ohrid (Macedonia): Análisis iconográfico a partir de las fuentes apócrifas”, en: Concepción de la Peña, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero, María Teresa Marín Torres y Juan Miguel González Martínez (eds.), *Imagen y Apariencia (Congreso Internacional)*, Murcia, Editum, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009, pp. 1-14; “*La Dormición de la Virgen* en el arte bizantino durante los Paleólogos: Estudio de cuatro casos”. En: Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y cultura: La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Generalitat Valenciana / Universitat Internacional de Gandía, Col·lecciò Biblioteca Valenciana, 2008, Vol. II, p. 1425-1436.

Según precisa Gabriele M. Roschini, no parece haber habido antes del siglo IV testimonios patrísticos explícitos sobre la Asunción,²³ aun cuando durante ese lapso se constatan ya esporádicas afirmaciones implícitas al respecto por parte de algunos Padres de la Iglesia, como San Justino († c. 165), San Ireneo († c. 202), Tertuliano († post 220), Orígenes († 253/254), San Gregorio Taumaturgo († c. 270), San Ambrosio († 397), San Epifanio († 403), San Jerónimo († 420) y San Agustín († 430).²⁴

En el siglo VI el más eximio defensor asuncionista es, sin duda, San Gregorio de Tours († 593/594), quien, tras asegurar que “*María vero gloriosa genitrix Christi... angelicis choris canentibus, in paradisum, Domino praecedente, translata est... Huius festivitas sacra mediante mense undécimo celebratur*”,²⁵ asegura (haciéndose eco de los textos apócrifos) que, tras culminar María su trayectoria vital, cuando ya iba a ser llamada de este mundo, se congregaron en su casa todos los apóstoles venidos desde lejanas regiones, y estaban en vela con ella; llegó Jesús con sus ángeles y, recibiendo su alma, se la entregó al arcángel Miguel y se marchó.²⁶

Diluculo autem –prosigue San Gregorio de Tours– levaverunt Apostoli cum lectulo corpus eius, posuerunt illud in monumento, et custodiebant ipsum, adventum Domini praestolantes. Et ecce iterum adstitit eis Dominus, susceptumque corpus sanctum in nube deferri iussit in paradisum: ubi nunc, resumpta anima, cum electis eius exultans, aeternitatis bonis, nullo occasuris fine, perfruitur.²⁷

²³ ROSCHINI, Gabriele M. “Assunzione. I, Origine e sviluppo storico”, *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano: Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1949, vol. II, col. 200.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ “*María, la gloriosa madre de Cristo... fue llevada al paraíso conducida por el Señor, entre cantos de coros angélicos... Su fiesta sagrada se celebra a mediados del undécimo mes.*” (*De gloria beatorum martyrum*, *Mirac.*, I, I, c. IX, PL 71, 713. Citado en BELLAMY, J. “Assumption de la Sainte Vierge”, *Dictionnaire de Théologie Catholique*. Paris : Librairie Letouzey et Ané, 1909, Tome 1, 2e Partie, col. 2130). Según precisa F. Cabrol (1924: col. 2998), para los galicanos el undécimo mes es enero, pues ellos comienzan el año en marzo.

²⁶ “*Impleto a b. Maria huius vitae cursu, cum iam vocaretur a saeculo, congregati sunt omnes apostoli de singulis regionibus ad domum eius. Cumque audissent quia esset assumenda de mundo, vigilabant cum ea simul; et ecce Dominus Iesus advenit cum angelis suis, et accipiens animam eius, tradidit Michaeli Archangelo, et recessit.*” (*De gloria beatorum martyrum*, c. 4. PL 71, 708. Citado en BOVER 1947: 103).

²⁷ “*Al amanecer los apóstoles cargaron su cuerpo con el lecho, lo pusieron en el sepulcro y lo custodiaban, aguardando la venida del Señor. Y he aquí que se les presentó de nuevo el Señor y ordenó conducir el santo cuerpo recibido al paraíso: ahora allí, recuperada su alma, exultante con sus elegidos, disfruta de los bienes imperecederos de la eternidad.*” (*Ibid.*).

En concordancia con tales opiniones patrísticas implícitas o explícitas, desde al menos el siglo VII la Iglesia celebraba ya la fiesta de la Asunción, como lo demuestra el *constitutum* (decreto) mediante el cual el papa Sergio I (r. 687-701) ordenó que, para celebrar en Roma las fiestas de la Anunciación, la Dormición (Asunción), la Natividad y la Purificación de María, saliese una procesión solemne entonando letanías desde la diaconía de San Adriano en el Foro hasta la iglesia de Santa Maria Maggiore.²⁸

Mientras tanto, se extendía cada vez con mayor firmeza y profundidad entre los Padres y teólogos la certeza de la Asunción corporal de la Virgen. Así, San Modesto, patriarca de Jerusalén († 634), proclama en su célebre *Encomium*:

O beatissima dormitio gloriosissimae Deiparae, post partum semper Virginis, quae corporis, quo vita continebatur, nullum passa est in sepulchro corruptionem, carnem servante, qui ex ea natus est, omnipotente Salvatore Christo... Propterea ut gloriosissima Mater Dei nostrae, qui vitae et immortalitatis largitor est, ab ipso vivificatur, consors cum eo incorruptibilitatis in omnia saecula, qui illam ex sepulchro excitavit et apud se assumpsit, ut ipse solus novit.²⁹

No menos apodícticos se muestran sobre el particular San Germán, patriarca de Constantinopla († 733)³⁰ y San Andrés de Creta († 720/740).³¹ Sin embargo, el teólogo que, a la altura de los siglos VII-VIII, defiende con mayor insistencia y convicción la doctrina asuncionista es San Juan Damasceno (c.676-749), de manera especial mediante tres homilías sobre la Dormición de

²⁸ Véanse BELLAMY 1909: col. 2130; CABROL 1924, col. 2997; CECCHETTI 1948: col. 1384; LÖW 1949: col. 210; PASSARELLI 1999: 251.

²⁹ “¡Oh felicísima dormición de la gloriosísima Madre de Dios, siempre Virgen después del parto, quien no sufrió en el sepulcro ninguna corrupción de su cuerpo, con el que se contenía la vida, en virtud de que el omnipotente Cristo Salvador, que nació de ella, le conservó [incorrupta] la carne!... Por tal motivo, como nuestra gloriosísima Madre de Dios, el cual es el otorgador de la vida y la inmortalidad, es vivificada por él mismo, siendo ella por todos los siglos consorte de la incorruptibilidad con éste, que la resucitó del sepulcro y la asumió junto a sí, de una manera que sólo él mismo conoció.” (*Encomium in dormitionem sanctissimae Dominae nostrae Deiparae semperque Virginis Mariae*, PG 86, 3288-3293 y 3312. Citado en BOVER 1947: 106). Cf. asimismo BELLAMY 1909: col. 2134.

³⁰ *In sanctam Dei Genitricis dormitionem*. Se trata de tres homilías asuncionistas, incluidas en el volumen 98 de la Patrología Griega del Migne, bajo las columnas 340-348, 348-357 y 360-372, respectivamente. Cf. BOVER 1947: 108.

³¹ *Oratio 2 in dormitionem Sanctissimae Deiparae Dominae nostrae*. PG 97, 1082. Citado en Bover 1947: 108. Similares ideas desarrolla este mismo Padre de la Iglesia en sus otras *Homiliae in dormitionem S. Mariae*, PG 97, 1045-1110.

María,³² pronunciadas en el huerto de Getsemaní en Jerusalén, donde, según la tradición, fue sepultada la Virgen.³³ En esos tres sermones el teólogo sirio asume y “legítima” como válidos algunos relatos extraídos de ancestrales escritos apócrifos y de una tradición oral jerosolimitana,³⁴ relatos conforme a los cuales la *Theotókos* resucitó poco después de ser inhumada en Jerusalén y fue luego subida al cielo en cuerpo y alma.³⁵

El Damasceno, en efecto, acepta sin reservas una tradición apócrifa, transmitida por Juvenal, arzobispo de Jerusalén. Conforme al testimonio de éste último, desde tiempos inmemoriales se había consolidado allí la creencia de que, ante el inminente deceso de la Madre del Mesías, los apóstoles, conducidos en otras tantas nubes desde lejanos rincones del planeta, se reunieron en torno al lecho de aquélla, moribunda en Jerusalén, donde se les unieron otros profetas y santos; en el *interim* se les apareció un coro de ángeles, entonando cánticos, antes de que María entregara su alma en manos de su hijo Jesucristo, expresamente descendido del cielo para recibirla entre sus brazos.³⁶

Según el santo pensador de Damasco, tras confiar a su hijo la salvaguarda no sólo de su alma inmaculada, sino también de su cuerpo, para evitar la corrupción de aquel receptáculo corporal donde habitó el Verbo de Dios durante su encarnación, la Virgen pidió a Jesús llevarle junto a él para residir en su morada celestial, del mismo modo que él había residido durante algún tiempo en su morada carnal (su propio seno materno).³⁷

Parafraseando de nuevo el relato de Juvenal, el Damasceno afirma que el cadáver de María fue conducido en un ataúd por los apóstoles hasta un sepulcro nuevo en el huerto de Getsemaní, en cuyo interior fue sepultado,

³² Usamos para nuestro estudio la traducción francesa de la siguiente edición bilingüe (griego/francés) del ya citado libro S. Jean Damascène. *Homélies sur la Nativité et la Dormition* (Texte grec, Introduction, Traduction et Notes par Pierre Voulet). Paris: Les Éditions du Cerf, Coll. Sources Chrétiennes, 1961, 211 p.

³³ Según Pierre Voulet, el santo pronunció esas tres homilias el mismo día 15 de agosto, fecha que, ya desde el siglo V, había sido fijada como fiesta de la muerte o “memoria” de la Virgen, antes de ser, desde el siglo siguiente, designada como la fiesta de la Dormición. (VOULET 1961: 9).

³⁴ Esa tradición oral y esos escritos apócrifos, designados como *Transitus Mariae*, se documentan hacia el siglo IV, antes de confirmarse en múltiples textos un siglo más tarde, y se emparentan directamente con los Evangelios apócrifos.

³⁵ Cf. VOULET 1961: 28.

³⁶ DAMASCÈNE 1961: 171-173.

³⁷ *Ibid.*: 49.

entre cánticos de ángeles y apóstoles.³⁸ Cuando al tercer día cesaron los melodías angélicas, los apóstoles abrieron la urna funeraria para que el recién venido Tomás, único apóstol ausente durante el entierro, pudiese venerar el cuerpo de la Virgen. Sorprendidos al hallar vacío el sarcófago de María, donde permanecían sólo sus vestiduras funerarias, rezumantes de inefables perfumes,³⁹ los apóstoles dedujeron que Dios había resucitado aquel cuerpo inmaculado, concediéndole la incorruptibilidad, y se lo había llevado al paraíso sin esperar la resurrección universal en el Juicio Final.⁴⁰

Asumiendo, de este modo, el contenido medular de los escritos apócrifos, y haciendo suya sin ambages la tradición oral sobre el particular, el teólogo de Damasco sostiene que la Madre del Redentor, tres días después de morir, gozó de una sobrenatural resurrección anticipada, pues para aquella Virgen, inmaculada desde el nacimiento, “el cuerpo es conservado sin descomposición, y colocado en una morada mejor y más divina, fuera de las garras de la muerte, y capaz de durar por toda la infinidad de los siglos.”⁴¹

En este orden de ideas, el aporte más original de San Juan Damasceno radica en los sutiles argumentos con los que busca justificar la temprana resurrección de la Virgen y su ascensión en cuerpo y alma a la gloria celestial. A decir verdad, si bien la elevación del alma de María al paraíso era entonces admitida según creencia casi unánime, su resurrección y ascensión corporal era, en cambio, una tesis suscrita por muy pocos Padres y teólogos. En tal sentido, situándose con valentía a la vanguardia de los defensores de la tesis ascensionista, el Damasceno fundamenta la resurrección anticipada y la ascensión corporal de la *Theotókos* en dos argumentos esenciales.

Ante todo, por la necesidad de María de asimilarse en todo a su hijo Jesús. Según el místico mariólogo de Damasco, en efecto, así como el cuerpo de Cristo resucitó al tercer día, así también el cuerpo de su madre tenía que resucitar incorrupto a los tres días, antes de ser asumido directamente al empíreo, para asociarse allí con el Verbo de Dios y disfrutar con él de la gloria celestial. Así lo expresa el teólogo sirio:

³⁸ Así afirma el Damasceno la ascensión de María: “En seguida el cuerpo es llevado al lugar santísimo del Getsemaní. [...]. Y así el cuerpo santísimo es colocado en el glorioso y magnífico monumento. Desde allí, después de tres días, es llevado en las alturas hacia las moradas celestiales.” (*Ibid.*: 157).

³⁹ *Ibid.*: 171-173.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*: 109.

Pero, de la misma manera que el cuerpo santo y puro, que el Verbo divino, por medio de ella, había unido a su Persona, resucitó el tercer día de la tumba, ella debía también ser arrancada de la tumba, y la madre ser asociada a su Hijo. Y, como él descendió hacia ella, así también ella misma, objeto de su amor, debía ser transportada hasta “el tabernáculo más grande y más perfecto”, “hasta el cielo mismo”.⁴²

Como segundo argumento el Damasceno esgrime la necesidad de María de establecerse como vínculo mediador entre Dios y el género humano, como arca o morada de la divinidad en medio de los hombres, como tabernáculo del Altísimo en la Iglesia, que queda en tierra, y como garante de la alianza divina con la humanidad. De ahí colige el santo teólogo sirio que la Virgen, arca verdadera que contuvo al Verbo de Dios en persona, es asumida en cuerpo y alma, e ingresa en el templo espiritual e imperecedero del cielo. En palabras del místico autor:

Hoy, de la Jerusalén terrestre es conducida la ciudad viviente de Dios hacia “la Jerusalén de arriba”; aquella que había concebido como su primogénito e hijo único al Primogénito de toda criatura y al Hijo único del Padre, viene a habitar en “la Iglesia de los primogénitos”: el arca viviente y espiritual del Señor es transportada al reposo de su Hijo. Las puertas del Paraíso se abren para acoger la tierra productora de Dios, donde germinó el árbol de la vida eterna que ha borrado la desobediencia de Eva y la muerte infligida a Adán.⁴³

Estos comentarios y argumentos de San Juan Damasceno, unidos a los de sus esporádicos colegas asuncionistas durante el primer milenio de la era cristiana, no caerán en saco roto a los ojos de los escritores eclesiásticos posteriores. Fuera de los relativamente escasos intelectuales que la promovieron con formulaciones explícitas antes del siglo XI, casi todos los teólogos de las últimas cinco centurias medievales defendieron con mayor o menor claridad y firmeza la tesis de la asunción corporal de María. Sin ánimo de agotar el elenco de tales defensores, podemos destacar entre ellos –junto al precursor Pseudo-San Agustín⁴⁴ (probablemente San Pascasio Radbert, † 865)⁴⁵– a San Fulberto de Chartres (c. 960-1029)⁴⁶ y San Pedro Damiano (1007-1072)⁴⁷ en el

⁴² *Ibid.*: 157-159.

⁴³ *Ibid.*: 183.

⁴⁴ *Liber de Assumptione beatae Mariae Virginis*, PL 40, 1142-1148.

⁴⁵ Cf. VV.AA., “Maria Santissima- Madre di Gesù Cristo, Figlio di Dio fattosi uomo”, *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1952, vol. VIII, col. 201.

⁴⁶ *Serm. V, De nativitate beatae Mariae Virginis*. PL 141, 325.

⁴⁷ Véase de este santo teólogo *Serm., XL, in assumptione beatae Mariae*, PL 144, 717-722; y *Opusculum 34*, disp. 3. PL 145, 586-587. Cf. BOVER 1947: 112.

siglo XI, o San Anselmo (1033-1109),⁴⁸ Hugo de San Víctor (c. 1046-1141), Pedro Abelardo (1079-1142) y San Bernardo de Claraval (1090-1153) en el siglo XII, sin olvidar a los grandes maestros de la Escolástica de los siglos XIII-XIV, convencidos adalides de la creencia en la ascensión corporal de María, entre quienes destacan San Alberto Magno (c. 1193/1206-1280), Santo Tomás de Aquino (c. 1224-1274) y San Buenaventura (1218-1274).

Impedidos –por los estrechos límites de este artículo– de explicitar el pensamiento de cada uno de estos autores, nos restringimos aquí a transcribir sólo algunas breves citas, que permiten vislumbrar la postura afirmativa de tres de los más prestigiosos Doctores y teólogos de esta larga etapa final de la Edad Media: San Bernardo de Claraval, San Alberto Magno y San Buenaventura.

Influyente mariólogo conocido como *Doctor Mellifluus*, entre otras cosas, por sus fervientes deliquios espirituales al elogiar a la Madre del Mesías, San Bernardo de Claraval exterioriza así su postura a favor de la tesis de la Asunción de María, en un sermón con motivo de dicha fiesta litúrgica:

Subiendo hoy a los cielos la Virgen gloriosa, colmó sin duda los gozos de los ciudadanos celestiales con copiosos aumentos, pues ella fue la que, a la voz de su salutación, hizo saltar de gozo a aquél que aun vivía encerrado en las maternas entrañas. (...) Con la presencia de María se ilustraba todo el orbe, de tal suerte que aun la misma patria celestial brilla más lucidamente iluminada con el resplandor de esta lámpara virginal.⁴⁹

En otros dos pasajes de esa misma pieza oratoria, San Bernardo, tras afirmar que “Nos precedió nuestra reina, nos precedió, y tan gloriosamente fue recibida, que confiadamente siguen a su Señora los siervecillos clamando: *Atráenos en pos de ti y correremos todos al olor de tus aromas*”,⁵⁰ prosigue su panegírico asuncionista, destacando el papel de María como mediadora e intercesora universal de la humanidad, en términos muy parecidos a los antes esbozados por San Juan Damasceno:

Subió de la tierra al cielo nuestra Abogada, para que, como Madre del Juez y Madre de misericordia, trate los negocios de nuestra salud devota y eficazmente. Un precioso regalo envió al cielo nuestra tierra hoy, para que, dando y recibiendo, se asocie, en trato feliz de amistades lo humano

⁴⁸ *Oratio XL, Ad sanctam Virginem Mariam in Assumptione eius*. PL 158, 965-966.

⁴⁹ “*En la Asunción de la bienaventurada Virgen María (15 de agosto)*”. En: SAN BERNARDO. *San Bernardo. Obras completas*. Madrid: La Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, tomo I: 702.

⁵⁰ *Ibid.*: 703.

a lo divino, lo terreno a lo celestial, lo ínfimo a lo sumo. Porque allá ascendió el fruto sublime de la tierra, de donde descienden las preciosísimas dadas y los dones perfectos. Subiendo, pues, a lo alto, la Virgen bienaventurada otorgará copiosos dones a los hombres.⁵¹

Por su parte, el conspicuo sabio dominico San Alberto Magno, influyente maestro de Santo Tomás de Aquino, tras someter a escrutinio los diferentes argumentos producidos por los pensadores precedentes en pro de la doctrina asuncionista, concluye: “His rationibus et auctoritatibus et multis aliis manifestum est quod beatissima Dei Mater in corpore et anima super choros angelorum est assumpta. Et hoc modis omnibus credimus esse verum.”⁵²

Basándose en idénticas referencias patrísticas y teológicas, el eximio intelectual San Buenaventura, fundador de la escuela franciscana de la Escolástica, sentencia con similar énfasis: “Sancti doctores rationabiliter probare nituntur, et fideles hunc sensum pie amplectuntur, videlicet quod beata Maria jam cum corpora sit assumpta, et corpus jam omnino cum anima sit glorificatum.”⁵³

III. Iconografía de la Asunción de María

A la hora de ver si las afirmaciones de los Padres, Doctores de la Iglesia y teólogos sobre la Asunción de la Virgen –afirmaciones de las que las citas expuestas en nuestro artículo son apenas un leve atisbo ilustrativo– inspiran o influyen en alguna medida la iconografía correspondiente, nos circunscribiremos a examinar aquí nueve obras pictóricas del Quattrocento italiano. Bueno es aclarar que hemos elegido esos nueve cuadros a guisa de muestra lo suficientemente representativa como para permitirnos detectar esa posible inspiración o influencia directa de las fuentes patrísticas y teológicas en el específico tema iconográfico de la *Asunción*, obviando del todo aquí el correlativo tema de la *Dormición de María*.

Al emprender semejante análisis iconográfico, creemos útil reiterar que hemos omitido de manera deliberada las referencias a los textos apócrifos

⁵¹ *Ibid.*

⁵² “Por estas razones y autoridades, y por otros muchos motivos, queda patente que la beatísima Madre de Dios fue asumida en cuerpo y alma sobre los coros de los ángeles. Y creemos que esto es verdadero de todos modos.” (SAN ALBERTO MAGNO, citado en Bellamy 1909: col. 2137).

⁵³ “Los santos doctores se esfuerzan razonablemente en demostrar, y los fieles abrazan piadosamente esta idea, a saber, que la beata María haya sido asumida ya corporalmente, y que su cuerpo se encuentre ya glorificado totalmente junto con su alma.” (SAN BUENAVENTURA, *Breviloquium*, lect. CII. Citado en BELLAMY 1909: 2137).

asuncionistas –los cuales sólo emergerán al final en un par de ocasiones, como recurso último para explicar ciertos detalles narrativos en las pinturas seleccionadas–, por nuestra estrategia metodológica de limitarnos ahora a las fuentes patrísticas y teológicas.

Loa nueve cuadros italianos que hemos elegido son:

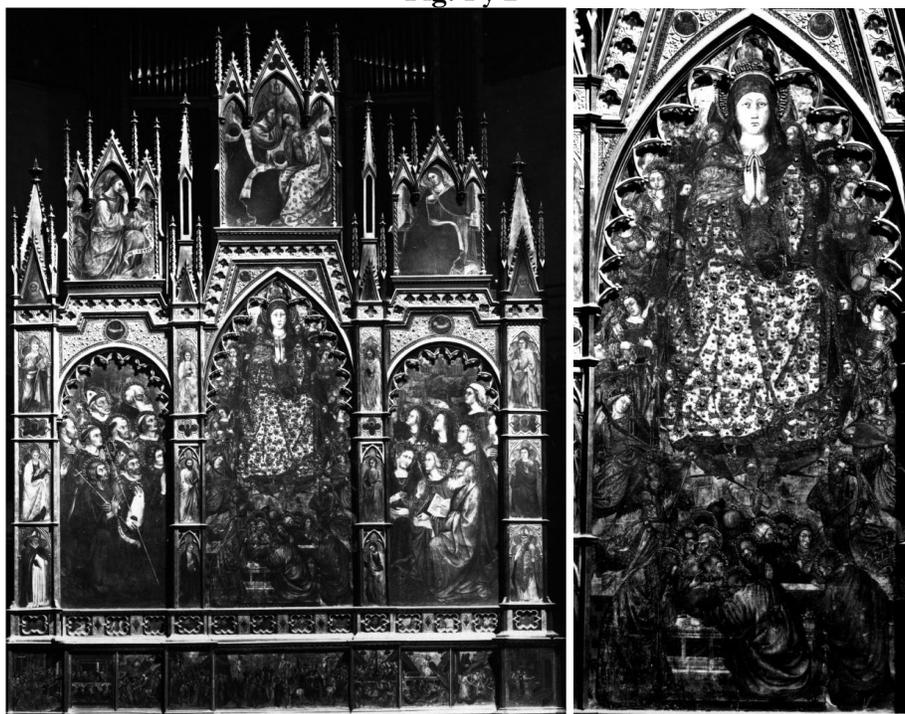
- 1) Taddeo di Bartolo, *Retablo de la Asunción*, 1401. Iglesia de Santa Maria Assunta, Montepulciano;
- 2) Masolino da Panicale, *Asunción*, Pinacoteca Nazionale, Nápoles;
- 3) Fra Angelico, *Tabernáculo relicario*, c. 1430. Isabella Stewart Gardner Art Museum, Boston;
- 4) Sano di Oietro, *Asunción*, c. 1448-52, Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg;
- 5) Sebastiano Mainardi, *Asunción (Virgen del cingulo)*, Capilla Baroncelli, iglesia de Santa Croce, Florencia;
- 6) Benozzo Gozzoli, *Asunción de la Virgen*, 1484. Biblioteca Comunale, Castelfiorentino;
- 7) Domenico Ghirlandaio, *Muerte y Asunción de María*, 1486-90. Capilla Tornabuoni, iglesia de Santa Maria Novella, Florencia;
- 8) Filippino Lippi, *Asunción*, 1488-1491, Capilla Carafa, iglesia de Santa Maria sopra Minerva, Roma;
- 9) Pinturicchio, *La Asunción*, 1492-1494. Apartamentos Borgia, Palazzo Vaticano.

En el magno *Retablo de la Asunción*, 1401, de la iglesia de Santa Maria Assunta en Montepulciano,⁵⁴ Taddeo di Bartolo estructura el entero programa iconográfico en torno al núcleo de la Asunción, representada en el panel central del cuerpo principal del políptico.⁵⁵ Enmarcado bajo un arco apuntado, dicho panel aloja a una frontal y gigantesca Virgen María, vestida con manto tachonado de estrellas, en el trance de ser conducida a las alturas celestes. En simétrico *pendant* bajo arcos de medio punto, los dos paneles laterales lucen colmados por sendos grupos de santos y santas de diversas épocas, anacrónicamente convocados para contemplar el enaltecimiento de la *Theotókos*.

⁵⁴ Repr. en SCHMIDT (ed.) 2002: 198 (panel central) y 215 (conjunto).

⁵⁵ Sobre este retablo de Taddeo di Bartolo, véase el análisis histórico y formal que de él hace SOLBERG, Gail E. “Altarpiece types and regional adaptations in the work of Taddeo di Bartolo”. In SCHMIDT (ed.) 2002: 199-227.

Fig. 1 y 2



TADDEO DI BARTOLO, *Retablo de la Asunción*, 1401. Iglesia de Santa Maria Assunta, Montepulciano (conjunto y panel central)

Como subsidiario complemento, el pintor sitúa en la cúspide del políptico dos temas iconográficos esencialmente vinculados con la escena central: la Coronación de la Virgen, en el pináculo central del retablo; y la Anunciación, escindida en los dos remates laterales, el de la izquierda con el arcángel Gabriel, y el de la derecha con María.⁵⁶ Con el fin de subrayar la idea de que María no asciende al cielo por su propio poder, sino en virtud de ser asumida –transportada o conducida– a las alturas por los ángeles, Taddeo di Bartolo representa aquí a la Virgen en posición sedente (signo de pasividad), impulsada por una cohorte de ángeles que la rodean. Su actitud de recogimiento y recato, con las manos juntas en oración, el rostro sereno y los ojos entornados, revela el solemne misterio que se produce con su milagrosa elevación a la gloria celestial.

⁵⁶ Al comentar este retablo de Montepulciano, Gail E. SOLBERG (2002: 213-214), abandonando todo enfoque iconográfico, se contenta con decir que aquél fue encargado a Taddeo di Bartolo como autopromoción por Jacopo Aragazzi, influyente arcipreste de dicho templo (según lo prueba la inscripción inserta en la obra), quien no sólo financió sustancialmente su ejecución, sino que habría también dictado al pintor las líneas maestras del programa iconográfico, además de haberle impuesto las gigantescas dimensiones del políptico.

Fig. 3



MASOLINO DA PANICALE, *Asunción*, Pinacoteca Nazionale, Nápoles

Como ya lo hiciera Taddeo di Bartolo en el retablo precedente, en esta tabla de la Pinacoteca Nazionale de Nápoles (panel que en su origen formaba parte de un políptico perteneciente a la iglesia de Santa Maria Maggiore en Roma)⁵⁷ Masolino da Panicale (c. 1383-c. 1440)⁵⁸ también representa a María con la misma estática postura sedente, entronizada sobre las nubes: así pretende el artista significar que la *Deípara* es elevada hacia el cielo gracias al poder del Altísimo, por intermedio de sus emisarios, los ángeles, que impulsan y conducen a su Reina hacia la gloria, formando en torno a ella una triple mándorla.

⁵⁷ Repr. en ROSCHINI 1949: col. 202.

⁵⁸ Para una breve antología de obras de Masolino, véase Fremantle 1975: 483-492. Una indispensable monografía sobre el artista es la de P. Toesca, *Masolino da Panicale*, Bérgamo, 1908.

Las dos mándorlas internas las conforman minúsculos serafines, simples cabecitas con seis alas entrecruzadas, mientras la mándorla externa la constituyen grandes ángeles de cuerpo entero, con alas desplegadas y amplios vestidos. En la cima del cuadro, en medio de un círculo/orla de serafines, aparece Jesucristo, de medio cuerpo, abriendo de par en par sus brazos para acoger y dar el abrazo de bienvenida a su madre en el momento de su ingreso al cielo en cuerpo y alma. Cubierta del todo por un manto blanco, con su cabeza velada, rostro sereno, ojos entreabiertos y manos juntas en ferviente plegaria, la Virgen irradia a todas luces la espléndida solemnidad de su glorificación corporal en el paraíso. Con su amplio gesto de acogida y abrazo, el Verbo divino manifiesta, a su vez, el infinito amor y la inconmensurable piedad filial que reserva a su Madre. Por lo demás, la dinámica presencia de los grandes ángeles, todos ellos tocando instrumentos y entonando melodías celestes, expresan la inmensa felicidad de los cielos al recibir a su Soberana en cuerpo y alma, certificando así los efluvios musicales con los que, según diversas fuentes, expresaron su contento las jerarquías angélicas.

Fig. 4



FRA ANGELICO, *Tabernáculo relicario*, c. 1430.
Isabella Stewart Gardner Art Museum, Boston.

Relativamente similar al del cuadro precedente es el concepto desarrollado por Fra Angelico en el *Tabernáculo Relicario*, pintado originalmente hacia 1430 para la iglesia dominica de Santa María Novella en Florencia.⁵⁹ A la escena de la Asunción, que ocupa el sector más amplio e importante del cuadro, añade aquí el artista, en el paralelogramo de base, el episodio de la Dormición de la Virgen y la acogida de su alma, bajo la apariencia de un bebé, en brazos de su hijo Jesús. Con esa superposición/paralelismo de ambas escenas busca el pintor destacar la idea de la casi inmediata resurrección de María y de su pronta asunción corporal a la gloria celestial. Fra Angelico diagrama aquí la escena de una manera bastante diferente a como lo hiciera Masolino.

En medio de una mucho más laxa y desarticulada cohorte de ángeles (cuya distribución simétrica permite visualizar, pese a todo, una abierta “mandorla”), la Virgen, recubierta con manto y vestido azules, tachonados de estrellas, adopta aquí una actitud más dinámica, mientras, de pie sobre las nubes en ligero *contrapposto*, mira hacia el frente y abre los brazos como las antiguas orantes (*Virgo orans*), entre los melodiosos himnos y sonos de los numerosos ángeles músicos.

En el pináculo de la tabla aparece el Hijo del Hombre, portando un nimbo crucífero y una vestimenta de profundo azul, idéntico color –símbolo del cielo– con el que están plasmados tanto los serafines de la mándorla del Redentor como el fondo (el cielo) en el que Él y ellos sobrevuelan. Sobre ese inabarcable trasfondo de profundo azul celeste, el Mesías abre sus brazos para recibir e ingresar en el empíreo el cuerpo resucitado de su glorificada progenitora.

Esta imagen de *La Asunción*,⁶⁰ último de los cinco paneles que componían una predela encargada en 1448 a Sano di Pietro para completar un retablo preexistente en la Capella dei Signori en el Palazzo Pubblico de Siena,⁶¹ presenta una estructura narrativa bastante similar a la de Masolino: también aquí la Virgen aparece sedente, con las manos juntas en oración y rodeada/conducida por una múltiple mándorla de ángeles.

⁵⁹ Esta tabla se halla hoy en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston.

⁶⁰ Rep. en NORMAN 1999: 100, pl. 112; y en SCHMIDT (ed.) 2002: 69, fig. 21. Krüger data esta obra hacia 1450, mientras Norman la fecha en 1448-1452.

⁶¹ Las otras cuatro escenas marianas que integran dicha predela de Sano di Pietro son el Nacimiento de María, su Presentación al templo, su Regreso a casa y su Matrimonio, escenas que se hallan hoy dispersas en tres museos diferentes de Italia, Alemania y los Estados Unidos.

Fig. 5



SANO DI PIETRO, *Asunción*, c. 1448-52, Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg

Sin embargo, Sano di Pietro introduce una serie de variantes respecto al previo ejemplar de Masolino, entre las que sobresalen: la doble mándorla interna de pequeños serafines se amplía ahora por otra triple mándorla externa de grandes y revoloteantes ángeles músicos; además la Virgen, revestida con un rico manto de brocado con motivos florales (y no con una simple vestimenta blanca, como en el cuadro de Masolino), dirige su mirada hacia el cielo, sugiriendo así el contacto visual con su Hijo, quien no aparece representado en la escena; sin embargo, el elemento con el que Sano di Pietro se diferencia más de la composición de Masolino es el miniaturizado apóstol Santo Tomás, de rodillas ante el sarcófago vacío de la Madre de Dios, en el momento de recibir el cingulo de ésta.

Este fantástico pormenor iconográfico del cingulo entregado por María a Tomás –dato extraído del relato apócrifo del Pseudo José de Arimatea⁶²– ilustra un tema devocional muy popular en la pintura italiana del siglo XV, especialmente en el ámbito toscano,⁶³ donde prosperó un subtema

⁶² *Narración del Ps. José de Arimatea*, XVII-XXI. En SANTOS OTERO 2006: 649-652.

⁶³ Es preciso recordar la enorme devoción que toda Italia profesaba a la *Madonna* en sus diversas advocaciones. Por lo que respecta, en concreto, a la Asunción, la Toscana, y de modo muy especial, la ciudad de Siena, la tendrán como una de sus fiestas litúrgicas y devociones marianas más entrañables. En ese orden de ideas, Hayden B.J. Maginnis, tras acotar que la fiesta religiosa más importante de Siena era la Asunción (15 de agosto), señala que ese día todos los territorios sometidos a Siena reconocían su dependencia respecto a

iconográfico específico derivado del de la Asunción: el de la Virgen del Cíngulo (*Madonna della Cintola*).⁶⁴ De hecho, ya desde mediados de la centuria anterior el presunto cíngulo o *cíntola* de la Virgen se veneraba en la catedral de Prato como invaluable reliquia mariana.⁶⁵

Fig. 6



SEBASTIANO MAINARDI, *Asunción (Virgen del cíngulo)*,
Capilla Baroncelli, iglesia de Santa Croce, Florencia.

esta ciudad, presentando cera para velas y banderas para la catedral, mientras la Constitución de 1309-1310 ordenaba que todo ciudadano desde los 18 a los 70 años debía venir a la catedral la víspera de dicha fiesta. (MAGINNIS, Hayden B.J. *The world of the early Sienese painter*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2001: 29). Los dominicos ejercieron mucha influencia en el gobierno de la ciudad (*Ibid.*: 31).

⁶⁴ Para apreciar los detalles históricos, las manifestaciones artísticas, las significaciones simbólicas y las implicaciones políticas el culto mariano en la ciudad de Siena, véase la esclarecedora monografía de NORMAN, Diana. *Siena and the Virgin. Art and politics in a late medieval city state*. New Haven / London: Yale University Press, 1999, VIII, 251 p.

⁶⁵ En su libro *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Manuel TRENS menciona el motivo iconográfico de la Virgen de la Cinta (cíngulo) (p. 92-95), en el que mezcla tres tradiciones o leyendas diferentes: la de cíngulo del apóstol Santo Tomás; la de una fajilla o banda entregada a una madre, quien, al enfermar su hijo, pidió ayuda a la Virgen aún viviente, según el Evangelio arábigo de la infancia; y, en tercer lugar, la de la correa entregada a Santa Mónica, madre de San Agustín.

En esta monumental *Asunción* al fresco de la Cappella Baroncelli en la iglesia florentina de Santa Croce,⁶⁶ Sebastiano Mainardi retoma, monumentalizándolos, no pocos de los elementos narrativos y simbólicos de las obras ya analizadas, si bien agrega otros aportes novedosos. Cubierta con sencillos ropajes, entronizada sobre nubes y conducida literalmente en volandas por dinámicos ángeles, que, afincándose con firmeza sobre las nubes, impulsan con ambos brazos la amplia mándorla de gloria, la Virgen se muestra aquí en el instante de arrojar su cingulo al apóstol Tomás, quien, genuflexo ante el florido y vacío sepulcro, pide aún a la Madre de Dios un gesto de benevolencia, tal como pregona el apócrifo Ps. José de Arimatea.

La gran novedad que introduce aquí Mainardi es la extraña Trinidad divina que se asoma en medio de un nimbo circular, flanqueado por dos simétricos ángeles en posición horizontal, clara “paráfrasis” de las imágenes clipeadas que, en el arte romano y en el paleocristiano, portaban en triunfo dos Victorias aladas, dos cupidos o dos ángeles. Trinidad extraña es ésta, en verdad, pues, además de la paloma del Espíritu Santo, que revolotea entre las manos del bendiciente personaje divino, éste combina en su sola apariencia hipostática las otras dos Personas divinas, el Padre y el Hijo: el personaje representa, en efecto, a Dios Padre, como lo revela el hecho de que es un anciano de barbas blancas; pero además representa a Dios Hijo, como lo manifiesta el nimbo crucífero que corona su nuca, típico atributo de Cristo crucificado.

De donde resulta que, al sugerir en elíptica síntesis la Trinidad mediante sólo esas dos figuras, la paloma y la efigie antropomorfa, Bastiano Mainardi desliza en el motivo iconográfico de la *Asunción* una fórmula usada con frecuencia en el tema de la *Anunciación*. En este último tema, en efecto, la paloma de Dios Espíritu Santo (“El Espíritu Santo vendrá sobre ti”)⁶⁷ viene a menudo acompañada por la presencia de sólo Dios Padre (“el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra”),⁶⁸ mientras Dios Hijo –ausente en cuanto fenómeno visual– debe ser figurado *in mente* por el observador como el Dios encarnado que es concebido en ese mismo instante en el seno de la *Ancilla Domini*.

Al introducir esta audaz novedad iconográfica, Mainardi parece querer constituir aquí una perfecta continuidad/paralelismo entre la primigenia Anunciación y la conclusiva glorificación de María en su Asunción corporal al cielo, episodios ambos –inicial y final– signados por la mirífica intervención de

⁶⁶ Repr. color en ROETTGEN 1996 II: 208, fig. 77.

⁶⁷ Lc 1, 35

⁶⁸ *Ibid.*

cada una de las tres Personas divinas sobre la elegida Madre de Dios y coronada Reina del Cielo, destinada a sentarse junto a su Hijo Dios en el trono celestial, en medio de las otras dos divinas Personas.

Fig. 7



BENOZZO GOZZOLI, *Asunción de la Virgen*, 1484.
Biblioteca Comunale, Castelfiorentino

En su *Asunción de la Virgen*, pintada al fresco en 1484 en la Biblioteca Comunale de Castelfiorentino, Benozzo Gozzoli plantea una estructura discursiva relativamente similar a la de Mainardi. Cubierta con sobrios ropajes y entronizada sobre nubes entre querubines y ángeles –dos de ellos en disposición horizontal, como las Victorias aladas portadoras de algunas imágenes clipeadas– que la elevan al cielo, la Virgen entrega su cingulo al apóstol Tomás, visto en la lejanía y separado de los demás discípulos, para indicar su ausencia durante la inhumación.

En el paralelogramo de base en primer plano –en cuyo extremo izquierdo se aprecia al minúsculo donante arrodillado–, rodean el sarcófago lleno de flores los otros once apóstoles, algunos observando su interior o conversando entre sí, tras constatar la desaparición del cuerpo de María, otros mirando hacia arriba para ver el enaltecimiento de ésta hacia el paraíso. Gozzoli interpreta

así, en síntesis clásica, los principales episodios y detalles apócrifos, convertidos ya para entonces en una fórmula convencional para representar el tema de la *Asunción*.

Fig. 8



DOMENICO GHIRLANDAIO, *Muerte y Asunción de María*, 1486-90.
Capilla Tornabuoni, Santa María Novella, Florencia

Como lo hiciera Fra Angélico en su ya analizada tabla de Boston, Domenico Ghirlandaio traza en el fresco *Muerte y Asunción de María* –pintado hacia 1486–90 en un luneto de la Capilla Tornabuoni, en la iglesia de Santa María Novella de Florencia– la continuidad/paralelismo entre las escenas del sepelio y la asunción de la Madre de Dios, con el propósito de significar la casi simultaneidad entre ambos acontecimientos marianos.

En la parte inferior del mural el artista congrega en torno al horizontal sarcófago de la Virgen a los apóstoles, en el acto de introducir en él el cadáver de María. Acompañados por cuatro ángeles ceríferos (denotativos de la ceremonia funeraria que se está celebrando), los discípulos del Mesías muestran su compunción, algunos arrodillándose ante la difunta, no pocos juntando las manos en plegaria, otros ocultando su rostro bajo pañuelos, uno de ellos, en el borde izquierdo, agitando un incensario, otro (el anciano San Juan) portando, en la esquina derecha, la palma que, conforme a los relatos apócrifos, la Virgen, recibió del ángel que le anunció su muerte⁶⁹ y que, al producirse ésta, San Pedro entregó a San Juan, por su condición de virgen,

⁶⁹ *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*, III. En SANTOS OTERO 2006: 609-611.

para que la llevase durante las exequias y el entierro de la Madre del Redentor.⁷⁰ Mientras tanto, en la parte superior del luneto, cubierta por níveos vestidos y en medio de una gaseosa mándorla de nubes resplandecientes, María, en posición erecta y con las manos juntas, es elevada a las alturas por cuatro ángeles –que revolotean en posición horizontal, como otras tantas Victorias o amorcillos de las clásicas imágenes clipeadas– y por algunos pequeños querubines, que completan la base de la mándorla bajo la amplia peana de nubes sobre la que se apea la glorificada *Deipara*. En la cúspide del luneto el Hijo de Dios, de medio cuerpo, abre sus brazos en amplio gesto para recibir a su madre en el edén celestial.

Fig. 9 y 10



⁷⁰ *Ibid.*, XIII. En SANTOS OTERO 2006; 632-633. Idéntico relato ofrece Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada* (VORAGINE 1984, I: 479).



FILIPPINO LIPPI, *Asunción*, 1488-1491, Capilla Carafa, Santa Maria sopra Minerva, Roma.

En el monumental fresco de la *Asunción*, 1488-1491, que –coronando la compacta escena de la *Anunciación con donante*– invade la pared del altar de la Capilla Carafa, en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva en Roma,⁷¹ Filippino Lippi interpreta las previsible convenciones del tema con cierta laxitud en la expresividad espiritual, rayana casi en el paganismo. A ambos lados del “nicho” o templete que aloja a la *Anunciación*, los once apóstoles (excluido Tomás, ausente en lejanas tierras) rodean el vacío sarcófago de María, mientras contemplan, gesticulantes, su traslado al cielo.

En pie sobre las nubes, con las manos juntas en férvidas preces y rodeada de querubines en su mándorla de gloria, la Virgen dirige sus ojos hacia abajo como para mirar complaciente a los apóstoles, mientras es elevada a las alturas por tres grandes ángeles portadores de cornucopias (¿símbolo, quizá, de las gracias y bendiciones que tan eficaz mediadora universal obtiene para la humanidad?).

Filippino Lippi interpreta aquí el ensalzamiento de la Virgen a los cielos, representándola en el acto de ser transportada por los ángeles sobre una compacta masa circular de nubes: al representarla así, Lippi asume, tal vez, como modelo iconográfico la clásica imagen bizantina de la *acclamatio*, rito mediante el cual el ejército proclamaba y ensalzaba a alguno de sus generales a la categoría de nuevo emperador, levantándolo sobre un escudo por sobre sus cabezas, reconociéndole así su autoridad absoluta y su investidura como

⁷¹ Repr. color en ROETTGEN 1996, II: 216, pl. 105, y 1999 II: 220, pl. 109 (detalle).

legítimo señor del Imperio.⁷² Por si fuera poco, los ángeles que rodean en corro a la Virgen —algunos de ellos vestidos con poco angelicales pantalones— se devanean en una auténtica danza pagana, con ribetes un tanto dionisiacos, mientras danzan frenéticos, haciendo sonar instrumentos musicales de clara índole profana. Filippino Lippi resuelve así el celestial tema religioso de la Asunción de María con un evidente sesgo de profana terrenalidad.

Fig. 11



PINTURICCHIO, *La Asunción*, 1492-1494. Apartamentos Borgia, Palazzo Vaticano

En *La Asunción*, pintada hacia 1492-1494 para el papa Alejandro VI (Rodrigo Borja) en los denominados Apartamentos Borgia del Palacio Vaticano, Pinturicchio combina en una sola imagen tres temas iconográficos diferentes, aunque íntimamente emparentados: la Asunción propiamente dicha, la Entrega del Cíngulo al apóstol Tomás, y la Coronación de la Virgen. El tema dominante es aquí, como es lógico, la Asunción, claramente signado, en el

⁷² Este ritual bizantino ha sido estudiado por CHEYNET, Jean-Claude en su magnífico libro *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*, Paris, Publications de la Sorbonne, Série “Byzantina Sorbonensia”, 7, 1996 (1990), 523 p.

sector más importante y central de la composición, por la figura de la Madonna, de blanco manto, entronizada entre nubes en medio de una rígida mándorla, mientras es conducida a las alturas por diminutos serafines. Éstos la elevan al cielo, levantándola del sarcófago, cuyo vacío ocupa ahora una exuberante fronda de olorosas flores, mientras cuatro ángeles músicos celebran el enaltecimiento con sus cánticos y los sonos de sus instrumentos.

El segundo tema (bastante convencional para entonces) incluido en este fresco por Pinturicchio, a saber, la Entrega del Cíngulo de María, se resume en su acto conclusivo: el apóstol Tomás, en efecto, arrodillado a la izquierda del sepulcro con las manos entrecruzadas en devota oración, aparece aquí sosteniendo ya sobre sus brazos el cíngulo que le entregara la *Theotókos*, mientras él contempla aún a ésta en su prodigioso enaltecimiento al edén celeste. En perfecta simetría con Santo Tomás, el artista sitúa a la derecha del sarcófago al donante Rodrigo Borja, en una actitud genuflexa y orante similar a la del apóstol incrédulo. Sin embargo, el aporte más novedoso de Pinturicchio en este mural vaticano es la Coronación de la Virgen, que protagonizan aquí dos ángeles, quienes, en función de vicarios o delegados del propio Jesucristo, ciñen la cabeza de la Madre de Dios con la corona que la legitima como Reina de los Cielos en el momento de su entrada triunfal (*adventus*) al paraíso celestial.⁷³

IV. Conclusiones

Dentro de las múltiples variantes narrativas y simbólicas que exhiben los nueve cuadros italianos aquí analizados, hay siete particularidades –más o menos recurrentes en ellos– que nos parecen reflejar sin sombra de duda la influencia (como fuente inspiradora) del pensamiento de los Padres de la Iglesia y los teólogos mencionados. Esas casi constantes particularidades iconográficas son:

- 1) *La elevación heterónoma de María al cielo.*

⁷³ A nuestro juicio, al plasmar en este fresco la Coronación de la Virgen como acto conclusivo de su ascensión corporal –con ese gesto de los ángeles coronando a María en el instante mismo de su ingreso triunfal en el paraíso–, Pinturicchio parecería estar remedando el ritual simbólico de las entradas triunfales de los reyes (*adventus*): al coronarla como Reina de los Cielos en su ingreso solemne al paraíso, los ángeles están proclamando su reconocimiento/sumisión ante su recién enaltecida soberana, en el mismo sentido y con similar ceremonial con que el cada ciudad importante de un reino manifestaba su reconocimiento y sumisión a un nuevo rey durante la altamente simbólica ceremonia de su entrada triunfal (*adventus*) a la ciudad en cuestión.

Todas y cada una de las nueve obras pictóricas analizadas representan a la Virgen en actitud pasiva, sedente o de pie, para –como ya dijimos– significar el hecho de que ella no asciende a las alturas por su propio poder, sino en virtud y por voluntad de Dios a través de sus emisarios, los ángeles. Con esto, los nueve artistas y los diseñadores de sus respectivos programas iconográficos se ajustan al pie de la letra a la postura unánime que, al respecto, ofrecen no sólo los textos apócrifos, sino, sobre todo, los comentarios y argumentos de los diferentes Padres de la Iglesia y los teólogos medievales. Superfluo resulta, por ende, destacar el planteamiento personal de alguno de ellos, por ser ésta la tesis compartida por todos.

2) *La presencia de Jesucristo.*

Semejante detalle iconográfico, puesto en valor por Masolino, Fra Angelico, Mainardi y Ghirlandaio en sus respectivas *Asunciones*, ilustra la afirmación de todos los apócrifos y de muchos Padres y teólogos, afirmación según la cual es el Mesías en persona quien viene a recibir y trasladar el alma y el cuerpo de su madre. Por sólo mencionar un par de ejemplos en la Patrística, San Gregorio de Tours sostiene que, en su traslado corporal al paraíso, la Virgen es precedida por el Señor,⁷⁴ mientras San Modesto afirma que es el propio Cristo el que viene a recoger del sepulcro el cuerpo de su madre para llevárselo al cielo.⁷⁵

3) *Presencia multitudinaria de ángeles.*

Incluido con variable resonancia por todos los artistas analizados, este pormenor iconográfico refleja a cabalidad el común sentir de los textos apócrifos y de los Padres y teólogos medievales. Así lo especifican, entre otros, San Juan Damasceno, al decir que el cadáver de María fue conducido por los apóstoles, entre cánticos de ángeles, hasta un sepulcro nuevo en el

⁷⁴ “María, la gloriosa madre de Cristo... fue llevada al paraíso conducida por el Señor, entre cantos de coros angélicos... Su fiesta sagrada se celebra a mediados del undécimo mes.” (*De gloria beatorum martyrum.*, *Mirac.*, I, I, c. IX, PL 71, 713.

⁷⁵ Tal como lo recoge Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*; San Cosme brinda el siguiente testimonio: “De este modo [los apóstoles] trasladaron desde la parihuela al sepulcro el venerabilísimo cuerpo de María. Hecho esto, cerraron la puerta de la gruta sepulcral. Los apóstoles y los discípulos, obedientes al mandato del señor, permanecieron en aquel lugar, y tres días después ocurrió lo siguiente: una nube muy luminosa envolvió el monumento, comenzaron a cantar los ángeles, llenóse de deliciosas fragancias el huerto, y cuantos en él se encontraban quedaron de pronto sobrecogidos de admiración, estupefactos, al ver cómo Cristo descendía de las alturas, recogía el sepulcro el sacratísimo cuerpo de su Madre y, rodeado de inmensa gloria, se lo llevaba al cielo.” (VORÁGINE 1984 I: 492).

huerto de Getsemaní,⁷⁶ o San Alberto Magno, quien concluye que la Madre de Dios fue asumida en cuerpo y alma al cielo por sobre los coros de los ángeles.⁷⁷

4) *Intervención de algunos ángeles músicos.*

Figurada con emotivo destaque en sus cuadros por Taddeo di Bartolo, Masolino, Fra Angelico, Sano di Pietro, Filippino Lippi y Pinturicchio, la actuación de numerosos ángeles músicos en torno a la Virgen en su ascensión a las alturas constituye, sin duda, un reflejo poético de ciertas formulaciones apócrifas, más que de las exégesis patrísticas o teológicas. Semejantes ángeles, en el papel de virtuosos intérpretes de instrumentos musicales, visualizan los cánticos, himnos y salmodias que, conforme a los apócrifos, entonaron las jerarquías angélicas en el largo proceso de la agonía, muerte, sepelio y ascensión de la *Theotókos*. Así, por ejemplo, el Ps. Juan Evangelista señala que, tras el entierro de María en el huerto de Getsemaní, se oyeron durante tres días cánticos de ángeles, hasta el instante mismo en que la Virgen resucitó y fue asumida al edén celeste.⁷⁸ Con similar criterio, el Ps. Juan de Tesalónica sostiene que durante la inhumación de la madre de Jesús se oían melodiosos cánticos de ángeles invisibles.⁷⁹ En sintonía con semejantes fábulas apócrifas y recogiendo la tradición oral jerosolimitana transmitida por el arzobispo Juvenal, San Juan Damasceno reitera la versión de los himnos angélicos durante la muerte y la ascensión de María.⁸⁰

5) *Actuación de los apóstoles.*

Si bien Masolino, Sano di Pietro, Mainardi y Pinturicchio la omiten, los otros cinco pintores analizados introducen en sus cuadros la presencia activa de los apóstoles en torno al lecho de la Virgen moribunda, como lo hace Fra Angelico, o en torno a su sarcófago, como lo hacen Taddeo di Bartolo,

⁷⁶ DAMASCÈNE 1961: 157.

⁷⁷ SAN ALBERTO MAGNO, citado en BELLAMY 1909: col. 2137.

⁷⁸ “Obrado este milagro, llevaron los apóstoles el féretro y depositaron su santo y venerado cuerpo en Getsemaní en un sepulcro sin estrenar. Y he aquí que se desprendía de aquel santo sepulcro de nuestra Señora, la madre de Dios, un exquisito perfume. Y por tres días consecutivos se oyeron voces de ángeles invisibles que alababan a su Hijo, Cristo nuestro Dios. Mas, cuando concluyó el tercer día, dejaron de oírse las voces, por lo que todos cayeron en la cuenta de que su venerable e inmaculado cuerpo había sido trasladado al paraíso.” (*Libro de San Juan Evangelista*, XLVIII. En: SANTOS OTERO 2006: 598-599).

⁷⁹ “Se levantaron, pues los apóstoles y cargaron con el féretro de María. (...) El Señor y los ángeles, por su parte, se paseaban sobre las nubes y cantaban himnos y alabanzas sin ser vistos. Solamente se percibía la voz de los ángeles.” (*Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*, XIII. En: SANTOS OTERO 2006: 633).

⁸⁰ DAMASCÈNE 1961: 171-173.

Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli y Ghirlandaio. Con semejante presencia esos cinco artistas ilustran el decidido protagonismo que los escritos apócrifos y la mayoría de los Padres y teólogos conceden a los apóstoles durante la agonía, el tránsito, los funerales, el sepelio y la ascensión de la madre del Redentor. En esa línea se inscriben, por ejemplo, San Gregorio de Tours, San Juan Damasceno⁸¹ e incluso Santiago de la Vorágine, quien en su *Leyenda Dorada* repite los mismos datos que los apócrifos brindan sobre el entierro de la Virgen por los apóstoles.⁸²

6) *Representación del sepulcro vacío.*

Salvo Masolino y Fra Angelico (quien introduce, en cambio, el lecho funerario, por estar representando la *Dormición de la Virgen*), los otros siete artistas bajo escrutinio plasman en primer plano el sarcófago vacío de María. Al así hacerlo, esos pintores ponen en evidencia la tesis de los apócrifos (asumida sin reservas por San Juan Damasceno),⁸³ conforme a la cual, tres días después de efectuarse el entierro de la Virgen, los apóstoles se percataron de la desaparición de su cuerpo, al constatar que en su sepulcro sólo permanecían las sábanas y vestimentas con que la amortajaron. Tal es, por ejemplo, la versión del Ps. Juan de Tesalónica:

Y permanecieron unánimemente junto a él [el sepulcro de María] tres días para guardarle. Mas, cuando fuimos a abrir la sepultura con la intención de venerar el precioso tabernáculo de la que es digna de toda alabanza, encontramos solamente los lienzos (pues) había sido trasladado a la eterna heredad por Cristo Dios, que tomó carne de ella.⁸⁴

7) *Entrega del cingulo de María al apóstol Tomás.*

Este curioso pormenor iconográfico, plasmado en sus cuadros por Masolino, Sano di Pietro, Mainardi, Gozzoli y Pinturicchio, ilustra un legendario episodio narrado por el Ps. José de Arimatea. Según relata ese apócrifo, ausente durante la muerte y el entierro de María, el incrédulo apóstol Tomás, viniendo por los aires desde la India sobre una nube, se encontró en pleno vuelo con la Madre de Jesús en el instante en que era asumida al cielo; al pedir Tomás a la Virgen algún gesto benevolente; ésta le arrojó el cingulo con que la ciñeron los apóstoles al amortajarla;⁸⁵ este cingulo será precisamente la prueba material mediante la cual Tomás podrá demostrar ante los restantes apóstoles

⁸¹ DAMASCÈNE 1961: 157 y 171-173.

⁸² VORAGINE 1984, I: 479.

⁸³ DAMASCÈNE 1961: 171-173.

⁸⁴ *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*, XIV. En SANTOS OTERO 2006: 638.

⁸⁵ *Narración del Ps. José de Arimatea*, XVII-XIX. En SANTOS OTERO 2006: 649-651.

la resurrección y la ascensión de la *Deipara*.⁸⁶ Aun cuando no valorada con excesivo entusiasmo por los Padres de la Iglesia y los teólogos medievales, esta sorprendente fábula de María entregando su cingulo al apóstol incrédulo fue, sin embargo, recogida por Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada* como un útil recurso “poético” para estimular la devoción mariana entre los creyentes, y, de paso, para inspirar, como hemos visto, no pocas imágenes de la *Asunción*.⁸⁷

Al concluir el breve abordaje emprendido en el presente artículo mediante el análisis de estas nueve pinturas italianas del Quattrocento, parece razonable sostener que las fuentes patrísticas y teológicas constituyen un modelo conceptual, simbólico y doctrinal, con suficiente poder de convicción retórica como para inspirar de manera directa y sustantiva la iconografía medieval de la *Asunción de María al cielo*.

* * *

Fuentes

- BERNARDO, SAN. *San Bernardo. Obras completas*. Madrid: La Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, 2 v.
Libro de San Juan Evangelista (El Teólogo). En SANTOS OTERO 2006: 576-600.
Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica. En SANTOS OTERO 2006: 601-639
Narración del Pseudo José de Arimatea. En SANTOS OTERO 1956: 640-653
Encomium in dormitionem sanctissimae Dominae nostrae Deiparae semperque Virginis Mariae, PG 86, 3288-3293
GONZÁLEZ CASADO, Pilar. *La dormición de la Virgen. Cinco relatos árabes*. Madrid: Trotta, 2002, 218 p.
DAMASCÈNE, SAINT JEAN. *Homélies sur la Nativité et la Dormition* (Texte grec, Introduction, Traduction et Notes par Pierre VOULET). Paris: Les Éditions du Cerf, Coll. Sources Chrétiennes, 1961, 211 p.
SANTOS OTERO, Aurelio de. *Los evangelios apócrifos*. Salamanca: La Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 148, 2006, 705 p.
VORAGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada* (Traducción del latín: Fray José Manuel Macías). Madrid: Alianza Editorial, Col. Alianza Forma, 1984, 2 v.

Bibliografía

- BELLAMY, J. “Assomption de la Sainte Vierge”, *Dictionnaire de Théologie Catholique*. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1909, Tome 1, 2e Partie, col. 2127-2142
BOVER, José M. *La Asunción de María. Estudio teológico histórico sobre la Asunción corporal de la Virgen a los cielos* (Compuesto por José M. Bover en colaboración con José Antonio de

⁸⁶ *Narración del Ps. José de Arimatea*, XX-XXI. En SANTOS OTERO 2006: 651-652

⁸⁷ VORÁGINE 1984 I: 481.

- Aldama y Francisco de P. Sola). Madrid: La Editorial católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947, 450 p.
- BRÉHIER, Louis. *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*. Paris: Librairie Renouard-H. Laurens éditeur, 1928, p. 268.
- CABROL, F. "I. Assomption (Fête de l'")", *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1924, Tome 1, 2e Partie, col. 2295-3002
- CHEYNET, Jean-Claude. *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*. Paris: Publications de la Sorbonne, Série "Byzantina Sorbonensia", 7, 1996 (1990), 523 p.
- DELVOYE, Charles. *L'art byzantin*. Paris: Arthaud, 1967, 460 p.
- DUBLANCHY, E. "Marie", *Dictionnaire de Théologie Catholique*. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1927, Tome 9, 2^e Partie, col. 2339-2474
- FREMANTLE, Richard. *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*. London: Martin Secker and Warburg, 1975, 665 p.
- IOGNA-PRAT, Dominique, Éric PALAZZO y Daniel RUSSO (eds.). *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale* (Préface de Georges DUBY). Paris: Bauchesne, 1996, 623 p.
- JOLIVET-LEVY, Catherine. *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, 392 p. + 185 pl.
- KRÜGER, Klaus. "Medium and imagination: esthetic aspects of Trecento panel painting". In SCHMIDT (ed.), 2002: 57-81
- LECLERCQ, H., "I. Assomption (dans l'Art)", *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1924, Tome 1, 2e Partie, col. 2283-2295
- LÖW, Giuseppe. "Assunzione. IV. Nell Liturgia", *Enciclopedia Cattolica*. Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1949, vol. II, col. 208-210.
- MAGINNIS, Hayden B.J., *The world of the early Siennese painter* (With a translation of the Siennese *Breve dell'Arte dei Pittori*, by Gabriele Erasm). Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2001, xxi, 310 p.+ ill., s.p.
- NORMAN, Diana, *Siena and the Virgin. Art and politics in a late medieval city state*. New Haven / London: Yale University Press, 1999, VIII, 251 p.
- PASSARELLI, Gaetano. *Iconos. Festividades bizantinas*. Madrid: Libsa, 1999, 272 p.
- ROETTGEN, Steffi. *Fresques italiennes de la Renaissance, 1400-1470*. Paris: Citadelles & Mazenod, 1996, 464 p.
- ROETTGEN, Steffi. *Fresques italiennes de la Renaissance, 1470-1510*. Paris: Citadelles & Mazenod, 1996, 472 p.
- ROSCHINI, Gabriele M. "Assunzione. I, Origine e sviluppo storico", *Enciclopedia Cattolica*. Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1949, vol. II, col. 198-208.
- SCHMIDT, Victor M. (ed.). *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*. New Haven and London: National Gallery of Art, Washington, distributed by Yale University Press, 2002, 524 p.
- SOLBERG, Gail E. "Altarpiece types and regional adaptations in the work of Taddeo di Bartolo". In SCHMIDT (ed.), 2002: 199-227.
- THEREL, Marie-Louise. *Le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, 374 p.
- THIERRY, Nicole y Michel. *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi*. Paris: Klincksiek, 1963, 248 p. + il., s.p.

- TOSCHI, Paolo. “Assunzione”, *Enciclopedia Cattolica*. Città del Vaticano: Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1949, vol. II, col. 198-211
- TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947, 715 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.
- VOULET, Pierre. “Introduction”. En DAMASCÈNE 1961: 7-43.
- VV.AA. “Assunzione”, *Enciclopedia Cattolica*. Città del Vaticano: Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1949, vol. II, col. 198-211.
- VV.AA. “Maria Santissima - Madre di Gesù Cristo, Figlio di Dio fattosi uomo”, *Enciclopedia Cattolica*. Città del Vaticano: Ente per l’Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1952, vol. VIII, col. 76-118.