



## **ICONOS DEVOCIONALES Y DONANTES. A PROPÓSITO DE UNA NUEVA KOÍMESIS CRETO-VENECIANA DE INICIOS DEL SIGLO XVI**

**MANUEL CASTIÑEIRAS**

Universitat Autònoma de Barcelona

**VERÓNICA ABENZA SORIA**

Consejo Superior de Investigaciones Científicas,  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales-Instituto de Historia

### **Resumen**

El presente artículo trata de un desconocido icono de la Koímesis de inicios del siglo XVI, atribuible al taller de los Ritzos, que nos permite valorar los gustos artísticos, estéticos y devocionales que caracterizaron a la sociedad creto-veneciana de Candia durante ese período. Sus dimensiones y formato horizontal indican un uso privado y devocional. Sus destinatarios fueron probablemente una pareja de patricios o plutócratas locales griegos que no dudaron en hacerse retratar alla veneziana como parte del planto de los funerales de la Virgen.

**Palabras clave:** *Koímesis, Madonneri, Andrea y Nikolaos Ritzos, donantes, escuela cretense, icono postbizantino, pintura devocional.*

### **Abstract**

The following article deals with an unknown early 16<sup>th</sup>-century icon of the Koímesis, which can be attributed to the Ritzos' workshop. Its study allows us a better understanding of the artistic, aesthetic, and devotional tastes which characterized the Creto-Venetian society in Candia during this period. The overall dimensions and horizontal format of the panel suggest it was destined for a private and devotional use. The recipients were probably a couple of Greek local patricians or plutocrats, who did not hesitate to put themselves forward to be portrayed alla veneziana participating as mourners at the Virgin Mary's funeral.

**Keywords:** *Koímesis, Madonneri, Andrea and Nikolaos Ritzos, Donors, Cretan School, Post-Byzantine Icon, Devotional Painting.*

**ICONOS DEVOCIONALES Y DONANTES.  
A PROPÓSITO DE UNA NUEVA KOÍMESIS  
CRETO-VENECIANA DE INICIOS DEL SIGLO XVI**

**MANUEL CASTIÑEIRAS**  
Universitat Autònoma de Barcelona

**VERÓNICA ABENZA SORIA**  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas,  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales-Instituto de Historia

Recientemente hemos llamado la atención sobre un icono creto-veneciano de la *Koíμησις* o Dormición de la Virgen, hasta entonces inédito, perteneciente a una colección particular de Madrid (Fig. 1). Se trata de una obra postbizantina, de formato rectangular y pequeñas dimensiones (30,5 x 64,5 cm.), realizada en la técnica de témpera y *chrysographía* sobre tabla. Por sus características formales e iconográficas, se ha podido determinar que la obra es fruto de la escuela pictórica de Candia (Heracl on) en los primeros años del siglo XVI, pues en ella se sigue el modelo híbrido greco-veneciano establecido por Andreas Ritzos (1421-1499) y su hijo Nikolaos (1440-1507) en el último tercio del siglo XV<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> El icono se presentó en una comunicación dentro de las *XIX Jornadas de Bizancio*, organizadas por la SEB, celebradas en la Universidad Complutense de Madrid, del 22 al 27 de enero de 2022. Cfr. M. Casti neas, V. Abenza, “Madonneri, iconos devocionales y donantes: a propósito de una inédita *Koímesis* creto-veneciana (abstract)”, *Boletín de la Sociedad Española de Bizantin stica* 39 (2002) 38-40. Asimismo, la obra ha sido expuesta al gran público, por primera vez, dentro de una exposición dedicada a El Greco celebrada en Zaragoza, y goza de una ficha específica en el catálogo de dicha muestra: M. Casti neas, “Icono de la Dormición”, en



Fig. 1. Icono de la Dormición de la Virgen, Candia, taller de Nikolaos Ritzos (?), inicios del siglo XVI. Madrid, Colección privada.

La escena, realizada sobre un brillante fondo de pan de oro, se centra en la figura de María, que yace muerta sobre un catafalco cubierto por una lujosa tela granate que se decora con motivos ornamentales dorados. En torno a ella se apiñan, ansiosos y entristecidos, un nutrido grupo de personajes compuesto por los doce apóstoles, cuatro prelados ortodoxos, –dos a cada lado–, y una plañidera en el extremo derecho de la representación. En el centro, detrás del lecho funerario, en una radiante mandorla rojiza de luz animada por la técnica de la *chrysographía*, se sitúa la figura dorada de Cristo llevando el alma de María en brazos y acompañado de cuatro ángeles. Por último, en el primer plano, a los pies del catafalco, –entre dos candelabros y un pebetero central encendido–, se representan dos diminutas figuras de donantes, un hombre y una mujer vestidos *alla veneziana*, de cuya identidad nada sabemos.

J. A. García – P. Martínez-Burgos García (eds.), *El Greco. Los pasos de un genio*, Museo Goya-Fundación Ibercaja, Zaragoza 2022, 208-211, cat. nº 19. Parte de las investigaciones llevadas a cabo para el presente artículo son fruto del proyecto: *Manuscritos bizantinos iluminados en España: obra, contexto y materialidad – MABILUS* (PID2020-120067GB-I00).

Originalmente, a ambos lados de la mandorla se situaba una inscripción en letras rojas en griego. A la izquierda, es posible todavía distinguir los restos de la primera parte del epígrafe “H KOIMHΣIC”, mientras que, a la derecha, las palabras “THC ΘE-ωT(OKOY) se aprecian mejor en las fotos de detalle realizadas con motivo de la restauración de la pieza en el año 2018 (Fig. 2)<sup>2</sup>.

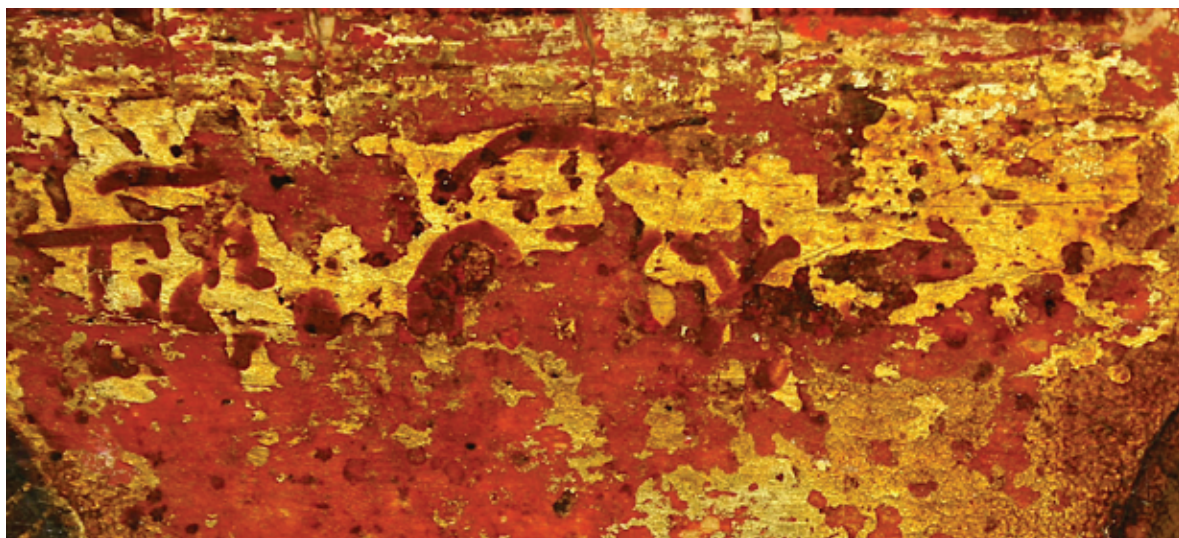


Fig. 2. *Icono de la Dormición de la Virgen*, Candia, taller de Nikolaos Ritzos (?), inicios del siglo XVI. Madrid, Colección privada. Foto anterior a 2018 con restos del epígrafe “THC ΘEωT(OKOY)” en el lado derecho de la tabla.

Por tratarse de una obra prácticamente desconocida en el ámbito de estudio de la prolífica escuela cretense, su estudio nos permite abordar una serie de cuestiones relacionadas con la producción de iconos devocionales en la isla a inicios del siglo XVI. En primer lugar, atendiendo a sus características técnicas, formales y temáticas, su realización es fruto del arte de los *madonneri*. En segundo lugar, el pintor parte de una fórmula iconográfica habitual del arte paleólogo para la representación de la fiesta de la *Koimesis* que deriva los mosaicos de la contrafachada de la iglesia monástica de San Salvador de Chora (1315-1321). No obstante, la cuidada selección de algunos motivos,

<sup>2</sup> La pieza, que fue adquirida por su actual poseedor en 2017, pertenecía a una familia griega. Su restauración se llevó a cabo en 2018.

personajes y la gestualidad de algunas figuras denotan claras resonancias de la liturgia propia de la fiesta, tanto del primer canon del *ὄρθρος* atribuido a Cosmas de Maiuma (s. VIII) como de la denominada Pequeña *Παράκλησις*, que subrayan el indudable carácter devocional y conmemorativo del icono. En tercer lugar, la insólita presencia de cuatro prelados ortodoxos (y no de dos o tres como era habitual desde el siglo XI), así como la aislada figura de la plañidera permiten caracterizar mejor el contexto de la producción de la obra. Por último, el peculiar retrato de la pareja de donantes es un indicativo de los gustos estéticos y preferencias devocionales de la sociedad cretense durante el periodo de la *Venetocranía*.

### **EL ARTE DE LOS MADONNERI Y EL TALLER DE LOS RITZOS**

El icono de la *Koímesis* pertenece, sin duda, a la escuela pictórica de Candia (Heraclión). Su realización ha de situarse en los primeros años del XVI, pues la escena sigue el modelo híbrido greco-veneciano establecido por Andreas Ritzos (1421-1499) y su hijo Nikolaos (1440-1507) para dicho tipo de representación. De hecho, para su realización, el pintor parece haber utilizado una imagen “abreviada” de obras precedentes y más elaboradas de Andreas Ritzos, de finales del siglo XV, que aparecen ahora reducidas y adaptadas a un formato cuadrangular horizontal. Nos referimos al icono de la Dormición de la Galería Sabauda (Turín) (Fig. 3), o al célebre icono (“bilingüe”) de la Dormición de la Virgen con los santos Domingo y Francisco del Museo Pushkin (Moscú) (Fig. 4), el cual fue realizado para una capilla dedicada a san Francisco de una de las iglesias católicas de Candia<sup>3</sup>. Con ambos, nuestra tabla comparte ciertos motivos iconográficos y ornamentales significativos, como la

<sup>3</sup> Sobre estas obras de Andreas Ritzos, véase: O. Etinhof, “The Dormition of the Virgin with Saint Dominic and Francis”, en M. Borboudakis (ed.), *Icons of the Cretan School. (From Candia to Moscow and St. Petesburg)*, Herakleion 1993, 438-440, cat. n.º 87. Véase también: G. Babic – M. Chatzidakis, “The Icons in the Balkan Peninsula and the Greek Islands”, en K. Weitzmann (ed.), *The Icon*, London 1990, 305-372, espec. 311, 317. Muy similares a estos, tanto en composición como en motivos iconográficos, son dos iconos cretenses, de la segunda mitad del siglo XV, dedicados a la Dormición de la Virgen y conservados en el Museo di Icone dell’Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini en Venecia: M. Kazanaki-Lappa, *Arte bizantina e postbizantina a Venezia. Museo di Icone dell’Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia*, cat. n.º 9 y 10, Venecia 2009, 39-41 .

banda con decoración pseudocúfica, rombos (*losanges*) y discos dorados que ornar la preciosa tela granate del catafalco de la Virgen<sup>4</sup>, y los dos lujosos candelabros de fuste abombado, –en el caso de las obras de Andreas de tipo salomónico–, que se sitúan delante del mismo (Fig. 5).



Fig. 3. Andreas Ritzos, *Icono de la Dormición de la Virgen*, finales del siglo XV. Torino, Galleria Sabauda.

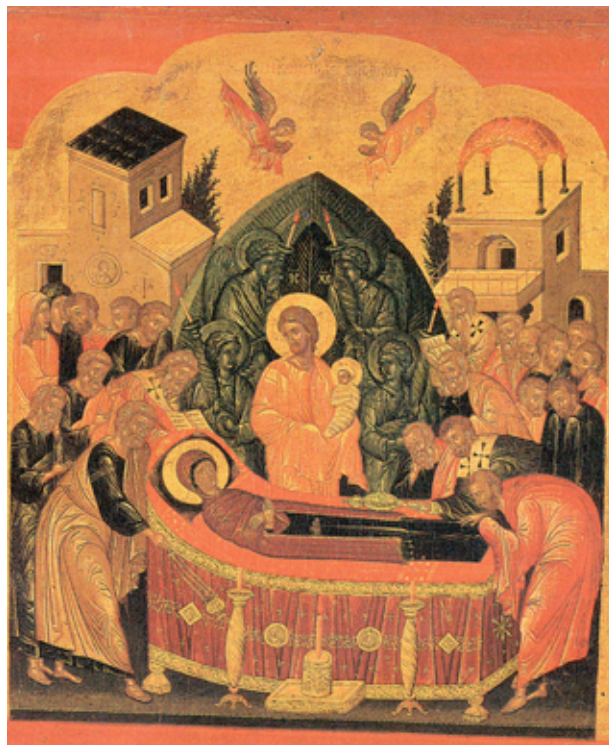


Fig. 4. Andreas Ritzos, *Icono de la Dormición de la Virgen con los santos Domingo y Francisco*, finales del siglo XV. Moscú, Museo Pushkin.

Foto: M. Borboudakis, *Icons of the Cretan School*, Herakleion 1993.

<sup>4</sup> Aunque las decoraciones están parcialmente perdidas, estas pueden reconstruirse por comparación con las citadas obras de Andreas Ritzos



Fig. 5. Icono de la Dormición de la Virgen, Candia, taller de Nikolaos Ritzos (?), inicios del siglo XVI. Madrid, Colección privada. Detalle central de la composición.

No obstante, es con la obra del Museo Pushkin que nuestro icono presenta más similitudes<sup>5</sup>. En su composición, se observa la misma distribución de los apóstoles en torno al lecho, con Pedro a la cabecera, Pablo a los pies y Juan junto a la cabeza de María. De la misma manera, en ambos destaca la radiante imagen de Cristo en *chryso-graphía* con el alma de su madre que se rodea de una brillante mandorla entornada de cuatro ángeles traslúcidos. El coro de los seres angélicos se pinta en nuestro caso en rojo y no verde como en el ejemplo del Museo Pushkin, siguiendo así una fórmula que Andreas había ensayado en el icono de la Galería Sabauda.

Las semejanzas en la composición con el icono de la capilla de San Francisco de Candia se perciben en otros detalles menores, como la almohada sobre la que descan-

<sup>5</sup> Cabe señalar, además, que en el icono del Museo Pushkin aparece sobre la mandorla, entre dos ángeles voladores, el texto de la inscripción que está prácticamente perdida en nuestro icono: “Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(εωτό)ΚΟΥ”

sa la cabeza de la Virgen, o la inclusión del pebetero central, de forma cilíndrica. De hecho, este último elemento, así como otros detalles de la composición, aparecen, por ejemplo, en un icono perteneciente a una colección particular inglesa, datado a finales del siglo XV<sup>6</sup>, y que indica la difusión de este modelo de *Koímesis* en los talleres cretenses de la época.

Estamos, pues, ante un genuino ejemplo del arte de los *madonneri* o pintores de iconos religiosos activos en Creta bajo el dominio veneciano entre 1450 y 1526, así como de la función devocional de su arte y su peculiar sociología. Se trataba de artistas locales, –griegos–, activos en la ciudad de Candia, cuyo oficio derivaba de las recetas de la pintura paleóloga, la cual había arraigado en la isla en la primera mitad del siglo XV, con una personalidad propia, gracias a la magnífica obra de Angelos Akotantos. Dichos pintores se distinguían, sin embargo, por un carácter versátil y ecléctico de su arte en función del patronazgo al que atendían, de manera que podían pintar, a petición del comitente, tanto *alla greca*, siguiendo las convenciones del arte paleólogo, como *alla latina*, es decir, incorporando fórmulas de representación espacial y temas iconográficos propios del arte de la metrópoli, Venecia<sup>7</sup>.

El nombre peyorativo *madonneri* aludía al hecho de que la mayoría de los encargos de estos pintores consistían en iconos devocionales marianos realizados en serie, como es el caso de la *Madonna della Consolazione* (1490) de Nikolaos Tzafuris (1475-1500). Con ellos se buscaba satisfacer las necesidades de la isla, pero sobre todo del mercado veneciano y europeo, así como la demanda de los monasterios ortodoxos de Patmos y el Sinaí. Muy elocuente en este sentido es el encargo hecho en 1499 por dos comerciantes de Venecia a tres pintores de Candia para que preparasen, en tan sólo dos meses,

<sup>6</sup> M. Latsis (ed.), *After Byzantium: The Survival of Byzantine Sacred Art*, cat. n.º 4, The Private Bank & Trust Company, London 1996, 30-31,

<sup>7</sup> M. Chatzidakis, “La peinture des *madonneri* ou *vénéto-creteoise* et sa destination”, en H-G. Beck – M. Manoussacas – A. Pertusi (eds.), *Venezia, centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e Problemi, Atti del II Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana (Venezia, 3-6 ottobre 1973)*, vol. II, Firenze 1977, 673-690. Para la personalidad artística de Angelos Akotantos, véase: M. Vassilaki, “The Art of Angelos”, in M. Vassilaki (ed.), *The Hand of Angelos, an Icon Painter in Venetian Crete*, The Benaki Museum, Atenas 2010, 114-123.



900 iconos de la Virgen: 600 “in forma a la latina” y 300 “in forma greca”<sup>8</sup>. Por ello, el arte de los *madonneri* es, casi siempre, de carácter híbrido y seriado. Sus iconos emplean la técnica de la témpera y la *chrysographía*, y utilizan un soporte l neo entelado y recubierto con una capa de yeso sobre la que trazan las líneas bases de la composición a través de incisiones con ayuda de *anth bola* (*αθίβολα* o *ανθίβολα*)<sup>9</sup>. Los *anth bola* eran colecciones de calcos que est n documentados ya en el testamento de Angelos Akotantos como *disegni* (*τεσενιάσματα και σκιάσματα*) (1434) y que se transmit n en la herencia de taller<sup>10</sup>. Los pintores de iconos más afamados trabajaban siempre con la ayuda de un taller con el objeto de satisfacer los numerosos encargos que recib n, por lo que en muchos casos resulta muy difícil distinguir si estamos ante la obra del artista o propiamente de su equipo.

No cabe duda de que el pintor de nuestro icono posiblemente tuvo acceso, seguramente como miembro de taller, a los *disegni* de Andrea Ritzos, pero en función del encargo, los adapt  al formato de un icono votivo-devocional, posiblemente de carácter privado y ortodoxo, en el que acentúa un lenguaje claramente *alla greca*. Ello explicara, por ejemplo, las peque nas dimensiones de la obra, su hechura horizontal cuadrangular, –más propia de un exvoto o de una imagen destinada al culto doméstico–, y lo restringido de la composición con respecto a sus modelos anteriores. De hecho, su peculiar formato no es fruto –como a primera vista pudiese parecer–, ni del corte de un icono mayor ni de haber servido la pieza como parte de la predela de un retablo. En primer lugar, la parte posterior del icono muestra una estructura regular que responde a su formato original, compuesto por dos tableros horizontales, reforzados por dos

<sup>8</sup> Chatzidakis, “La peinture des *madonneri*” (cit. n. 7), 686.

<sup>9</sup> Para una descripción de la técnica de  ngelos Akotantos, véase: K. Milanou – C. Vourvopoulou – L. Vranapoulou – A. E. Kaliga, “Angelos’s Painting Technique. A Description of Panel Construction, Materials and Painting Method Based on a Study of Seven Signed Icons”, en K. Milanou et alii, *Icons by the Hand of Angelos. The Painting Method of a Fifteenth-Century Cretan Painter*, Benaki Museum, Atenas 2008, 20-83.

<sup>10</sup> M. Kazanari-Lappa, “The Will of Angelos Akotantos”, *The Hand of Angelos* (cit. n. 7), 104-110, espec. 106, p. 112. Para un ejemplo tard o del uso estos *anth bola*, en los siglos XVII-XVIII, con el tema de la *Koímesis* en la pintura postbizantina, v ase M. Vassilaki, *Working Drawings of Icons Painters after the Fall of Constantinople. The Andreas Xyngopoulos Portfolio at the Benaki Museum*, Benaki Museum, Atenas 2015, 301, cat. n  269 (“Dormition and Assumption of the Virgin, 33342).

travesaños longitudinales a los lados (Fig. 6). Esa misma forma alargada, formada por dos tableros verticales, se encuentra en otras obras de la escuela de Candia, siempre en un contexto marcadamente votivo-devocional y privado. Así aparece, por ejemplo, en el icono del monograma JHS con escenas de Cristo, firmado por Andreas Ritzos, y que actualmente se conserva en el Museo Bizantino y Cristiano de Atenas<sup>11</sup>. No obstante, las mayores similitudes con nuestra pieza en formato, iconografía (incluidos los cuatro prelados), y en colocación de la inscripción, se encuentran en un icono de la Dormición de la Virgen del Museo Histórico de Moscú, datado en el siglo XVII (Fig. 7)<sup>12</sup>. Ello demuestra la circulación en la isla de un modelo “apaisado” de *Koímesis*, a la cual se le pueden añadir elementos: en nuestro caso los donantes ocupan el lugar que en Moscú está reservado para la leyenda del judío Jefonías y el ángel.



Fig. 6. Icono de la Dormición de la Virgen, Candia, taller de Nikolaos Ritzos (?), inicios del siglo XVI. Madrid, Colección privada. Parte posterior.

La economía de medios en busca de un mayor efecto visual es una característica de la obra que tratamos, pues en ella se han eliminado conscientemente los elementos

<sup>11</sup> K. Ph. Kalafati, “Icon with the Monogram JHS Containing Scenes of Christ”, en H. C. Evans (ed.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, New York – Yale, New Haven – London 2004, 485, cat. n.º 295.

<sup>12</sup> I. Kyzlasova, “The Domition of the Virgin”, en Borboudakis (ed.), *Icons of the Cretan School* (cit. n. 3), 404-405, cat. n.º 4.

más espaciales de la composición, como los edificios en fuga, y se ha reducido el número de participantes en la escena con respecto a modelos anteriores. En contrapartida, se acentúan otros motivos, muy ligados al arte paleólogo y la tradición de Angelos Akotantos, pues no hay que olvidar que en 1477 Andreas Ritzos había adquirido 54 dibujos preparatorios de Ioannis Akotantos, el hermano de Angelos Akotantos<sup>13</sup>. Ello explicaría, por ejemplo, el uso del pan de oro y la *chrysographía* en algunos detalles ornamentales, como el *epigonátion* de uno de los obispos de la izquierda (Fig. 08), así como la encuadernación del libro y la decoración del *sticháron* de uno de los prelados de la izquierda. De hecho, el pintor domina la técnica de la pintura paleóloga, como los efectos traslúcidos en las carnaciones, por medio de la mezcla del marrón, el rosa salmón y el blanco de plomo, así como en los ropajes, con el uso del verde. Las deudas con la tradición de Akotantos, en esa voluntad claramente arcaizante que subraya un patronazgo ortodoxo, se hacen patentes en los conseguidos retratos de Pedro y Pablo (Figs. 09-10), cuyos rostros remiten claramente al célebre icono del Abrazo de Pedro y Pablo de Akotantos del Ashmolean Museum de Oxford (1436-1450) (Fig. 11)<sup>14</sup>.



Fig. 7. Icono de la Dormición de la Virgen, Creta, s. XVII. Museo Histórico de Moscú.  
Foto: M. Borboudakis, *Icons of the Cretan School*, Herakleion 1993.

<sup>13</sup> Vassilaki, *Working Drawings of Icons* (cit. n. 10), 25.

<sup>14</sup> Sobre dicho icono, véase el comentario de M. Vassilaki, “Introduction”, *The Hand of Angelos* (cit. n. 7), 11.

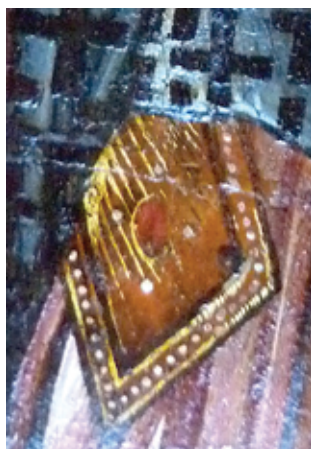


Fig. 8. *Icono de la Dormición de la Virgen*, Candia, taller de Nikolaos Ritzos (?), inicios del siglo XVI. Madrid, Colección privada. Detalle del *epigonation* de uno de los obispos de la izquierda.



Fig. 9. *Icono de la Dormición de la Virgen*, Candia, taller de Nikolaos Ritzos (?), inicios del siglo XVI. Madrid, Colección privada. Detalle de la parte derecha: san Pedro incensando a la cabecera del catafalco.



Fig. 10. *Icono de la Dormición de la Virgen*, Candia, taller de Nikolaos Ritzos (?), inicios del siglo XVI. Madrid, Colección privada. Detalle de la parte izquierda: san Pablo a los pies del catafalco.

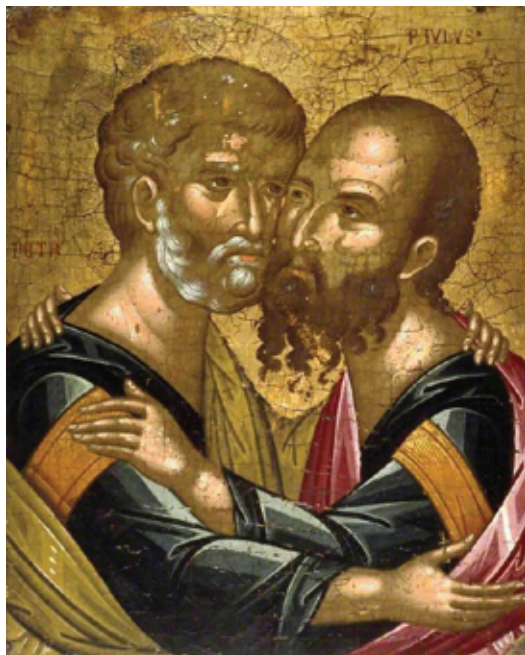


Fig. 11. Angelos Akotantos, Icono del abrazo de los apóstoles Pedro y Pablo, 1436-1450. Oxford, The Ashmolean Museum of Art and Archeology.

### **PLANTO Y DOLOR EN EL CONTEXTO DE LA PEQUEÑA Παράκλησις**

El sentido carácter devocional y votivo ortodoxo del icono se hace patente en la selección algunos motivos iconográficos que buscan subrayar que estamos ante una escena de lamento fúnebre. Así, se ha prescindido, como en las citadas obras de Andreas Ritzos, de toda referencia al episodio apócrifo del ángel que corta la mano al sacerdote judío Jefonías, muy habitual en la pintura bizantina desde finales del siglo XII, como se puede apreciar en los murales de la contrafachada del *Katholikón* del monasterio de Panagía Mavriótissa, en Kastoriá<sup>15</sup>. La composición incide, por el contrario, en describir el dolor de los asistentes. Así, algunos apóstoles realizan el melancólico gesto de llevarse una mano velada por el manto a la mejilla, mientras el rostro de Juan se vuelve a una María en *rictus mortis*, que repite la fórmula bizantina del *thrénos* de la Virgen

<sup>15</sup> Jefonías es, según Juan de Tesalónica, el protagonista de la leyenda, mientras que el Pseudo José de Arimatea le llama Rubén. Cfr. J. M<sup>a</sup> Salvador González, “Iconografía de la Dormición de la Virgen”, *Anales de Historia del Arte* 21 (2011), 9-52, espec.12.

sobre Cristo muerto. Por su parte, en el extremo derecho, se sitúa también una mujer con la cabeza velada que realiza el mismo abatido gesto de dolor de los apóstoles y que merecerá más adelante un comentario aparte.

El patetismo de la representación es propio de una escena funeraria del taller de los Ritzos, en el que era muy habitual que se incluyesen claros elementos litúrgicos, como san Pedro incensando el catafalco. Dicho motivo, que ya aparece en la iglesia de Santa Maria dell'Ammiraglio (Palermo) (1143-1151), se hace muy recurrente en el arte bizantino desde el período paleólogo, tal y como puede apreciarse en los mosaicos de San Salvador de Chora (1315-1321). No obstante, son los tres cirios encendidos que se sitúan ante el lecho, utilizados por Andrea Ritzos y su hijo Nikolaos Ritzos en iconos precedentes, los que dan a la representación un carácter de verdadero funeral en el que se hace patente que estamos ante un velatorio. Por otra parte, algunos de estos elementos servían para subrayar el papel de María en la historia de la salvación. Así, la rica tela granate recamada en oro del catafalco presentaba a María como nueva Arca de la Alianza, haciendo así explícita visualmente una metáfora recurrente en la teología e himnografía ortodoxa<sup>16</sup>. Andrés de Creta (660-740), en sus homilias sobre la fiesta de la *Koimesis*, denomina a María tabernáculo (*σχηνή*) y compara su lecho, –como hija de Sión–, con el del rey Salomón, realizado en oro y púrpura, y con columnas de plata<sup>17</sup>. A este respecto, cabe recordar el suntuoso lecho de parada que aparece representado varias veces en los dos manuscritos ilustrados de las Homilias de la Virgen del monje Ἰακώβος τοῦ Κοκκινοβάφου (ca. 1140-1150). Primero, como cama de una María niña (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Gr. 1168, f. 46v; Paris, BN Gr. 1208, f. 63v); después, como un alegórico lecho de Salomón que es guardado por sesenta valientes (Cantar de los Cantares 3, 7-8). Este último prefiguraba, según los comentarios de Ἰακώβος, la santidad de María y el alma de

<sup>16</sup> En la estrofa 23 del célebre himno *Akathistos*, María es celebrada como “el arca dorada por el Espíritu” (Κιβωτὲ χρυσοθειῖσα), L. M. Peltoma, *The Image of Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden-Boston-Köln 2001, 18-19. Sobre el desarrollo del tema en la homilias del siglo VIII, véase: A. Louth, “John of Damascus on the Mother of God as a Link between Humanity and God”, en L. Brubaker, M. B. Cunningham (ed.), *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, Farnham (Surrey), 2011, 153-161, espec. 158-159;

<sup>17</sup> San Andrés de Creta, *Λόγος, ΙΔ' (XIV), Εἰς τὴν κοίμησιν τῆς ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου*, III, J-P- Migne (ed.), *Patrologia Graeca* 97, Paris 1885, cols. 1090, 1095.

los que serán salvados, por lo que el miniaturista no dudó en mostrarnos un suntuoso lecho (María) sobre el que duerme Cristo (nuevo Salomón) rodeado de un ejército de ángeles (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Gr. 1168, f. 82 v; Paris, BN Gr. 1208, f. 109v) (fig. 12)<sup>18</sup>.

Por todo ello, tampoco ha de extrañar que en Chora se encuentre esa misma tela púrpura con ribetes y ornamentos dorados cubriendo indistintamente el Arca de la Alianza en la escena del traslado de ésta en las pinturas del *pareklésion*, como en el catafalco de la *Koimesis* de los mosaicos del *katholikón*<sup>19</sup> (Figs. 13-14). De hecho, en sus sermones sobre la fiesta el propio Juan Damasceno (675-749) utilizaba, de manera insistente, la metáfora de María como una nueva Arca de la Alianza, rodeada de ángeles, e incluso comparaba, en su segunda homilía, el traslado del cadáver de María desde Sión a Getsemaní, a hombros de los apóstoles, con el transporte del Arca por parte los sacerdotes y levitas del Sión davídico al nuevo Templo de Salomón<sup>20</sup>. Por último, la presencia en nuestro icono de dos grandes candelabros, que en el caso de las obras de Andreas Ritzos son claramente entorchados, son una referencia más a la metáfora de María como nuevo Templo de Salomón.



Fig. 12. Lecho de Salomón, Homilias de la Virgen del monje Ἰακώβος τοῦ Κοκκινόβαφου, ca. 1150. © Paris, Bibliothèque Nationale.

<sup>18</sup> K. Linardou, “The Couch of Solomon, a Monk, a Byzantine Lady, and the Song of Songs, en R. N. Swanson (ed.), *The Church and Mary*, Woodbridge (UK) 2004, 73-85, espec. 75-76 (con extensa bibliografía sobre el tema y los manuscritos de Kokkinobaphos); K. Linardou, “Depicting the Salvation: Typological Images of Mary in the Kokkinobaphos Manuscripts”, en Brubaker, Cunningham, *The Cult of the Mother of God* (cit. n. 16), 133-149, espec. 143-144.

<sup>19</sup> I. Aksit, *Chora. Byzantium's Shining Piece of Art*, Estambul 2010, 150-151, 163.

<sup>20</sup> San Juan Damasceno, Λόγος, Θ' (VIII), Τοῦ αὐτοῦ λόγος δεῦτερος εἰς τὴν ἐνδοξὸν Κοίμησιν τῆς Παναγίας Θεοτόκου καὶ δειπαρθένου Μαρίας, 12, J-P- Migne (ed.), *Patrologia Graeca* 96, Paris 1864, col. 738.



Fig. 13. Estambul, San Salvador de Chora, *Parekkléison*, frescos de la parte superior del primer tramo, 1315-1321: el Traslado del Arca de la Alianza. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 14. Estambul, San Salvador de Chora, mosaicos de la contrafachada de la nave del *katholikón*, 1315-1321: la *Koimesis*. Foto: Manuel Castiñeiras.



Probablemente, la insistencia en los motivos fúnebres y de lamentación, –lámparas y llantos–, todos ellos recogidos en las homilías dedicadas a la *Koímesis* de tradición oriental, deba relacionarse con la prácticas ortodoxas de la Pequeña *Παράκλησις*, –oficio celebrado los días previos de ayuno a la fiesta de la *Koímesis* (1-14 agosto)–, así como durante el *óρθρος* de la fiesta en la que se suplicaba a la *Theotókos* para que iluminase la mente de sus fieles y asegurase a sus apenadas almas la protección de los peligros y de los tormentos eternos<sup>21</sup>. Cabe recordar, a este respecto, que al final del canon de la Pequeña *Παράκλησις*, mientras los fieles se acercaban a besar la imagen, se entonaba el canto de despedida denominado *ἐξαποστειλάριον*, en el que María exclamaba: “Apóstoles, venidos de todas partes de la tierra al lugar de Getsemaní, tened cuidado de mi cuerpo. Y tú, mi Hijo y Dios, toma mi espíritu”<sup>22</sup>. Por otra parte, tanto las homilías de Andrés de Creta como en las de Juan Damasceno, y en general, en los escritos de los teólogos bizantinos, estos no dudaban en proclamar la certeza de la ascensión de la Virgen en cuerpo y alma, así como señalar la importancia de su rol como intercesora de sus fieles en el Más Allá<sup>23</sup>.

#### **LOS SANTOS PRELADOS ORTODOXOS, SAN DIONISIO AREOPAGITA, Y LA PLAÑIDERA**

Ahora bien, quedan por resolver un par de cuestiones iconográficas que confieren todavía mayor peculiaridad a la escena de la *Koímesis* en nuestro icono. En primer lugar, llama la atención la inclusión de cuatro obispos, a ambos lados del catafalco, cuando normalmente suelen representarse tres. Según una tradición atestiguada por Juan Damasceno (675-749), en la Dormición de María habían estado presentes tres

<sup>21</sup> V. M. Kimball, *Liturgical Illuminations: Discovering Received Tradition in the Eastern Orthros for the Feast of Theotokos*, Bloomington, Indiana, 2010, 352-356, 423 (PhD Thesis: University of Dayton-Pontifical Faculty of Theology “Marianum” in Rome). Cfr. G. Passarelli, *Creta tra Bisanzio e Venezia*, Milano 2007, 199-200. Cabe recordar también que la estrofa 21 del himno *Akathistos* celebra a María como “lámpara llena de luz, que brilla sobre los que están en la oscuridad, para que a través de la luz de la llama incorpórea ella conduzca a todos al divino entendimiento, al iluminar la mente con resplandor (...), I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005, 193.

<sup>22</sup> Passarelli, *Creta tra Bisanzio e Venezia* (cit. n. 21), 199-200.

<sup>23</sup> M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Étude historico-doctrinale*, Città del Vaticano, 1944, 235-240, 315-318 (Studi e Testi, 114); A. Semoglou, *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantine. De la descente aux Enfers à la montée au ciel*, Thessaloniki 2003, 83-84.

discípulos de Pablo: Timoteo, primer obispo de Éfeso, así como Jeroteo y Dionisio Aeropagita, primer y segundo obispo de Atenas<sup>24</sup>. No obstante, a ellos se les añade a veces un cuarto personaje: Santiago, el hermano del Señor (*Adelphótheos*) y primer obispo de Jerusalén<sup>25</sup>. No resulta fácil distinguirlo, pero, probablemente, los tres de mayor rango, –pues además de los *omophoria* con cruces llevan *polystavria*–, son Santiago, hermano del Señor, Timoteo y Jeroteo, mientras que el cuarto, con el libro abierto, podría tratarse de Dionisio Aeropagita, autor de una carta apócrifa a Tito, primer obispo de Gortina (Creta), en el que le da cuenta de la Dormición de la Virgen<sup>26</sup>. Cabe la posibilidad de que esto sea un indicativo de la “adaptación” cretense del tema de la Dormición, pues con ello se querría aludir, de alguna manera, a los orígenes apostólicos de la isla y la temprana recepción de la noticia de la *Koímesis*. Sin embargo, se trata tan solo de una hipótesis que no podemos corroborar en este momento.

Quizás la introducción de cuatro preladados derive simplemente de la elección de un modelo anterior, de cierto prestigio. De hecho, sabemos que el taller de los Ritzos tuvo acceso a ejemplos de esta tradición, pues tanto Andreas como su hijo Nikolaos establecieron estrechos contactos con en el monasterio de San Caterina del Sinaí, donde se conserva un icono de la Dormición del siglo XIII que incluía la representación de cuatro obispos (Fig. 15). Además, Nikolaos Ritzos recibió el 11 de septiembre de 1499 el encargo de Gerasimos Kypraios, monje del *metóchion* sinaítico de Santa Catalina de Candia, para custodiar 24 iconos, *παναγιάρια* y trípticos, que el propio Nikolaos había pintado, mientras el monje se encontrase fuera, y en caso de muerte, el pintor se comprometía a hacerlos llegar a su destino: los monasterios de San Antonio de Rodia (Creta), de San Juan el Teólogo en Patmos, de la Virgen en Amorgos y Strofades, así como del Monte Athos (Monasterio de Dionysiou) y del Sinaí. Algunos de ellos han sido afortunadamente identificados en sus lugares finales de destino por Manolis Chatzidakis y María Vassilaki. En concreto, uno resulta particularmente de nuestro interés, pues se trata de un tríptico con una *Koímesis* muy similar a la nuestra, pero con solo

<sup>24</sup> Salvador González, “Iconografía de la Dormición de la Virgen” (cit. n. 15), 14, 44; J. M<sup>a</sup>. Salvador González, “Iconography of the Dormition of the Virgin in the 10th to 12th Centuries. An Analysis from its Legendary Sources”, *Eikón* 11 (2017/1), 185-230, espec.190.

<sup>25</sup> Salvador González, “Iconografía de la Dormición” (cit. n. 15), 24, nota 91; Salvador González, “Iconography of the Dormition” (cit. n. 24), 201, nota. 91.

<sup>26</sup> Jugie, *La mort et l'Assomption* (cit. n. 23), 157-158.

dos prelados, que se encuentra en el monasterio de Santa Catalina de Monte Sinaí<sup>27</sup>. Ignoramos si Andreas Ritzos o un miembro de su taller tuvo que llevar personalmente el lote del monje Gerasimos al Sinaí, donde podría haber visto el citado icono del siglo XIII con los cuatro prelados. En todo caso, la deuda de nuestra obra con el arte los Ritzos y su taller es innegable, pues en ella el rostro de Juan es muy similar al de este en el icono de la Vida de Juan, de Andreas Ritzos, en el Museo Benaki de Atenas (Fig. 16).



Fig. 15. Icono de la Dormición de la Virgen, s. XIII.  
Monasterio de Santa Caterina de Monte Sinaí, Egipto. Foto: Wikimedia commons.

<sup>27</sup> M. Vassilaki, “Commissioning Art in the Fifteenth-Century Venetian Crete the case of Sinai”, en C. Maltezou, A. Tzavara, D. Vlassi (eds.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007*, Venezia 2009, 741-748, espec. 746, fig. 2. El 16 de marzo de 1507, la esposa de Andreas Ritzos firma ya como viuda, por lo que el pintor debió de fallecer entre 1503 and 1507.



Fig. 16. Andreas Ritzos, exterior de la hoja de un tríptico: Cristo entronizado con san Juan, segunda mitad del siglo XV. Foto: Google Art Project.

Otra de las particularidades iconográficas del icono es la presencia de una mujer, representada de pie, en el ángulo derecho, junto a dos de los obispos, justo a espaldas de Dionisio Areopagita. El libro que sostiene el obispo de Atenas aludiría a su importante papel como testigo de la *Koimesis* así como, en general, a las numerosas fuentes de la tradición bizantina sobre el acontecimiento. Se trata de las mismas fuentes apócrifas que, como veremos, informan la identidad de esta mujer aparentemente anónima. Vestida con un *maphórion* de color aceituna, la mano velada con la que sostiene su mejilla y el gesto doliente de su rostro la caracterizan como una plañidera (Fig. 10). Aunque en las composiciones más habituales de la muerte y tránsito de la *Theotókos*, el nimbo que revela la santidad de los personajes se suele reservar a María y a Cristo, la representación de la mujer junto al séquito de apóstoles y obispos delata su protagonismo en los distintos episodios, como si fuera uno más de los personajes sagrados.

La representación de personajes femeninos en las escenas de la *Koímesis* es muy recurrente en el mundo bizantino. No por casualidad, suelen aparecer habitando las arquitecturas ficticias con las que se hace referencia a los distintos espacios que acogen a María justo en los momentos anteriores a su traspaso e inmediatamente después. Así, varios grupos de entre dos y hasta seis mujeres en actitud de planto acostumbran a asomarse por las ventanas de los edificios que simbolizan, –como recogen las fuentes–, los santos lugares de Belén y Jerusalén. En concreto, la casa de María en Belén en la que se refugia tras recibir el anuncio del ángel sobre su inminente muerte, y la tumba nueva de Jerusalén a la que la trasladan procesionalmente los apóstoles para recibir sepelio, y dónde después se alzaría el célebre monasterio de Santa María del Valle de Josaphat. En ocasiones, estas arquitecturas incluso se multiplican para representar el paralelo divino, la Jerusalén Celeste, a dónde el alma de María es conducida por Cristo y el séquito de ángeles.

Por cuestiones de simetría visual, como se aprecia desde las representaciones monumentales más antiguas, estos espacios normalmente se reducen a un par de edificios y el número de mujeres retratadas también es intercambiable. Así, en los ya citados frescos de la Panagía Mavriótissa en Kastoriá (Fig. 17), las tres mujeres aludidas en las fuentes se duplican. Lo más habitual, sin embargo, es encontrar dos parejas femeninas, como en las pinturas murales de la Panagía Phorviótissa de Asínou, de inicios del siglo XII, o en las del monasterio ruso de Spas-Mirozshky, en Pskov, de hacia 1156.

Los autores que se hacen eco de su participación en la muerte, funerales, entierro y hasta eventual Asunción de María son, fundamentalmente y como bien argumentó José María Salvador González<sup>28</sup>, Pseudo Juan el Teólogo, Juan, arzobispo de Tesalónica, y Pseudo José de Arimatea. Así, en el llamado *Tratado de San Juan el Teólogo sobre la Dormición de la Santa Madre de Dios*, se explica que, tras el anuncio, al partir María hacia Belén, ordena a tres de sus sirvientas que la acompañen y la reconforten. Las tres servirán diligentemente a la *Theotókos* acercándole, ya en la casa, un incensario para poder orar antes de sus últimos momentos. Como relata Juan de Tesalónica en su *Dormición de Nuestra Señora, Madre de Dios y Siempre Virgen María*, son las mismas tres mujeres a las que, junto a los apóstoles, el cielo ordena a través de un sonoro trueno hacer vigilia en la hora de tercia para poder

<sup>28</sup> Para un análisis de dichas fuentes a la luz de la tradición iconográfica de la representación de la *Koímesis* en Oriente y Occidente remito a Salvador González, “Iconografía de la Dormición de la Virgen” (cit. n. 15).

dar testimonio de los funerales. Aunque generalmente se asocian, por su caracterización de forma anónima, a los habitantes de Jerusalén que lloran y lamentan la muerte de María como si se tratara de una representación femenina tipológica, la identidad de las tres mujeres la proporciona el Pseudo José de Arimatea en su *Del Tránsito de la Santa Virgen María*, quien se refiere a ellas con los nombres de Sophora, Abigea y Zael.



Fig. 17. Monasterio de Panagia Mavriotissa (*Kastoriá, Grecia*), katholikon, contrafachada de la nave: fresco de *la Koímesis*, ca. 1200. Foto: Manuel Castiñeiras.

El icono objeto de estudio, como se anticipó anteriormente, prescinde de representar algunos de los elementos más anecdóticos como las propias arquitecturas y, por razones de economía de espacio, reduce la aparición de las tres sirvientas a solo una de ellas. Sin embargo, su inclusión entre el cortejo fúnebre es imprescindible pues, reproduciendo los mismos gestos velados y sufrientes de los obispos y los apóstoles, refuerza la importancia del carácter esencialmente funerario del icono al que ya se aludió antes. En este sentido, resulta muy sugerente la actitud de Santiago, hermano de Cristo y obispo hierosolimitano, quien vuelve su mirada, a diferencia del resto de personajes, hacia la dolida plañidera. Poniendo el acento en el duelo, la composición del icono es evocadora del fresco de la *Koímesis* de la Panagia Peribleptos de Ohrid (Fig. 18), en

Macedonia, pintado por *Μιχαήλ Αστραπάς* y *Ευτύχιος* hacia finales del siglo XIII<sup>29</sup>. Aunque allí los varios episodios de la Dormición se condensan en una única imagen, en la representación de las sirvientas junto a María en su descanso en Belén, las mujeres reproducen ya idénticos gestos de dolor, volviendo la cabeza hacia ellas, en este caso, uno de los apóstoles. Por ello, la relevancia de la mujer representada en el icono se retrotrae a su papel como la testigo femenina que, convocada expresamente por voz divina, debe dar fe de la muerte y posterior sepultura de María.



Fig. 18. Fresco de la Dormición de la Virgen, Panagia Peribleptos, Ohrid (Macedonia), finales del s. XIII. Foto: Wikimedia commons.

#### **LOS PATRICIOS O PLUTÓCRATAS DONANTES**

Como ya se ha señalado anteriormente, la naturaleza devocional justifica la aparición de otros elementos, como los candeleros, con los que se incide explícitamente en la idea de sepelio. Aunque se trate de motivos presentes en otros modelos de la misma tradición pictórica inaugurada por Andreas Ritzos, en nuestro caso, estos deben relacionarse, delib-

<sup>29</sup> J. Ma. Salvador González, “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”, *Mirabilia*, 13 (2011), 237-268.

eradamente, con la pareja de donantes laicos representada a los pies del catafalco (Fig. 19). De hecho, los personajes, –flanqueados entre dos candelabros–, se sitúan en el centro y dirigen sus oraciones hacia el pebetero central, formando así parte de la escena sagrada.



Fig. 19. *Icono de la Dormición de la Virgen*, Candia, taller de Nikolaos Ritzos (?), inicios del siglo XVI. Madrid, Colección privada. Detalle de los donantes.

Al tratarse de una pieza procedente del mercado anticuario, la identificación del matrimonio es ciertamente difícil. Aun así, algunos de los rasgos y atributos de la pareja parecen confirmar nuestra hipótesis sobre el contexto de la creación del icono y sus fuentes visuales e iconográficas de referencia. La necesidad de combinar el estilo y las recetas de la pintura paleóloga con la introducción de elementos característicos de la pintura italiana contemporánea es característica de los artistas cretenses de este período. Con ello, los pintores se acomodaban a los gustos de la élite griega de los *árchontes*, una suerte de aristocracia patricia de comerciantes y mandatarios que prosperaron en los satélites más importantes de la república veneciana, sobre todo en Chipre y, muy especialmente para el caso que nos ocupa, entre la comunidad greco-veneciana de Candia, en Creta<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> La cultura y sociedad de Creta en el siglo XVI han sido definidas, a menudo, como un ejemplo de hibridación o sincretismo entre católicos y ortodoxos, N. M. Panagiotkes, *El Greco. The Cretan Years*, London 2009, 4-26.



A principios del siglo XVI, esta evocación intencionada de los rasgos más representativos de la tradición pictórica bizantina y véneta inmediatamente anterior, se descubre, por ejemplo, en el lujoso terciopelo granate que cubre el catafalco de María y que confiere una apariencia casi para-teatral a la escena. Se trata de un tipo de tejido que empezará a difundirse y utilizarse de manera sistemática tanto en la indumentaria como en el ajuar textil por toda Europa especialmente a partir del siglo XV, pero a cuya popularización contribuirá más decididamente la industria textil veneciana.<sup>31</sup> Tampoco puede obviarse, en este sentido, la propia vestimenta de la pareja. El marido viste como un patricio, con una túnica de cuero negro a juego con el *cappello* oscuro sobre el bonete blanco; su mujer, en cambio, luce el hábito característico de las matronas cortesanas venecianas encargadas de la administración doméstica de las casas aristocráticas, con elegante velo blanco a modo de cofia y una túnica negra de piel aterciopelada con los ornamentos del ceñidor dorados. Por ello, el atuendo de los esposos es ciertamente propio de la indumentaria típicamente veneciana desde mediados del siglo XIV<sup>32</sup>.

Así puede apreciarse en los vestidos y atributos que lucen los donantes que campean algunas de las mejores creaciones de Paolo Veneziano, como el fresco de la *Tumba del Doge Francesco Dandolo* en la iglesia veneciana de Santa Maria Gloriosa dei Frari (1339), la *Madonna col Bambino* de las Gallerie dell'Accademia de Venecia (1340) (Figs. 20-21), la *Madonna della Misericordia* (1345) o el *Político de la Madonna* del oratorio de San Martino en Chioggia (1349); la célebre *Madonna col Bambino* de Marco Veneziano del Museo Pushkin de Moscú (1325), o incluso en la tabla de Lorenzo Veneziano con la representación de la noble Taddea da Carrara y su esposo, el *condottiero* Cangrande II della Scala, de la iglesia de Santa Anastasia de Verona (1357).

<sup>31</sup> Aunque en la tradición plenomedieval el catafalco se viste ya con un paño de color carmesí, tal y como se aprecia en los mosaicos de Santa Maria dell'Amiraglio (Palermo), el enriquecimiento del lecho funerario con un terciopelo remite a la circulación mediterránea de este tipo de tejidos de manufactura véneta.

<sup>32</sup> Para un corpus de retratos de donantes del *Trecento* veneciano, véase: A. M. Roberts, *Donor Portraits in Late Medieval Venice c.1280-1413*, Tesis Doctoral Inédita, Ontario: Queen's University Kingston, 2007.



Fig. 20-21. Madona col Bambino, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1340.

Foto: Gallerie dell'Accademia.

Esta manera de vestir algo arcaica y “a la veneciana” determinará, en todo caso, las preferencias para retratarse de los donantes chipriotas y cretenses de toda la primera mitad del siglo XVI<sup>33</sup>. Ello se evidencia en algunos iconos chipriotas más o menos contemporáneos, entre ellos, los donantes del *icono de la Anástasis* de la iglesia de San Kassianos de Nicosia (s. XVI), los del *icono de la Entrada en Jerusalén* de la Panagía

<sup>33</sup> Un análisis pormenorizado de los retratos de donantes de los iconos chipriotas y cretenses del siglo XVI en: B. R. McNulty, *Cypriot Donor Portraiture: Constructing the Ideal Family*, Tesis Doctoral Inédita, Philadelphia: Temple University 2010.

Chrysalionitíssa de Nicosia (1546), o los del *icono del Pantokrátor* de la iglesia de los Arcángeles de Chártzia (1521) (Fig. 22). Se trata de ejemplos dónde el retrato de donantes se adapta, como en nuestro icono, a cierta fórmula en la que el matrimonio aparece arrodillado, orando y en posición afrontada, y dónde la indumentaria responde a la voluntad de los promotores de asimilarse inequívocamente con la nueva burguesía mercantil veneciana a la que se emula desde sus colonias.



Fig. 22. Icono de Cristo Pantokrator, Iglesia de los Arcángeles de Chartzia, 1521, Archbishop Makarios III Foundation-Byzantine Museum and Art Galleries.

Foto: A. Papageorghiou, *Icons of Cyprus*, Nicosia 1992, 121.

En cuanto a la identidad étnica de los donantes laicos y su adscripción religiosa se podrían hacer toda una serie de especulaciones, debido a la inexistencia de un documento escrito que certifique tanto la etnia como el credo de los retratados. Es cierto que los *madonneri*, tal y como ha señalado Manolis Chatzidakis, trabajaron para una variada clientela

que iba desde los monasterios griegos, los burgueses ciudadanos griegos y ortodoxos de Creta, de las Islas Jónicas y Venecia, y los católicos italianos instalados en Creta, Italia o Dalmacia<sup>34</sup>. No obstante, los distintos aspectos estudiados del icono llevan a optar por el segundo grupo –plutócratas de etnia griega y religión ortodoxa residentes en Candia–, que explicarían el formato y uso doméstico de la pieza, las inscripciones en griego, así como la voluntad de mantener los elementos iconográficos más significativos en relación con la fiesta de la *Koímesis*. Cabe recordar que tras un largo y convulso período de revueltas de la población greco-ortodoxa contra el poder veneciano (1210 y 1460), la desaparición del Imperio Bizantino y la creciente amenaza otomana hizo que desde mediados del siglo XV la sociedad de la isla experimentase una nueva época de confianza y cooperación greco-latina, que se tradujo en una política de tolerancia en el que los ortodoxos aceptaron como autoridades oficiales a los obispos católicos en su papel de agentes ante el estado veneciano. Ello evidentemente fomentó las ansias unionistas derivadas del Concilio de Ferrara-Florenia de 1438-1439, con conversiones al catolicismo (que siempre tuvieron un carácter limitado) y la fundación en 1462 en Candia de una escuela controlada por los Griegos Unionistas bajo la iniciativa y protección del Cardenal Besarión<sup>35</sup>. No obstante, tal y como ha señalado Nickiphoros Tsougarakis, aunque es cierto que en ciudades como Candia algunos ortodoxos frecuentaban escuelas latinas para hacer carrera en la metrópoli y existían prácticas sincréticas que propiciaban la participación conjunta de ambas comunidades en ceremonias y letanías, la población griega se mantuvo férrea en conservar su identidad en lengua y religión<sup>36</sup>, lo cual no impedía, como en el icono en cuestión, que los retratados vistiesen como venecianos y quisiesen así ser reconocidos como miembros de la élite de la isla.

### CONCLUSIONES.

El icono de la *Koímesis* es un magnífico testimonio de los gustos artísticos, estéticos y devocionales de la sociedad creto-veneciana de Candia a principios del siglo XVI.

<sup>34</sup> Chatzidakis, “La peinture des *madonneri*” (cit. n. 7), 675.

<sup>35</sup> Panagiotkes, *El Greco. The Cretan Years* (cit. n. 30), 4-8; N. M. Panagiotakes, “The Italian Background of Early Cretan Literature”, *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), 281-323, espec. 189-295.

<sup>36</sup> N. I. Tsougarakis, *The Western Religious Orders in Medieval Greece*, Tesis Doctoral Inédita, The University of Leeds: Institute for Medieval Studies, 2008, 54-59, 474-377.

Muy probablemente fue realizado por un pintor que tuvo acceso al modelo híbrido del tema establecido por Andreas Ritzos (†1499) y su hijo Nikolaos (†1507), por lo que es muy posible que su autor hubiese sido un miembro de su taller, o al menos alguien que tuvo acceso a sus modelos. En él se combinan la técnica pictórica y las fórmulas iconográficas de la pintura paleóloga con algunas soluciones propias del arte de la metrópoli en un afán de satisfacer los gustos, las ambiciones y la piedad de la clientela de los patricios y plutócratas griegos de Candia.

Su formato horizontal indica probablemente un destino privado de uso doméstico, en relación con la devoción ortodoxa por la fiesta de la *Koímesis* y el papel de María como mediadora en el Más Allá. Sus destinatarios fueron, sin duda, a la luz de la inscripción en griego parcialmente perdida que acompañaba a la escena y de la cuidada selección de motivos iconográficos del tema, una pareja de ricos plutócratas griegos que no dudaron en ser inmortalizados *alla veneziana*. Al presentarse así, los donantes, como lo habían hecho dos siglos antes los comitentes de la iglesia del Arcángel Miguel en Kalavariana (1327/28) hacían explícito su estatus social y su adhesión a la metrópoli, pero también su pertenencia a una cultura de carácter híbrido y sincrético, en el que la población local fue capaz de mantener su religiosidad y tradiciones más identitarias<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Sobre el sentido de los retratos de los donantes de los frescos de la Iglesia del Arcángel Miguel en Kalavariana, que visten parcialmente a la moda occidental, véase: A. Lymberopoulou, *The Church of the Archangel Michael at Kalavariana. Art and Society on Fourteenth-Century Venetian-Dominated Crete*, London 2006, 211-217, fig. 28.

## BIBLIOGRAFÍA

- I. Aksit, Chora. *Byzantium's Shining Piece of Art*, Estambul 2010.
- G. Babic - M. Chatzidakis, "The Icons in the Balkan Peninsula and the Greek Islands", en K. Weitzmann (ed.), *The Icon*, London 1990, 305-372.
- M. Bacci, "Images « votives » et portraits de donateurs au Levant au Moyen Âge tardif", en J.-M. Spieser - E. Yota (eds.), *Donation et donateurs dans le monde byzantin, Actes du colloque international de l'Université de Fribourg, 13-15 mars 2008*, Paris 2012, 293-305.
- M. Castiñeiras, "Icono de la Dormición", en J. A. García - P. Martínez-Burgos García (eds.), *El Greco. Los pasos de un genio*, Museo Goya-Fundación Ibercaja, Zaragoza 2022, 208-211, cat. n° 19.
- M. Castiñeiras, V. Abenza, "Madonneri, iconos devocionales y donantes: a propósito de una inédita *Koimesis* creto-veneciana (abstract)", *Boletín de la Sociedad Española de Bizantinística* 39 (2002) 38-40.
- M. Chatzidakis, "La peinture des *madonneri* ou *véneto-cretoise* et sa destination", en H.-G. Beck - M. Manoussacas - A. Pertusi (eds.), *Venezia, centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e Problemi, Atti del II Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana (Venezia, 3-6 ottobre 1973)*, vol. II, Firenze 1977, 673-690.
- O. Etinhof, "The Dormition of the Virgin with Saint Dominic and Francis", en M. Borboudakis (ed.), *Icons of the Cretan School. (From Candia to Moscow and St. Petesburg)*, Herakleion 1993, 438-440, cat. n° 87.
- M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Étude historico-doctrinale*, Città del Vaticano, 1944 (Studi e Testi, 114).
- K. Ph. Kalafati, "Icon with the Monogram JHS Containing Scenes of Christ", en H. C. Evans (ed.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, New York - Yale, New Haven - London 2004, 485, cat. n° 295.
- M. Kazanaki-Lappa, *Arte bizantina e postbizantina a Venezia. Museo di Icone dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia*, Venecia 2009.
- M. Kazanari-Lappa, "The Will of Angelos Akotantos", in M. Vassilaki (ed.), *The Hand of Angelos, an Icon Painter in Venetian Crete*, The Benaki Museum, Atenas 2010, 104-110.
- V. M. Kimball, *Liturgical Illuminations: Discovering Received Tradition in the Eastern Orthros for the Feast of Theotokos*, Bloomington, Indiana, 2010 (PhD Thesis: University of Dayton-Pontifical Faculty of Theology "Marianum" in Rome).
- I. Kyzlasova, "The Domition of the Virgin", en M. Borboudakis (ed.), *Icons of the Cretan School. (From Candia to Moscow and St. Petesburg)*, Herakleion 1993, 404-405, cat. n° 4.

- M. Latsis (ed.), *After Byzantium: The Survival of Byzantine Sacred Art*, cat. n° 4, The Private Bank & Trust Company, London 1996.
- K. Linardou, “The Couch of Solomon, a Monk, a Byzantine Lady, and the Song of Songs, en R. N. Swanson (ed.), *The Church and Mary*, Woodbridge (UK) 2004, 73-85.
- K. Linardou, “Depicting the Salvation: Typological Images of Mary in the Kokkinobaphos Manuscripts”, en L. Brubaker, M. B. Cunningham (ed.), *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, Farnham (Surrey), 2011, 133-149,
- A. Louth, “John of Damascus on the Mother of God as a Link between Humanity and God”, en L. Brubaker, M. B. Cunningham (ed.), *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, Farnham (Surrey), 2011, 153-161.
- A. Lymberopoulou, *The Church fo The Archangel Michael at Kalavariana. Art and Society on Fourteenth-Century Venetian-Dominated Crete*, London 2006.
- B. R. McNulty, *Cypriot Donor Portraiture: Constructing the Ideal Family*, Tesis Doctoral Inédita, Philadelphia: Temple University 2010.
- K. Milanou - C. Vourvopoulou - L. Vranapoulou- A. E. Kaliga, “Angelos’s Painting Technique. A Description of Panel Construction, Materials and Painting Method Based on a Study of Seven Signed Icons”, en K. Milanou et alii, *Icons by the Hand of Angelos. The Painting Method of a Fifteenth-Century Cretan Painter*, Benaki Museum, Atenas 2008, 20-83.
- G. Passarelli, *Creta tra Bisanzio e Venezia*, Milano 2007.
- L. M. Peltoma, *The Image of Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden-Boston-Köln 2001.
- N. M. Panagiotakes, “The Italian Background of Early Cretan Literature”, *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995), 281-323.
- N. M. Panagiotkes, *El Greco. The Cretan Years*, London 2009.
- A. M. Roberts, *Donor Portraits in Late Medieval Venice c.1280-1413*, Tesis Doctoral Inédita, Ontario: Queen’s University Kingston, 2007.
- J. M<sup>a</sup> Salvador González, “Iconografía de la Dormición de la Virgen”, *Anales de Historia del Arte* 21 (2011), 9-52.
- J. M<sup>a</sup>. Salvador González, “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”, *Mirabilia*, 13 (2011), 237-268.
- J. M<sup>a</sup>. Salvador González, “Iconography of the Dormition of the Virgin in the 10th to 12th Centuries. An Analysis from its Legendary Sources”, *Eikón* 11 (2017/1), 185-230.

- San Andrés de Creta, Λόγος, ΙΔ' (XIV), *Εἰς τὴν κοίμησιν τῆς ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου*, III, J-P- Migne (ed.), *Patrologiae Graeca* 97, Paris 1885, cols. 1089-1110.
- San Juan Damasceno, Λόγος, Θ' (IX), *Τοῦ αὐτοῦ λόγος δεύτερος εἰς τὴν ἔνδοξον Κοίμησιν τῆς Παναγίας Θεοτόκου καὶ δειπαρθένου Μαρίας*, 12, J-P- Migne (ed.), *Patrologia Graeca* 96, Paris 1864, cols. 721-754.
- A. Semoglou, *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantine. De la descente aux Enfers à la montée au ciel*, Thessaloniki 2003.
- I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005.
- N. I. Tsougarakis, *The Western Religious Orders in Medieval Greece*, Tesis Doctoral Inédita, The University of Leeds: Institute for Medieval Studies, 2008.
- M. Vassilaki, "Commissioning Art in the Fifteenth-Century Venetian Crete the case of Sinai", en C. Maltezou, A. Tzavara, D. Vlassi (eds.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 3-7 dicembre 2007*, Venezia 2009, 741-748.
- M. Vassilaki, "The Art of Angelos", in M. Vassilaki (ed.), *The Hand of Angelos, an Icon Painter in Venetian Crete*, The Benaki Museum, Atenas 2010, 114-123.
- M. Vassilaki, *Working Drawings of Icons Painters after the Fall of Constantinople. The Andreas Xyngopoulos Portfolio at the Benaki Museum*, Benaki Museum, Atenas 2015.

Recibido 1/6/2022 Aceptado 29/9/22