

5

*Dormición de la Virgen* | c. 1468-1476

Óleo sobre tabla de roble | 63 x 41 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlín [núm. inv. 552]

**Inscripciones:** Sobre el piso de baldosas «EMDI OSES». Sobre la capa pontifical de san Pedro, en la parte de la izquierda (de arriba abajo) «HQVAGITIDERVITIOHMBNA(Q?)(V?)HECDW...»; en la parte de la derecha (de abajo arriba) «VNAITIDGEVMOHACV». Sobre la estola izquierda (de abajo arriba) «ID ITRENOMVA...AOITIG...HI...». Sobre la estola derecha (de abajo arriba) «ONOIITI...CEINMOVA...». La leyenda en hebreo que envuelve el baldaquín está formada por sólo algunas letras hebreas reales; por tanto, no tiene sentido.

**Exposiciones:** Brujas 2002.

**Bibliografía:** Berlín 1906 | Tormo 1926a, p. 53-55 | Mayer 1928, p. 123 | Winkler 1928, p. 10 | Berlín 1931, p. 44-45 | Post 1934, p. 169-173 | Lozoya 1940, p. 287 | Lafuente 1953 | Gaya Nuño 1958b, III, p. 46, núm. 328 | Gudiol Ricart 1962, p. 270 | Brown 1963, p. 269-279 | Camón Aznar 1966, p. 270 | Sterling 1973, p. 10, 16 | Young 1975a, p. 10-16, 131-132 | Rebora *et al.* 1987 | Bermejo 1990, p. 555-569 | Silva 1990, II, p. 444; III, p. 814 | Falomir Faus 1994, p. 75, 77 | Berg-Sobré 1997, p. 151-154, 236, 237 | Borchert *et al.* 2002h, p. 264, cat. núm. 110, il. 58.

EL PRIMER ESTUDIOSO QUE SUPO RELACIONAR la magnífica tabla de la *Dormición de la Virgen* con el arte de Bartolomé Bermejo fue Tormo en el año 1926. Uno de los aspectos que más llaman la atención de esta pintura, la cual en 1821 formaba parte de la colección Solly, es el cuidado que Bermejo tuvo en el tratamiento de las texturas de los ropajes, así como de los materiales pétreos, metálicos y vítreos. El artista, con la única limitación del planteamiento correcto de la perspectiva y las proporciones de algunos de los apóstoles, sabe plasmar, con una intensidad que impresiona, el dolor que causa el tránsito de la Virgen a los once escogidos que estuvieron presentes en el momento del óbito.<sup>1</sup>

Alrededor del lecho en diagonal que acoge el cuerpo yacente de la Virgen, Bermejo coloca a la mayoría del apostolado. Las miradas son ausentes y de pena contenida; casi hace un retrato psicológico de los sentimientos y de la aflicción interna de cada uno de ellos. Los párpados caídos, la abstracción de las miradas, la pesadez de unos cuerpos de edad muy avanzada, explicitan el sufrimiento que les ocasiona el hecho de que María ya no esté con ellos. La debilidad de san Pedro, casi de desfallecimiento, es muy notoria. El apóstol, revestido de pontifical, moja el hisopo en agua bendita y encuentra un punto de sostén y equilibrio en el lecho sagrado de la Virgen.

En la parte alta de la composición aparece María, vestida de sol con la luna a los pies y coronada de estrellas, en el momento en que Dios la acoge entre sus brazos. Cuatro ángeles son los responsables de ascender el cuerpo de María al seno de Dios. La escena, por su carácter sobrenatural, es tratada casi monocromáticamente y son los oros, conseguidos con la técnica del óleo, los que unifican la escenificación de la Asunción de María en cuerpo y alma y los que corroboran que la Virgen vive de forma eterna después de su tránsito, dotada de una juventud y belleza que el cuerpo yacente ya no manifestaba.

De los escogidos que acompañaron a María en el momento de reencontrarse con su hijo para siempre, sólo san Juan, que lleva una cruz en las manos, y otro apóstol, emplazado en el otro lado del lecho, parecen percibir la Asunción de María. Así pues, en esta ocasión el que lleva el cirio encendido que había tenido la Virgen en las manos, recuerdo de la inmortalidad del alma, no es san Juan, sino el apóstol barbado que aparece justo detrás de san Pedro.

La escena transcurre dentro de la casa de María, un habitáculo que es tratado con un confort muy selecto, si nos fijamos en la vasija, una pequeña caja metálica y un vaso —que también podría ser otra caja pequeña— que están cerca de la ventana de la habitación, o en la maravillosa colcha bajada del cielo que acoge el cuerpo de la Virgen.<sup>2</sup> La vasija y el vaso son dos símbolos marianos muy frecuentados —vasija incólume, vaso espiritual, vaso digno de honor, vaso de insigne devoción, vaso de vida, vaso de elección, vaso de honor, vaso predestinado, etc.—, mientras que la caja, o cajas, podría aludir al tarro que contenía los perfumes traídos también del cielo que se derramaron







sobre el lecho de la Virgen antes de morir. Esta ceremonia mantiene relación con los ritos de ofrendas y purificación, con los cuales está relacionado el incensario que sopla uno de los apóstoles.<sup>3</sup> La purificación y la luz potente de la lámpara del techo,<sup>4</sup> sencilla pero preciosa, están relacionadas con el miedo al demonio que María tuvo en el momento del tránsito y a su victoria al enfrentarse al maligno, posiblemente reflejado en los dragones pequeños y encogidos, casi avergonzados, que coronan los dos barrotos de la cabecera del lecho.<sup>5</sup>

En este contexto simbólico hay que destacar la figuración reiterada de la estrella de ocho puntas en el pavimento (una solución que no sólo debe valorarse en el terreno decorativo), representada a menudo en la pintura de la época, ya que el octógono y la estrella de ocho puntas hacen alusión al tránsito y a la regeneración.<sup>6</sup>

En nuestra opinión, Bermejo, posiblemente influenciado por las numerosas escenificaciones teatrales del misterio asuncionista en el ámbito de la antigua Corona de Aragón<sup>7</sup> —recordemos la importancia de esta fiesta en la catedral de Valencia desde el año 1416, que fue beneficiada con jubileos, especialmente los de 1469 y 1472, e indulgencias papales—, otorga a la casa de María el tratamiento de un templo, apreciable por la bóveda de la vivienda, las dos columnas —quizás las del pórtico del Templo, «yaquín» y «boaz»— y, especialmente, por el baldaquín o tienda con cortinas de color carmesí.<sup>8</sup>

La habitación de María aparece iluminada por la luz que atraviesa un ventanal, posible alusión a la virginidad de la Madre de Dios,<sup>9</sup> y por la puerta abierta de la vivienda, umbral entre el espacio sagrado y el profano. Al fondo, se puede percibir el momento en el que un ángel entrega a santo Tomás el cingulo de María. Además, Bermejo abre otro foco de luz que proviene de un lugar cercano al del punto de mira del espectador, que se hace evidente al observar la ventana reflejada en la vasija y al constatar las sombras de los personajes emplazados en primer término, especialmente del que lee. Una ventana que permite al espectador de la maravillosa pintura ser partícipe de la revelación del misterio de la dormición y del tránsito de María.

A partir del esquema compositivo de la escena, la pintura se ha puesto en relación con la *Dormición* pintada por Hugo van der Goes, conservada en el Groeningemuseum de Brujas, mientras que, por lo que respecta a la inclusión de la entrega del cingulo de María a santo Tomás por parte de un ángel, se ha vinculado con la *Dormición* de Petrus Christus de la Timken Art Gallery de San Diego.

Para nosotros, y a pesar de la concomitancia que hay entre la pintura que nos ocupa y la de Petrus Christus, el planteamiento iconográfico es muy distante, aunque se refleja el más que probable conocimiento por parte de Bermejo de la producción de Christus.

Este conocimiento se puede ratificar desde otra vertiente. Tanto en la tabla de Berlín como en la de San Diego, los apóstoles que rodean el cuerpo de María son once, uno de los cuales parece que se haya dormido mientras leía, circunstancia que, inicialmente, haría pensar en que se trata de santo Tomás, de acuerdo con la iconografía cultivada a partir de su ausencia en el momento de la muerte de la Virgen. Sin embargo, en esta ocasión no podemos identificar al personaje dormido con santo Tomás, ya que las barbas son muy diferenciadas y porque implicaría que falta uno de los apóstoles. Por otro lado, y en la búsqueda de los lazos iconográficos de Bermejo con la pintura flamenca, en la tabla de Berlín puede apreciarse que, a diferencia de otras escenificaciones de la muerte de María en que la mayoría de los escogidos dirigen la mirada a la Virgen, en esta ocasión son pocos —podría decirse que como máximo dos— los apóstoles que observan el tránsito. Esta peculiaridad también puede apreciarse en la tabla de Hugo van der Goes del Groeningemuseum de Brujas, pintura en la que casi nadie contempla el cuerpo de María.<sup>10</sup> Otro punto de contacto entre ambas dormiciones, la de Bermejo y la de Van der Goes, es la solución de situar en el primer término de la imagen, a los pies del lecho, un apóstol sentado y orientado hacia el espectador.

La entrega del cingulo a santo Tomás se representa de acuerdo con dos tradiciones: la primera sería cuando lo recibe viniendo de la India, es decir, la que se incluye en la tabla de Berlín, y la segunda la que es atestiguada por el resto del apostolado. Sin embargo, Bermejo yuxtapone en parte ambas iconografías y hace testigo de la entrega al apóstol que mira al exterior de la casa de María.

A pesar de la fuerte tradición italiana con respecto a la figuración de la entrega del cingulo de María a santo Tomás, hay que advertir que este tema también tuvo una gran aceptación en la Corona de Aragón, más si se tiene



Hugo van der Goes,  
*Dormición de la Virgen*.  
Stedelijke Musea,  
Groeningemuseum,  
Brujas.

Petrus Christus,  
*Dormición de la Virgen*.  
Timken Museum of Art,  
Putnam Foundation,  
San Diego.



en cuenta la devoción a la Virgen de la Cinta de la catedral de Tortosa, y la inclusión de este pasaje en gran parte de las representaciones teatrales asuncionistas en la Corona de Aragón desde mucho antes de que Bermejo pintara la tabla de Berlín. Una prueba de ello son los diversos encargos de esta temática hechos en este ámbito.<sup>11</sup> Creemos interesante la representación de este motivo y del de la Dormición en la predela de la localidad mallorquina de Alcúdia, pintada por Miquel Alcanyís hacia 1442, o la llevada a cabo por Joan Rosató, hacia 1450, en la predela de la *Natividad, Resurrección y Asunción* del Museu Diocesà de Mallorca, aunque, en ambas ocasiones, es la Virgen la que le hace la entrega.<sup>12</sup> Los lazos de Alcanyís con Valencia, ciudad en la que aparece activo en 1408 y entre los años 1421 y 1432, son suficientemente notorios a la hora de evaluar el nexo de la iconografía con los ámbitos geográficos en los que se movió Bermejo.<sup>13</sup>

Por lo que respecta a los contactos con la producción del gótico internacional, observamos que en primer término aparece uno de los apóstoles leyendo. A su lado hay otro apóstol, el cual, a diferencia de otras obras en las que aparece leyendo, lleva un rosario ensartado de cuentas en la mano, rasgo que, a pesar de las disimilitudes, también puede observarse en la *Dormición* de Juan de Nalda, conservada en Lyon.<sup>14</sup>

De forma análoga a las tablas del MNAC y de la colección Amatller de Barcelona, la datación de la pequeña tabla de Berlín ha sido diversa. Por un lado, Brown y Young piensan que la pintó en Flandes, en un momento en el que coincidió con Christus. En esta misma dirección, Elisa Bermejo propuso que Bermejo y el hijo de Luis Alincbrot, Georges Alincbrot, debieron de coincidir en Brujas en algún momento de la década de los cincuenta y que el pintor cordobés podía haber pintado la tabla de la *Dormición* en 1460, quizás como prueba para la obtención de su maestría. Contrariamente, Berg la sitúa en Valencia, aunque no se atreve a precisar si fue hecha hacia 1468 o alrededor de 1480. En este sentido, esta estudiosa menciona la coincidencia que hay entre el pavimento de la *Dormición* y el de la Presentación en el Templo, escena pintada por Rodrigo de Osona que forma parte del *Tríptico de la Virgen de Montserrat* de Acqui Terme, coincidencia que Bocchiotti observa respecto a la tabla de la *Flagelación de santa Engracia* (c. 1474-1477). La relación de la *Dormición* con Rodrigo de Osona también ha sido apuntada por Miguel Falomir, que comenta que la solución de algunos de los apóstoles de la tabla de Berlín pudo influenciar el *Retablo de la Crucifixión*, pintado en 1476 por Rodrigo de Osona.

En nuestro estudio introductorio de este catálogo, hemos propuesto interpretar las enigmáticas palabras «SEVA» y «SEVAZ» incluidas en el pavimento de la tabla del Museo de Bellas Artes de Bilbao como una leyenda que hace referencia al episodio que se escenifica, es decir, el de S(anta) E(ngracia) V(irgen) A(Z)(otada). De forma similar, en la tabla de la *Dormición y Asunción de la Virgen* de Berlín aparecen las letras «EMDI OSES», que, en este caso, quizás podrían ser una especie de acrónimo hecho por Bermejo. En nuestra opinión, las palabras hacen referencia a la Asunción de la Virgen y estamos de acuerdo con Post en que podrían interpretarse como «EN DIOS ES», posibilidad que también recoge Young.<sup>15</sup> Ahora bien, si partimos de la posible interpretación que hemos dado a la leyenda «SEVA» o «SEVAZ», es factible que el error no fuese involuntario, ya que en la posible descripción de la escena es muy probable que la MD de «EMDI» haga alusión a la (M)adre de D(ios) o M(ater) D(ei), mientras que la E y la I podrían ponerse en relación con la Asunción de la Virgen Inmaculada, ¿quizás E(xcelsa) M(adre) de D(ios) I(nmaculada)?<sup>16</sup> En cuanto a la Virgen (*Theotocos*), fue el concilio de Éfeso (431) el que proclamó a María como Madre de Dios, mientras que, con respecto a la Inmaculada Concepción de María, recordemos la constitución *Cum praeexcelsa* de Sixto IV, oficio redactado el 28 de febrero de 1476.

La constatación de la Asunción de María en cuerpo y alma con los atributos de la Inmaculada Concepción, mantiene relación con la defensa acérrima que se hizo desde los territorios de la Corona de Aragón en relación con este dogma,<sup>17</sup> especialmente por los franciscanos, orden para la que Bermejo trabajó en Daroca. En este sentido, el hecho de que la leyenda fuera escrita en castellano podría remitir a estos primeros episodios de la estancia en Aragón de Bermejo.

Creemos que las aportaciones de Carmen Lacarra que sitúan a Bermejo en Zaragoza hasta 1483,<sup>18</sup> y la posible permanencia del artista en esta ciudad en diciembre de 1484,<sup>19</sup> podrían poner en duda el segundo viaje a Valencia del pintor en estas fechas, ya que la primera noticia que le sitúa en Barcelona es de 1486, cuando posiblemente ya pintaba el *Retablo de santa Ana y santa Eulalia*. Esta cuestión, que afectaría a la datación del tríptico de Acqui

Terme, junto con los lazos ya mencionados entre la tabla de Berlín y el *Calvario* de Rodrigo de Osona, llevado a cabo en 1476, podrían aludir a un plausible regreso de Bermejo a Valencia durante su etapa aragonesa, traslado que justificaría el incumplimiento del contrato del *Retablo de Santo Domingo de Silos* y mantendría relación con el jubileo extraordinario montserratino del año 1475 y el inicio de la documentación de Francesco della Chiesa en Valencia, que data de 1476, momento que coincide con la tabla de Rodrigo de Osona.<sup>20</sup> Esta incidencia explicaría las concomitancias que hay entre el pavimento de la tabla de Berlín, el de la *Flagelación de santa Engracia* y el de la Presentación en el Templo del tríptico de Acqui Terme, así como otras concomitancias con la tabla de *San Agustín en su estudio* de Chicago.

FRANCESC RUIZ I QUESADA

#### Notas

1. La narrativa de la Dormición de la Virgen surge de los relatos apócrifos de tradición asuncionista y de *La leyenda áurea*, véase Thérél 1984, p. 7-70.
2. En diversos apócrifos se menciona que los lienzos sobre los que reposó María en el momento de su muerte fueron enviados por Dios: «Pues no es posible que una ropa de este mundo toque su cuerpo, ya que ha sido morada del Hijo amado del Padre que soy yo» (*Homilia de Evodio*), véase Dormición 1995, p. 120, 121. Las referencias a los perfumes y a los lienzos bajados del cielo también se incluyen en la *Homilia de Teosodio de Alejandría*, véase *ibidem*, p. 213, 214.
3. Sin embargo, no nos puede pasar desapercibido que los objetos mencionados puedan aludir al lavatorio del cuerpo de María después de muerta, de acuerdo con la narrativa apócrifa de Damasceno, texto que se recoge en *La leyenda áurea*.
4. También Damasceno comenta que, al morir la Virgen, «comenzaron a brillar con esplendorosas luminosidades las lámparas que había en la casa».
5. «Que se avergüencen las potestades de las tinieblas porque nada de ellas se encuentra en mí [...] huya de mi vista el dragón, para que yo me presente en Ti con confianza» (*Homilia de Cirilo de Jerusalén*), véase *cit. supra*, n. 2, p. 277.
6. Hay que recordar que el octavo Cielo es la habitación de las almas de los Bienaventurados, véase Esteban 1998, p. 70.
7. En lo que respecta al éxito de los textos asuncionistas en la Corona de Aragón y a sus diversas representaciones teatrales de este misterio, véase «15 anys de Món i Misteri de la Festa d'Elx – Textos d'investigació» en <http://www.lafesta.com/atramoia/monimisteri/moninv5.htm>.
8. En cuanto a este último, recordemos el paralelismo entre tabernáculo –tienda del Señor– y María –tabernáculo del Señor–. La leyenda hebrea que circunscribe el baldaquín, según parece ilegible, podría remitir al baldaquín y al velo del templo que fue rasgado en dos en el momento de la muerte de Cristo, al que remiten varios apócrifos de la Dormición de María al hablar de las doce vírgenes que habían estado al servicio del Templo y que acompañaban a la Virgen (*Homilia de Evodio*). Este velo fue elaborado por siete vírgenes, de las cuales María fue la encargada de trabajar con el color carmesí y púrpura; según la leyenda, mientras hacía esta tarea recibió la embajada del arcángel Gabriel; véase Trens 1954, p. 20, 21. La referencia al velo del templo, a menudo incluida en la escena de la Anunciación de Cristo, marcaría, en esta ocasión, el fin del acontecimiento cristológico terrenal de María.
9. En el marco viejo de la tabla de la *Virgen dentro de una iglesia* de Jan van Eyck había una inscripción que era un fragmento de un himno medieval en el que se loaba el milagro del nacimiento de la Virgen y se comparaba la luz del sol que atraviesa las vidrieras con la virginidad de María; Panofsky 1998, p. 149.
10. Sobre esta cuestión, hay que recordar que en *La leyenda áurea* se menciona que los resplandores que se originaron en el momento en que Cristo se llevó a su Madre motivaron «que ninguno de ellos pudiera fijar los ojos en ella».
11. Con respecto a Cataluña, hay constancia documental de un retablo, contratado el 23 de junio de 1383 al pintor Nicolau Frexton o Fretmon para la parroquia de La Selva del Camp (Tarragona), que estaba dedicado a la Asunción de la Virgen y en el que santo Tomás tenía que llevar la cinta, véase Pié 1909. En Cataluña, hay que destacar también la escena de la Entrega del cingulo a santo Tomás del *Retablo de Guimerà*, conservado en el Museu Episcopal de Vic, conjunto pintado por Ramon de Mur hacia 1402-1412, véase Gudiol Ricart & Alcolea Blanch 1987, p. 368, fig. 537. Respecto a Aragón, resaltamos el *Retablo de santo Tomás apóstol* del Museo de la Colegiata de Daroca (Zaragoza), conjunto atribuido al Maestro de Morata, véase Antoranz 1998, p. 29-52.
12. Véase Llompert 1977-1980, III.
13. Más aún si se tiene en cuenta que la representación de la Asunción de la Virgen ya formaba parte de la decoración del sarcófago de santa Engracia de Zaragoza, obra llevada a cabo en el año 312, véase Fernández Guerra 1870.
14. Véase Silva 1990, p. 814.
15. Post (1934) sugiere que el cambio de la M por la N podría ser una falta de ortografía o bien podría rezar «EM(manuel) DIOS ES». Con relación a esta interpretación, hay que mencionar que en el capítulo dedicado a la Asunción de la Bienaventurada Virgen María de *La leyenda áurea* se incluye el verso «Se unió al que es el SER.»
16. En cuanto a la leyenda «OSES», podemos mencionar la alianza de san Pablo a la Virgen, incluida en el capítulo dedicado a la Asunción de la Bienaventurada Virgen María de *La leyenda áurea*, cuando le dice «Oh Soberana Emperatriz». ¿Podría ser E(xcelsa) M(adre) de D(ios) I(nmaculada), Oh S(oberana) E(mperatriz) S(antísima)?
17. Respecto al tema de la Inmaculada Concepción de María en Cataluña, véase Molina 1999, p. 199-211.
18. Respecto a los datos que nos informan de la estancia de Bermejo en Aragón, véase el estudio de M<sup>o</sup> del Carmen Lacarra que se incluye en este catálogo.
19. Fecha del último pago del *Retablo de la Merced*, abonado a Bermejo y Martin Bernat; véase el estudio de Judith Berg en este catálogo.
20. Véase el estudio de Rovera (cat. núm. 12) que se incluye en este catálogo.