

# Retórica y emocionalidad en Bizancio: el desmayo de la Madre de Dios en las representaciones visuales de los siglos XI-XIII

---

Julia García Morales  
*Universidad de Jaén (España)*

Recibido: 30/01/2025. Aceptado: 12/11/2025

## RESUMEN

Este estudio se enfoca en examinar el fenómeno del desvanecimiento de la Virgen en las representaciones bizantinas de la Crucifixión, presentes en miniaturas y pintura mural de los siglos XI al XIV. Este motivo está vinculado a los cambios litúrgicos y homiléticos que surgieron tras la Querrela Iconoclasta, los cuales respondieron a nuevas demandas devocionales de los fieles. En este contexto, la compasión de la Madre de Dios emergió como uno de los temas fundamentales para la afirmación del dogma de la Encarnación.

## PALABRAS CLAVE

Bizancio, María, desvanecimiento y liturgia.

## Rhetoric and emotionality in Byzantium: The fainting of the Mother of God in 11th- 13th Century visuals representations

## ABSTRACT

This study focuses on examining the phenomenon of the fading of the Virgin in Byzantine depictions of the Crucifixion in miniatures and mural paintings from the eleventh to the fourteenth centuries. This motif is linked to the liturgical and homiletic changes that emerged after the Iconoclastic Quarrel, which responded to new devotional demands of the faithful. In this context, the compassion of the Mother of God emerged as one of the fundamental themes for the affirmation of the dogma of the Incarnation.

## KEY WORDS

Byzantium, Mary, fading and liturgy.

## 1. La emocionalidad en el arte bizantino de los siglos IX-X: la aflicción de la Virgen en la religiosidad y su representación visual

Los textos plantean diversas tácticas emocionales, en los que se reúnen distintas estrategias discursivas más que una experiencia real de la emoción, como indicó Floris Bernard<sup>1</sup>. Este hecho entraña la necesidad de atender a esa emocionalidad producida en lo que Barbara H. Rosewein definió como «comunidades emocionales»<sup>2</sup>. Se trata de grupos en los que los miembros se adhieren a las mismas normas o expresiones emocionales resaltando cuáles deben ser valoradas o no. Estas personas comparten un conjunto de respuestas ante ciertos eventos, a pesar de los límites culturales y religiosos preestablecidos, interviniendo en unas mismas premisas, lo que nos otorga la posibilidad de analizar cómo esa emocionalidad pudo adquirir diferentes matices en cada comunidad. No solo la expresión discursiva, sino también la propia representación visual nos subraya las actitudes que pudieron desarrollarse ante esa emocionalidad. A partir de esta premisa, el presente estudio se enfoca en analizar la compasión de la Virgen, entendida como el sufrimiento físico y emocional que experimentó al ver morir a su hijo. Esta carga emocional se reflejó en las representaciones iconográficas mediante el desvanecimiento de la Virgen en las escenas de la Crucifixión, y más tarde en el *Threnos* Bizantino. En este contexto, se realizará un examen detallado de este motivo en la Crucifixión, a través de representaciones y textos que abarcan desde los siglos X hasta el XIII dentro del Imperio Bizantino.

Tras la Querella Iconoclasta, con la restauración de los iconos en el año 843, la Virgen se convirtió en el símbolo de la ortodoxia, por lo que su efigie se empleó en las distintas representaciones que se llevaron a cabo a lo largo de los siglos IX y X. Estas fueron percibidas por los devotos como un modelo al que imitar. De hecho, el uso de la imagen mariana en medios como el icono, ayudó al desarrollo de la meditación interior que permitía una proximidad con la divinidad, un ejemplo de vida al espectador, como señaló Robin Cormack<sup>3</sup>.

1 F. Bernard, 2022: 157.

2 B. H. Rosenwein, 2006. Véase también: B. H. Rosenwein y R. Cristiani, 2018

3 Cormack, 2013: 112.

Las imágenes que emplearon a la Virgen dieron lugar a la emergencia de nuevos motivos iconográficos, pero también a la reinterpretación de otros ya existentes que fueron vistos desde una óptica dominada por lo emocional. Un ejemplo de estos últimos es la relevancia que adquirió la aflicción de María. Este interés en su tormento fue una consecuencia del debate ideológico mantenido durante la Querella Iconoclasta, en la que los autores iconófilos defendieron el concepto de la Encarnación, enfatizando el aspecto físico que tomó Cristo en el seno maternal. El empleo de esa afectividad les permitió apelar a la audiencia desde otra visión: traspasando de lo real hacia lo transcendental. Asimismo, esta nueva perspectiva emocional no solo quedó en un plano literario o litúrgico, sino que también se adentró en lo visual, mediante la aparición de esos nuevos motivos y la reinterpretación de los ya conocidos. Esta cuestión se puede observar en escenas como la *Crucifixión* que habían gozado de un gran protagonismo durante la propia controversia<sup>4</sup>. Este tipo iconográfico revelaba la doble naturaleza de Cristo, tanto la divina como la humana, a través de las imágenes<sup>5</sup>. La muerte de Cristo, exhibida en la cruz, fue resaltada también por la presencia de la Madre a través de la retórica del lamento. La manifestación de la aflicción de María permitía conmover emocionalmente a la congregación al conducirlos a participar en los eventos más dramáticos de la Pasión, por lo que se convertía en un «catalizador emocional para la audiencia», por seguir las palabras de Viktoria Räuchle<sup>6</sup>. Por lo tanto, ellos podían revivir e identificarse con su suplicio, ya que mostrar cierta emocionalidad ante un momento de fallecimiento era casi un deber, una actitud ritualizada que permitía unir a la comunidad<sup>7</sup>. En definitiva, el espectador encontró en el amargo pesar de María un modelo de catarsis y de sumisión interna a la razón<sup>8</sup>.

El motivo del lamento de la Virgen se incorporó desde el siglo IX en el ámbito litúrgico<sup>9</sup>, no solo con el fin de mover a la audiencia hacia una participación afectiva, sino que también se empleó como un medio para catequizar a los catecúmenos que eran bautizados durante el

4 Vassilaki y Tsinoris, 2000: 498.

5 Grabar, 1998: 271.

6 Räuchle, 2022: 431.

7 Bernard, 2022: 161.

8 Belting, 1998: 153.

9 Vassilaki y Tsinoris, 2000: 456. Tsironis, 1998: 272.

Viernes Santo<sup>10</sup>. El *planctus Mariae* se propuso como un modelo para ellos debido a que, a pesar del tormento que sufrió María, ella logró sobreponerse y doblegar su voluntad para la comprensión del misterio de la salvación. Sin embargo, aunque su interés creció tras la controversia iconoclasta, a lo largo de los siglos IV al VI podemos hallar algunos textos dedicados a la citada cuestión, lo que denota cómo se fue configurando la idea de la compasión de la Virgen, aunque aún ligada a la cristología para transmitir la idea de la Encarnación. Por ejemplo, en el siglo VI Romanos el Méloda dedicó un poema a *María en la cruz*, en el que a través de un diálogo de la Virgen y Cristo mostró la conmoción maternal, la cual fue necesaria para la redención del mundo: “Agotada por el dolor, María, la oveja, al ver que su propio cordero era llevado al matadero, siguió a las demás mujeres y gritó ¿A dónde vas, hijo mío?”<sup>11</sup>

El lamento mariano comenzó a cosechar un mayor protagonismo en los himnos y homilias del siglo IX. Entre ellas, destacan las composiciones elaboradas por uno de los grandes predicadores el momento: Jorge de Nicomedia (IX). En la homilía del Viernes Santo se incluyeron tres lamentos de la Virgen, ejecutados como de si de una pieza se tratase, lo que posibilita vivirla en tres partes –*Camino al calvario, Crucifixión y Descendimiento*– para que la Pasión sea contemplada a través de la propia María<sup>12</sup>. Normalmente, este tipo de composiciones estuvo destinado a una audiencia conformada por laicos y aristocráticos<sup>13</sup>, como se deduce del alto estilo que planteó Jorge de Nicomedia, continuando con los modos propios de la retórica clásica<sup>14</sup>. Igualmente, el objetivo era conmover a la audiencia que la presenciaba para lograr su participación afectiva en la Pasión.

Las homilias, en las que Jorge de Nicomedia expone el duelo materno, están vinculadas con la idea de manifestar la conexión entre la Virgen y Cristo<sup>15</sup>. Este argumento puede llevar a plantear que el énfasis exhibido en ese vínculo tenía como fin recalcar la idea de la humanidad de Jesús. No obstante, el interés del homilista va

un paso más allá, intentando buscar una identificación con la audiencia para expresar cómo la humanidad de Cristo está indisolublemente unida a la de la Madre. Por ello es que la Pasión y el dolor de la Virgen permitían mostrar su rol en la salvación, lo que justificó el protagonismo y la independencia que alcanzó el *planctus* materno.

En la homilía destinada a la *Oración en la sepultura de Jesucristo* (IX), Jorge de Nicomedia realizó una descripción de la presencia de la Virgen en la Pasión. Así, el predicador pretende transmitir al público una correcta interpretación de la Pasión para conseguir su participación<sup>16</sup>. Uno de los lamentos más llamativos es cuando María está en el patio de Anás y Caifás, mientras los soldados están humillando a su hijo. Los suplicios que sufre Cristo también son sentidos por su propia madre, interpretados como esa espada que atravesó su alma, según se dictó en la profecía de Simeón. Tal es el tormento que sufre la Virgen que solicita ocupar el lugar de Jesús, por lo que se da paso a la compasión. De esta manera, se configura un paralelismo entre la espada que atraviesa el alma de la Virgen y los clavos que perforan el cuerpo de su hijo, simbolizando su dolor como si ambos fueran una única y misma agonía:

Ellos mismos se hicieron un escalón para subir a la cruz con una voluntad sanguinaria, entonces la espada se dirigió a María con mayor crueldad; las espinas del dolor iban derechas contra ella. Pero ¿cómo no se le salió el alma del cuerpo? ¿Cómo no se desgarró ella por su unión? ¿Cómo sus ojos pudieron soportarlo cuando parecía que su luz subía a la cruz? ¿Cómo sus pupilas no se desvanecieron cuando miraban las inmaculadas palmas extendidas hacia unas manos voluntariamente parricidas? ¿Cómo las articulaciones no se le separaron tras haber sido clavados en la cruz los miembros de aquel que comprende todo? ¡Ay! ¡Cómo era golpeado el clavo contra su mano y una plaga letal se abría paso hacia su corazón! ¡Cómo, mientras cada uno de sus miembros era perforado, era herida en su ánimo del modo más penoso!<sup>17</sup>

La compasión de la Virgen también fue uno de los motivos expresados por Simeón Metafrasto en su homilía titulada *Discurso en favor de la*

10 Vassilaki y Tsinoris, 2000: 456.

11 Romanos el Méloda, *María en la cruz*. En: Gambero, 2019: 622.

12 D. I Pallas, 1965: 30-56.

13 Muchas de estas fueron transmitidas a partir de colecciones enviadas tanto a catedrales como a monasterios o parroquias, como examinó Cunningham, 2021: 95.

14 Tsinoris, 1998: 305.

15 Vassilaki y Tsinoris, 2000: 457.

16 Tsinoris, 1998: 281.

17 Nicomedia, *Oratio in sepulturam Jesu Christi*. En: Migne, 1865: 1467.

triste lamentación de la Santísima Madre de Dios al abrazar el precioso cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo (X). En él meditó sobre la emergencia de la compasión en la que se manifestaba claramente la relación entre la empatía y el suplicio de la Virgen con los dolores que afligieron a Cristo, llegando no solo a sentirlos, sino también a compartirlos: “Son tus manos y tus pies los que están perforados, pero siento que esos clavos atraviesan profundamente mi alma. Mi corazón fue traspasado al mismo tiempo que era atravesado tu costado. Comparto contigo el dolor de la cruz...”<sup>18</sup>.

Las homilias tratadas exhiben cómo hay un interés creciente en la cuestión de la compasión de la Madre de Dios desde los siglos IX y X. No obstante, esta importancia también se percibe en las imágenes, en las que se produce un cambio: frente a periodos anteriores en los que dominó su vertiente como intercesora, ahora prima su dimensión más afligida<sup>19</sup>. Un ejemplo de ello se encuentra en la gestualidad que presenta la Virgen en el *altar plegable con la Crucifixión de Cristo* del siglo X en el Museo Bode (Fig.1). En la parte superior del relieve se inscriben los signos del sol y la luna, acompañados por dos bustos de dos ángeles. La parte central está conformada por Cristo clavado en la cruz. A uno de sus lados, a la izquierda, se ubica un grupo conformado por cinco soldados; a la derecha, las Santas Mujeres, quienes expresan su dolor de distintas maneras: una oculta su rostro al cubrirlo casi en su totalidad, y la segunda eleva sus manos para señalar la imagen de Jesús. Junto a ellas, en un primer plano, se dispone María que apoya una de sus manos en el hombro de san Juan, mientras que la otra es sujeta directamente por el discípulo, como un ejemplo de dolor, pero también de consuelo, tal y como se establecen en los versos del Evangelio de san Juan (19:25-27). Esta búsqueda de apoyo, junto al rostro cabizbajo de la Virgen debido a la situación que está viviendo, puede ser considerada como un primer estadio del colapso mariano. Si bien es cierto que para observar una imagen del desvanecimiento será necesario esperar hasta el siglo XI en el *Salterio de Teodoro* (Londres, British Library, Add Ms 19352)<sup>20</sup>.



Fig. 1. Altar plegable sobre la Crucifixión de Cristo. Siglo X. Museo Bode, Berlín. Créditos: Bode-Museum.

## 2. La aparición del desmayo de la Virgen en las representaciones bizantinas (siglos XI-XIII)

El *Salterio de Teodoro* expone cómo la intimidad y la emocionalidad no solo se desarrollaron en las *eikones* de los espacios públicos, sino en el ámbito privado, como el entorno doméstico, las capillas y los manuscritos, entre otros. Su empleo en un ambiente más «privado» –la frontera entre aquello designado como público y como privado no fueron tan claras ni tan precisas– permitió a los maestros y también a sus promotores explorar nuevas formas de exhibir las cualidades afectivas, como se manifiesta en algunas de sus representaciones.

Este salterio, terminado en febrero de 1066<sup>21</sup>, fue realizado por el escriba Teodoro para Miguel, el abad del monasterio de *Stoudion* en Constantinopla. Dicho monasterio fue uno de los centros más importantes de Constantinopla, en donde fueron partidarios de la defensa de las imágenes en la lucha contra los iconoclastas. El citado salterio, al igual que otros pertenecientes al siglo XI y conocidos como «salterios marginales», se mostró como una vía de expresión contra la propia Querrela Iconoclasta, llevada a cabo más de un siglo antes<sup>22</sup>.

18 Simón Metafrasto, *Oratio in Lugubrem Lamentationem Sanctissimae Deiparae Pretiosum Corpus Domini Nostrī Jesu Christi Amplexantis*. En: Migne, 1903: 215.

19 Kalavrezou, 1990: 167.

20 La primera investigadora en señalar esta obra fue: Neff, 1998: 254.

21 Barber, 2000: 2.

22 Corrigan, 1992.

El *salterio* nos brinda la primera representación conocida del desmayo de María en la escena de la *Traición* en el folio 45v (Fig.2). De hecho, este motivo no ha aparecido en otras miniaturas tales como las que se presentan en el *Salterio de Jlúdog* (Ms. Gr. 129, Museo Histórico del Estado, Moscú. Ca. 850)<sup>23</sup> o el *Salterio Barberini* (Barb. gr 372, Biblioteca Apostólica Vaticana. Último tercio del siglo IX)<sup>24</sup>, a pesar del estrecho vínculo que mantienen con el londinense, el *Salterio de Teodoro*<sup>25</sup>.

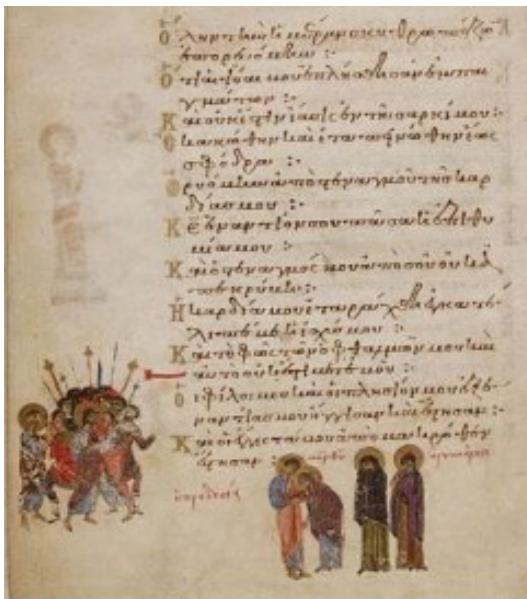


Fig. 2. Londres, British Library, Add Ms 19352, fol. 45v. Escena de la *Traición*, *Salterio de Teodoro*. 1066. Créditos: cortesía de la British Library.

En la parte izquierda del folio 45v se muestra a Cristo mientras es abrazado por Judas, rodeado de una banda de hombres que portan antorchas y lanzas. Junto a ellos, en el lado izquierdo, está uno de sus discípulos, san Pedro, cortando la oreja de Malco. Esta representación, según Charles Barber, visualiza el comentario de Teodoreto

23 Una edición más contemporánea: Khludov *et al.* (eds.), 2007.

24 La escena de la «Crucifixión» del folio 124v muestra a María acompañada de san Juan a un lado del crucificado, mientras que al otro se encuentra Longinos clavando la lanza en el costado de Cristo. María, en señal de dolor, coge su manto con una de sus manos, acercándose a su rostro.

25 Se ha llegado a plantear la existencia de un manuscrito anterior al *salterio* de Teodoro. Este podría tener una gran semejanza con el *Salterio de Jlúdog* o con las producciones visuales del *Salterio Barberini*. Der Nersessian, 1970: 70.

de Ciro (V) en su *Interpretatio in Psalmos*<sup>26</sup>, en donde expuso cómo los enemigos de Cristo estaban intrigando contra él: “Al mismo tiempo, todos mis enemigos conspiraban contra mí, en mi contra intrigaban males para mí. Determinaron palabras injustas contra mí”. Habló como testigo del desenlace de las demás cosas”<sup>27</sup>.

Más alejados de la escena, como si de un plano inferior se tratase, aparecen familiares y amigos de Cristo contemplando el transcurso de los eventos. Entre ellos, se encuentra la propia Virgen, acompañada por san Juan, en el momento en que va a desfallecer. Tras la Madre de Dios, están presentes las Marías, quienes exhiben distintos gestos de aflicción comunes en las escenas de la *Crucifixión*: la primera de ellas dirige sus manos veladas hacia su faz, mientras que la segunda está velando uno de sus ojos. En sus representaciones destaca el empleo de una proporción alargada de su figura -tanto de las Marías como del discípulo amado o la Madre de Dios-, frente al empleo de un mayor volumen en su cuerpo, lo que evidencia la importancia de lo espiritual frente a lo corpóreo<sup>28</sup>. Sin duda, esta técnica permite enfatizar aún más el desvanecimiento de la Virgen, incidiendo en su tormento físico y anímico.

La escena de san Juan y la Virgen podría justificarse con las palabras recogidas en el *Evangelio* del apóstol (19:25-27), con las que se le encomienda la protección de la Madre de Dios. Sin embargo, esto no es suficiente para explicar el origen del desmayo en la escena. Es por ello que debemos analizar las palabras recogidas en el salmo 37:12 que aparece en el mismo folio que la citada miniatura. En dicho salmo se explica cómo los seres queridos de Cristo se encuentran más alejados: “Amigos y compañeros se alejan de mi herida, mis más cercanos y queridos se mantienen a distancia”<sup>29</sup>. Sin duda, estos vocablos nos llevan a comprender la configuración de la escena, donde el grupo de los familiares se encuentra más alejado que el primer grupo. Además, la emergencia del término «cercanos» especifica y justifica la presencia de la Virgen, el discípulo o las Santas Mujeres. De hecho, ellos mismos se localizan en otra miniatura del *salterio*, el *Entierro de Cristo*, en la que se visualiza la aflicción de María junto a las Santas Mujeres mientras que el

26 Barber, 2000: 26.

27 T. de Ciro, *Interpretatio in Psalmos*. En: Migne, 1860: 1166.

28 Barber, 2000: 17. Dufrenne, 1967:180.

29 Der Nersessian, 1970: 29

cuerpo de Cristo es conducido e introducido en el sepulcro por José y Nicodemo<sup>30</sup>. Asimismo, el salmo podría glosar que la miniatura proviniese de su interpretación literal, una cuestión habitual en el mundo bizantino: traducir visualmente las palabras. Los salmos ofrecieron libertad de interpretación tanto a los comentaristas como a los maestros, lo que se puede atestiguar en la escena del desmayo.

Palabras similares a las expresadas en el salmo 37:12 se utilizan en el canon de Vísperas del Jueves para explicar cómo los seres queridos de Jesús se encuentran alejados y cómo sus «amigos» ahora están contra él<sup>31</sup>. Ambos justifican la representación del grupo doloroso conformado por las Santas Mujeres, la Virgen y san Juan, distantes de la escena del *Arresto*. Esto muestra cómo los elementos litúrgicos comienzan a incorporarse en el ámbito visual del salterio. El uso de imágenes con significados litúrgicos o relacionados con la liturgia refleja el deseo del miniaturista de integrar la liturgia en la representación visual, creando una atmósfera que facilite una interpretación teológica adecuada de los eventos representados<sup>32</sup>.

A tenor de lo expuesto, podemos observar cómo la posición de la Virgen quedaba más que justificada. Sin embargo, es necesario adentrarnos en el porqué de la inclusión del desmayo. En este sentido, André Grabar propuso cómo varios motivos de la Pasión empleados en los salterios vinculados con la disputa iconoclastas desde el siglo IX contribuyeron a la comprensión de la Encarnación junto a la legitimación del empleo de la imagen<sup>33</sup>. Por lo tanto, la aparición del suplicio físico y anímico de la Virgen, ejemplificado en su desmayo, conllevaba una aproximación hacia su dimensión más maternal, subrayando la idea de que Cristo recibió su humanidad en Ella. A ello se suma que el hecho de que la Virgen se apoye en el discípulo puede ser interpretado como los dos testigos presentes del Dios encarnado. En este sentido, la alusión al desgarrador sufrimiento que presentó la Virgen ya había sido desarrollado en los servicios litúrgicos del Viernes Santo. Así, en el servicio del Viernes Santo en el *Triodion*, se plantea el momento en el que

Cristo es arrestado, seguido de la Crucifixión<sup>34</sup>. Durante estos servicios, el suplicio inefable de María se convirtió en un punto de referencia: «su corazón estaba amargamente herido»<sup>35</sup>. Esta descripción nos puede llevar a pensar que, en lugar de incluir el desvanecimiento mariano en la escena de la *Crucifixión*, se trasladó a la representación del *Arresto* para manifestar el dolor de sus seres queridos ante este. De igual manera, ya algunos autores -como los aquí mencionados- habían reflexionado sobre cómo la Virgen estuvo presente en cada uno de los eventos de la Pasión, por lo que queda más que justificada su presencia en temas como el *Arresto*.

El desmayo de la Madre de Dios también encuentra apoyo en las fuentes literarias, mediante el empleo de diversas metáforas: el dolor que no pudo soportar, la espada que se clavó en su alma, etcétera. Por lo tanto, si ya desde el siglo IX y X hay testimonios que mencionan esta cuestión, no es de extrañar que el citado salterio londinense plasmase visualmente lo que los textos exhibían. Basta citar el caso de la *Oración en la sepultura de Jesucristo* de Jorge de Nicomedia (IX) o la *Vida de la Virgen* describen esta situación. Por ejemplo, en este último texto de la *Vita Virginis*<sup>36</sup>, la escena está marcada por la condena de Cristo, la negación de sus amigos y la aflicción de la Madre de Dios al contemplar a su hijo golpeado y burlado<sup>37</sup>. Una misma perspectiva se mantiene en la citada *Oración en la sepultura de Jesucristo* de Jorge de Nicomedia, en la que se explica cómo Cristo solicitó a la Virgen que no se aproximase a él, lo que provocó un horrible desgarramiento en su corazón. Las palabras más amables del Señor se dirigieron a ellas: “Hijas de Jerusalén, no llores por mí” ¡Qué terriblemente se rompió el corazón de María! ¡Cómo se rompió por completo! ¡En qué gran y poderoso incendio se prendió la llama de su ardor!<sup>38</sup>.

34 Mother Mary y Ware of Diokleia, 1984: 614.

35 *ibidem*: 595-596.

36 Existe un debate cronológico sobre la realización de este texto. Para S.J. Shoemaker el mismo tuvo que realizarse en el siglo VII por Máximo el Confesor, mientras que para Phil Booth, Christos Simelidis y Mary Cunningham fue compuesto en el siglo X. A pesar de dicho debate, nos interesa la citada producción para ver cómo se hace eco de la presencia de la compasión de la Virgen en el momento en que Cristo está siendo golpeado. Véase: Shoemaker, 2012. Booth, 2015: 149-203. Christos Simelidis, 2022: 125-160. Cunningham, 2001: 193-195.

37 S.J. Shoemaker, 2011: 589.

38 De Nicomedia, *Oratio in sepulturam Jesus Christi*. En: Migne, 1865: 467.

30 Weitzmann examinó cómo la emergencia de este grupo pudo estar relacionado con el *leccionario evangélico* del que se empleó una serie de imágenes devocionales. Weitzmann, 1961: 481-482.

31 Tikkanen, 1985: 56.

32 Barber, 2000: 10.

33 Grabar, 1998: 245.

La compasión de la Virgen, interpretada a través de su desvanecimiento, continuó en diversas imágenes a lo largo de los siglos XI, XII y XIII; épocas en las que las cualidades afectivas plasmadas en la liturgia y la literatura también traspasaron a la representación visual. El contenido emocional mostró la necesidad de modificar el lenguaje plástico dando lugar a la germinación de nuevos temas iconográficos y a la reelaboración de motivos tradicionales, como sucedió con las escenas marianas. En ellas se fijaron variadas actitudes que discurrían desde la ternura hasta el dolor<sup>39</sup>.

El desvanecimiento de María se manifestó no solo en la iluminación, sino en otros medios, como la pintura mural del siglo XII. Uno de los primeros ejemplos se ubica en *la iglesia del monasterio de Mavriotissa* cerca de Kastoria. El templo principal (*Katholikon*) está consagrado a la Virgen, mientras que el *parekkleison* está dedicado a san Juan Evangelista. Se trata de una construcción de tamaño pequeño que presenta una sola nave cubierta por una techumbre de madera a dos aguas, un ábside en el extremo de la zona este, mientras que la parte oeste alberga un nártex con pinturas. Esta unidad arquitectónica se ve completada con la presencia de frescos que parecen haber sido elaborados por pintores que provenían de centros como Ohrid o Tesalónica -pese a que Kastoria ya tenía un taller local<sup>40</sup>-, por lo que se exhibe el vínculo con modelos más sofisticados procedentes de lugares como Constantinopla. Aun así, Kastoria, desde el siglo X, logró convertirse en un centro artístico de suma importancia, del que no solo dependieron los talleres nacionales, sino que también fue extendiéndose a otros ámbitos como Serbia, Capadocia, etcétera. La transmisión de su producción estuvo estrechamente ligada a la circulación de manuscritos por las distintas regiones que conformaban el imperio<sup>41</sup>.

El programa iconográfico es muy variado. Siguiendo la línea de esta investigación, nos vamos a centrar en el conjunto desplegado en el muro oeste de la naos, donde se ubica el ciclo de la Pasión. En el extremo oeste muestra la escena de Pentecostés; en la parte inferior la *Crucifixión*, flanqueada por la *Traición* y el *Lavatorio de los pies*; el registro final se completa con la *Koimesis*<sup>42</sup>; y en la parte este del muro se ubica el *Juicio*

*Final* conformado por dos niveles, acompañado de la *Deesis*. La datación de estos ha provocado un debate en la historiografía. La primera aproximación la realizó el investigador Moutsopoulos, situando su realización entre el siglo XII y XIII<sup>43</sup>. Posteriormente, Ann Wharton Epstein consideró adelantar las mismas estableciendo como fechas finales el siglo XI e inicios del siglo XII<sup>44</sup>. Años después, surgieron algunas voces críticas contra esta cronología, como fueron Hadermann-Misguich<sup>45</sup>, Catherine Jolivet-Levy<sup>46</sup>, y Tania Velams<sup>47</sup>, quienes propusieron como datación más certera el siglo XIII. Los investigadores citados se inclinan por esta última fecha debido a la presencia de algunos motivos pictóricos, como, por ejemplo, el desmayo de la Virgen, que permite retrasar la cronología, situándola entre inicios del XIII y la segunda mitad del mismo. No obstante, como ya hemos esbozado en líneas anteriores, el motivo del desmayo estaba presente ya en el siglo XII. Esto nos lleva a cuestionar que dichas pinturas pudieran realizarse ya en el siglo XII y no en el XIII. A ello debemos sumar la presencia de distintas manos en la realización de las mismas, cuyas fechas oscilarían entre los siglos XII y XIII. Aunque, en el caso que nos atañe, la *Crucifixión* pudo ser realizada en las primeras décadas del siglo XII, como defendió Nano Chatzidakis<sup>48</sup>.

El fresco que se examina es la escena de la *Crucifixión* (Fig.3). La parte central está destinada a Cristo crucificado, cuyo cuerpo denota cierta dimensión sobrehumana, como una manifestación de su aflicción y sacrificio<sup>49</sup>. Cristo está flanqueado tanto a su derecha como a su izquierda por dos ángeles y dos figuras femeninas: la representación de la Iglesia, sosteniendo un cáliz donde se encuentra la sangre de Jesús, y la figura de la Sinagoga, que parece estar siendo expulsada de la escena, introduciendo un elemento de hostilidad judaica común en el periodo del crepúsculo medieval<sup>50</sup>. A la derecha de la cruz se encuentran diversos personajes: un hombre que está sujetando un recipiente; el centurión apoyado sobre la lanza que atravesó el costado de Cristo; san Juan, quien posa su mano derecha sobre su

39 Velmans, 1978: 110.

40 Epstein, 1980: 199.

41 Velmans, 1978: 186.

42 Salvador González, 2011: 9-52.

43 Moutsopoulos, 1967. Véase también: Megaw, 1931: 90-130.

44 Epstein, 1980: 199.

45 Hadermann-Misguich, 1988-89: 143-148.

46 Jolivet-Levy, 1996: 21-63, esp. 45. Véase también: Jolivet-Levy, 2002: 258.

47 Velmans, 1978: 201-202.

48 Chatzidakis, 1999: 71-72.

49 *ibidem*, 67.

50 Epstein, 1982: 26.

propia mejilla, aludiendo al dolor que siente por la escena contemplada. Esta misma pose se repite a la derecha de la cruz en el hombre que también lleva su mano hacia una de sus mejillas en señal de aflicción. Asimismo, al lado de este personaje se encuentran las Santas Mujeres, quienes dirigen su mirada hacia Jesús, mientras que una de ellas sostiene el cuerpo de la Virgen, quien está a punto de desfallecer. En este caso, la escena del desvanecimiento mariano presenta una nueva fórmula: María no es sustentada por san Juan, como hemos visto en la miniatura londinense, sino que se apoya en una de las Marías. A este respecto se pronunció Millet, quien mencionó lo característico que fue en el arte bizantino que la Madre de Dios buscara su apoyo en las Santas Mujeres<sup>51</sup>. No obstante, podemos establecer que esta no fue la única fórmula, sino que, como hemos visto anteriormente, también buscó el apoyo del discípulo amado.



Fig. 3. *Crucifixión y Koimesis*. Siglo XII. Pared este de la nave del monasterio de Mavriotissa, Kastoria. Créditos: Wikimedia Commons. [Consultado: 03-01-2025].

Debemos resaltar la actitud de la propia Virgen, quien está inclinando su cabeza hacia su hijo, quizá en un gesto que puede ser interpretado como una alusión al vínculo maternofilial de ambos, una cuestión ya sugerida tanto en la literatura como en la liturgia. En este sentido, desde el patriarcado de Sergio II (999-1019) se produjo un cambio en la gestualidad de María, ya que inclinó su cabeza hacia su hijo, en una pose de cariño, según analizó Kalavrezou<sup>52</sup>. Además, una segunda pose que es necesario subrayar en la representación es la mano de la Virgen. Esta expresa una experiencia afectiva, remitiéndonos a

51 Millet, 1916: 416.

La fórmula de la Virgen apoyada en las Santas Mujeres no fue sólo empleada en el ideario bizantino, sino que también se insertó en las composiciones occidentales.

52 I. Kalavrezou, 1990: 172.

las palabras expuestas en la profecía de Simeón, en la que se combina claramente la unión entre el tacto y la vista, pudiendo invitar a la audiencia no solo a la contemplación de esta actitud, sino también a un deseo de emularla, lo que nos remite a la acción desarrollada en la lectura del servicio realizado el Viernes Santo.

La escenificación del desvanecimiento mariano abría la vía para contemplar a la Virgen como el ejemplo ante la muerte, ante la pérdida, no solo desde su tormento, sino más bien desde su estoicismo, retratándola como una mujer ejemplar ante el mensaje divino, y al convertirse en la mejor idea ética para la audiencia en el contexto litúrgico. De esta forma, se exhibe su vulnerabilidad ligada estrechamente a su fuerza, como ya se había señalado en los himnos y poemas. Un ejemplo de ello es el *Tratado sobre un icono de la Crucifixión* de Miguel Psellos (s.XI): “¿no parece aquí María, la Madre del Señor, como la viva imagen ideal de las virtudes? En su dolor no ha perdido la dignidad”<sup>53</sup>.

No es casualidad que se desarrolle la iconografía de la *Crucifixión*, en la que está presente el desmayo de la Madre de Dios, sobre la escena de la *Koimesis*. Ambas escenas vuelven a subrayar la paradoja de la Encarnación y, por ende, el papel de la Virgen<sup>54</sup>. A nuestro juicio, se podría trazar una conexión visual entre ambas escenas -un aspecto muy común en las representaciones bizantinas-, ligada a la idea escatológica. Si en la *Koimesis* se produce la muerte física de la Virgen, en la *Crucifixión* tiene lugar su fallecimiento anímico al contemplar el sufrimiento y la muerte de Cristo. En este sentido, podría ponerse de manifiesto aquellas palabras señaladas por el patriarca Germanos I, en su *Dormición de la Santa Madre de Dios III* (VIII), en las que se recalca la necesidad de pagar los afectos a la madre: “Tu cuerpo es cosa mía [...] Confíame tu cuerpo pues yo depositaré mi divinidad en tu seno [...] Te hice madre [...] quiero recompensarte por haberme albergado en tu seno”<sup>55</sup>. De igual forma, la

53 Miguel Psellos, *Tratado sobre un icono de la Crucifixión*. En: Belting, 2009: 691.

54 En su magistral estudio, Henry Maguire demostró cómo hay una clara conexión entre la retórica verbal y la representación artística. Esto se reflejó en los mosaicos y pinturas, poniendo de manifiesto cómo las creaciones literarias ejercieron una influencia en el caso bizantino. Un ejemplo de ello es el empleo de la antítesis para relacionar visualmente la escena del *Nacimiento de Cristo* con la *Dormición de la Virgen*. Maguire, 1981: 59-68.

55 Germanos I, *Dormición de la Santa Madre de Dios III*, en De Constantinopla, 2001: 135.

visión escatológica es la óptica que prima en el programa iconográfico; un tema muy propio de los centros monásticos provinciales. Se desarrolla así un contexto unido a la muerte y la resurrección que entroncaba no solo con las necesidades litúrgicas y devocionales, sino también con la situación acaecida en Macedonia en el siglo XI por la conquista de los normandos. El saqueo y la constante quema de espacios ortodoxos en Kastoria por manos normandas ayudó a favorecer la aparición de un sentimiento apocalíptico<sup>56</sup>. Primó una visión milenarista, extendida a lo largo de la región, que afectó a la población tanto judaica como cristiana.

El siglo XIII manifestó la importancia de la expansión de las influencias bizantinas gracias a la llegada de artistas a lugares como Armenia, Serbia o Italia, tras la toma de Constantinopla en 1204. Es el momento en el que se desarrolló el estilo paleólogo, en el que se mostró una tendencia a continuar con la tradición artística fraguada décadas anteriores en centros como Constantinopla con una renovación que partió de la reinterpretación de temas iconográficos ya existentes bajo el prisma de lo afectivo y emocional, como el lamento<sup>57</sup>. Estos cambios e innovaciones se manifestaron en diversos espacios, entre los que destaca la *iglesia de la Santísima Trinidad en Sopocani*. Esta construcción, destinada a la advocación de la Santísima Trinidad<sup>58</sup>, se erigió hacia el 1260 por el rey Esteban Uros, y se convirtió en el lugar de enterramiento familiar. En su interior se desarrolló un programa de frescos de suma importancia, elaborado entre 1263 y 1268<sup>59</sup>, en el que se manifestó una yuxtaposición de representaciones con tinte cristológico junto a

escenas reales vinculadas a la tumba del rey. Se trata de un ciclo de una gran extensión y, debido a esto, nos vamos a centrar en aquellos motivos que resultan de gran interés para este trabajo.

El ciclo pictórico no solo se detuvo en los acontecimientos reales, sino que también se ilustró con escenas que formaban parte del programa litúrgico, leídas durante los servicios, como son eventos del Antiguo y Nuevo Testamento o hagiografías, entre otros. Entre estas escenas tan variadas, es necesario resaltar la *Crucifixión* (Fig.4). Se trata de una composición conmovedora centrada tanto en Cristo como en el papel de la Virgen, enfatizando la conexión que mantienen ambos. Al lado izquierdo de la cruz está san Juan junto a la Madre de Dios, abandonando su lugar tradicional en la representación. El discípulo dirige sus manos hacia María para evitar su desvanecimiento completo, dando como resultado una composición marcada por un gran *pathos* a través de gestos que no son violentos. Se conforma un diálogo animado e íntimo entre san Juan, que recibe la mano de María, y esta, que permite manifestar el profundo vínculo de suplicio y empatía, es decir, de compartir el dolor con el otro. Asimismo, es necesario subrayar cómo la Virgen tiene sus ojos cerrados anunciando la aflicción que está sufriendo: la muerte física y anímica causada por el fallecimiento de Jesús. En definitiva, la presencia y manifestación de una emoción conllevó una representación de los personajes de un contenido simbólico a uno afectivo que solo pudo representarse mediante el empleo de modos innovadores, como indicó Tania Velmans<sup>60</sup>. Esta cuestión del contenido emocional se expresa claramente en la figura de María, pues, a pesar de presentar una pose serena y con gestos comedidos, hay una necesidad de exteriorizar su dolor a partir de un nuevo modo: su desmayo.

La manifestación del desmayo de la Virgen en esta escena podría verse como un resultado del intercambio producido entre la zona oriental y la occidental. En este segundo entorno, el desmayo de la Virgen ya se había desarrollado tanto en pintura como en escultura, como se muestra en la *Crucifixión en el púlpito del Baptisterio de Pisa* (1260) de Nicolás Pisano o en el *Crucifijo* del Maestro de San Francisco (1272) en la National Gallery de Londres. A este respecto, Sandberg Vavalà propuso que el motivo del espasmo se generó en el arte italiano y que

56 Tsakiridou, 2021.

57 Mango, 1993: 195- 197.

58 Para una aproximación a la estructura de los espacios monásticos bizantinos, véase: Popovic, 1997: 3-21.

59 La escasez de documentación ha provocado una gran dificultad para plantear la datación exacta de los frescos. Por ello, los principales investigadores que se han aproximado a los mismos han basado su cronología en los personajes históricos que en ella aparecen. En este sentido, Valdimir Pertkovié y Nikolai Okunev han señalado que la fecha más certera puede ser la de 1264. Otros especialistas, tales como Prkovié o Radojcié, han decidido establecer la misma tras la muerte de la reina Ana, es decir, entre 1256-1258. Esta polémica ha sido recogida por Djuric Vojislav y Viktor Lazarev, quienes decidieron fijar la fecha que hemos indicado en esta investigación. Esta última datación nos parece la más apropiada y certera, puesto que ambos han partido del tiempo que transcurrió entre el ascenso al trono arzobispal de Sava II y el matrimonio del hijo mayor de Uros. Véase para el debate cronológico: Vojislav, 1963: 112. Lazarev, 1995.

60 Velmans, 1978: 109.



Fig.4. *Crucifixión*. Tercer cuarto del siglo XIII. Iglesia de la Santa Trinidad. Sopocani, Serbia. Créditos: Blago, Fund. [Consultado: 12-03-2025].

se trasladó al propio Imperio bizantino<sup>61</sup>. Para justificar esta visión, el citado investigador se apoya en una serie de imágenes, tales como los *frescos de Aquileia* o el *mosaico de Monreale* (XII), en las que se manifiesta cómo María apoya sus manos en una de las Santas Mujeres. Sin embargo, en ninguna de estas composiciones se puede visualizar una representación del desmayo de la Virgen que no apareció en el arte italiano hasta el siglo XIII, mientras que en la imagen bizantina estuvo presente desde el XI. A ello se le suma que fueron maestros bizantinos quienes realizaron esta escena de Sopocani; un aspecto que se hace visible a la hora de presentar el desmayo, mucho más próximo a lo visto en el salterio londinense, ya que María se desploma hacia delante y es sustentada por el discípulo de una forma poco frecuente en el ámbito europeo en el siglo XIII, en donde se prefería a una Virgen completamente desvanecida en el suelo. Por lo tanto, podemos establecer que se trató de un tema propio de Oriente, que surgió en este lugar, y se trasladó, posteriormente, a Occidente.

El empleo del desmayo mariano en esta pintura debe ligarse con la importancia que tuvo la veneración de la Madre de Dios en la iglesia ortodoxa serbia<sup>62</sup>. En este ámbito, su aflicción gozó de un gran protagonismo en las prácticas litúrgicas que testimoniaron a la congregación la correcta comprensión y el valor de la redención. Para ello, la vida de Cristo se tornó el tema central manifestado por medio de tres actos: la oración del refectorio, la liturgia de los catecúmenos y la liturgia de los fieles. Es por ello que la escena de la Crucifixión se propone en el

programa con una función litúrgica y funeraria. Durante la celebración nocturna del viernes en los espacios monásticos, como, por ejemplo, el *monasterio Pantokrator* en Constantinopla, se llevaba a cabo una visita a las capillas funerarias que aparecían decoradas con escenas de la Pasión: la Crucifixión, el Santo Entierro, etcétera. En este caso, sobre estas iconografías, y más concretamente sobre el *Threnos*, cargadas del gran dolor que asolaba tanto a María como a Cristo, se dispusieron las tumbas reales. Asimismo, si seguimos el contenido establecido en el *Typikon de Evergetes* del siglo XII, que fue conocido en el mundo serbio, destaca el *kanon threnodies*, un servicio agregado a la celebración del Viernes Santo por la noche desde finales del siglo XI, en el que se canta el lamento de la Virgen, donde llora a su Hijo colgado en la cruz<sup>63</sup>. No se trató de una innovación litúrgica, sino de una reinterpretación de esta, como propuso Nancy Sevcenko<sup>64</sup>. Este canto litúrgico está vinculado con el *planctus Mariae*, desarrollado en las homilias de Jorge de Nicomedia, y se convirtió en una lectura estándar del Viernes Santo, en las que se exhibe claramente ese colapso mariano ante la pérdida de su hijo. Los fieles participaron de la muerte convirtiendo a los diferentes miembros de la comunidad en dolientes de Cristo, y también empatizando con la compasión de María.

El análisis de los ejemplos nos permite adentrarnos en los distintos y originales valores que se proyectan sobre la Virgen, unidos al florecimiento de su piedad y devoción. Asimismo, la conjunción entre imágenes y textos litúrgicos y devocionales destinados a provocar en la audiencia diversas respuestas emocionales ante el culto de lo sagrado, tales como la tristeza, la alegría, el llanto o la compasión. De hecho, fue bastante común desarrollar estos programas fuera de la nave, donde se llevaron a cabo las iconografías más complejas<sup>65</sup>, vinculadas a los escritos leídos en el marco litúrgico<sup>66</sup>. A fin de cuentas, estas imágenes no solo tenían una función litúrgica, sino también didáctica y afectiva, con las que se pretendía lograr una conmoción devocional que llevara al devoto desde un estadio pasivo hacia uno activo: pasando de un mero observador a convertirse en un participante más. No se trataba solo de comprender y creer en esa experticia, sino de vivirla de una forma personal.

63 Todic, 1997: 53.

64 Sevcenko, 2016: 247-262.

65 Gerstel, 2019: 93-120.

66 Todic, 1997: 45-50.

61 Vavalà, 1929: 50.

62 Evelyn, 1980: 50.

### 3. Consideraciones finales

La Virgen alcanzó una suma relevancia tras la Querrela Iconoclasta, por lo que se convirtió en la divisa de la victoria ortodoxa. Sus cualidades fueron exploradas, destacando su papel como madre: no solo encarnada en la imagen de la Madre que sostiene en sus brazos a su hijo, sino también en aquella representación en la que se mostraba afligida y compasiva por la muerte de este. En esta segunda visión, María se propuso como un modelo ético al que imitar por parte del fiel: a pesar de su dolor, ella logra sobreponerse, entendiendo su papel en el dogma de la Encarnación. Su emocionalidad impregnó las creaciones artísticas, literarias y liturgias desde el siglo X al XIII. Autores como Jorge de Nicomedia o Simeón Metafrasto reflexionaron acerca del significado de la compasión, entendiéndola como la necesidad de sufrir con su hijo. Este imaginario se trasladó a la cultura visual, con la aparición del motivo del desvanecimiento que manifestaba claramente su pesar.

El surgimiento del tema del desmayo de la Madre de Dios está estrechamente ligado al interés en el campo de lo afectivo durante y tras la Querrela Iconoclasta. Dicho motivo fue adquiriendo un mayor patetismo con el discurrir del tiempo, al conmover a la audiencia que lo contemplaba, que llegó a sentirse interpelada por el mensaje transmitido a través de esa «pintura animada», como la definió Miguel Psellos<sup>67</sup>. En este sentido, el desvanecimiento de la Virgen se desarrolló principalmente en la pintura mural y la miniatura, pero tenemos escasa evidencia de su incorporación a los iconos sobre tabla<sup>68</sup>. En este último soporte, la imagen del desmayo se pudo producir como una consecuencia del contacto con el ámbito occidental, concretamente con la parte italiana. Muchos maestros italianos se aproximaron a la producción oriental para buscar en ella un nuevo enfoque con el que abordar los temas tradicionales. Para ello, introdujeron

notas más afectivas en los motivos iconográficos, sucumbiendo a las demandas devocionales que la audiencia solicitó. Eso trajo consigo el interés en otros ámbitos, como el oriental, concretamente en todos esos motivos centrados en demostrar una representación de los temas mucho más devocional, lo que dio como resultado ese “sincretismo cultural” entre Oriente y Occidente<sup>69</sup>. A este respecto, ya Anne Derbes llamó la atención sobre cómo la presencia del desmayo de la Virgen en algunas escenas de la Crucifixión en Occidente fueron un motivo del arte sienés y no tanto un producto oriental e incluso cruzado<sup>70</sup>. Por lo tanto, es necesario resaltar que el desmayo sí fue una iconografía propia del mundo oriental, aunque su introducción en otros soportes, como el de tabla, se debe a ese contacto e intercambio con Occidente.

En definitiva, la manifestación del desmayo de la Madre de Dios, y su empleo en distintos contextos, nos muestra que cumplió una función específica dentro del litúrgico, poniendo de relieve el giro producido en la experiencia religiosa. Su presencia en la pintura mural puede vincularse con la propia celebración litúrgica, concretamente con el servicio de la Pasión del Viernes Santo. En él se expresaba notoriamente el suplicio que vivió al contemplar a Cristo muerto, como expusieron los homilistas de los siglos IX y X. Este se desarrolló en un marco monacal y eclesiástico, en el que se buscó la participación afectiva y empática de la audiencia. Por lo tanto, esto explicaría la razón de incluir el colapso mariano no en un panel sobre tabla, independiente y aislado, sino inserto en un complejo programa iconográfico, ligado al marco litúrgico.

### Referencias bibliográficas

Bacci, M (2010): “Pratica artistica e scambi culturali nel Levantodopo le crociate”. En: Quintavalle, A. C. (ed.): *Medioevo: le officine. Atti*

67 Belting, 2009: 347.

68 El museo del Louvre muestra un icono de *La Crucifixión* -RF1988 6- atribuido a un autor anónimo de Macedonia, fechado en la primera mitad del siglo XV, según Roger Cabal y Nano Chatzidakis. En él se representa a Cristo crucificado, acompañado por san Juan y una de las Santas Mujeres a la derecha; a la izquierda, se encontraría ese incipiente colapso de María. Estaríamos ante una de las primeras representaciones en tabla del mismo. Sin embargo, tras el análisis realizado por Milovanovic, se ha propuesto como fecha la de inicios del siglo XVI; una datación más plausible debido a la composición de la escena, el estilo, etc. Milovanovic, 2022: 34-37.

69 A este respecto, el investigador Bacci mostró cómo maestros locales griegos pudieron tomar fórmulas italianas y a la inversa. Así pues, se emplearon en la figura de la Virgen en Gracania en Sant’Anna, Famagosta, modos bizantinos, pero adaptándose a las necesidades devocionales del rito latino. Bacci, 2010: 494-510.

70 La citada investigadora analizó dos imágenes vistas como «productos cruzados» que fueron realizados en realidad por artistas occidentales, como es la miniatura de la *Crucifixión* en *El Evangelio de la reina Keran* y el icono de *La Crucifixión* del siglo XIII en el monasterio del Sinaí. Derbes, 1989: 190-204.

- del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009). Milán: Electa, pp. 494-510.
- Barber, C (2000): *Theodore Psalter: electronic facsimile*. Illinois: University of Illinois Press.
- Belting, H (1998): *L'image et son public au Moyen Âge*. Paris: Gérard Monfort.
- Belting, H (2009): *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal.
- Bernard, F (2012): "Emotional Communities in the Eleventh Century: Bodily Practices and Emotional Scripts". En: Cairns, D. et al.: *Emotions through Time: from Antiquity to Byzantium*. Tübingen: Mohr Siebeck, pp. 157-177.
- Booth, P (2015): "On the Life of the Virgin Attributed to Maximus Confessor". En: *Journal of Theological Studies* 66, pp. 149-203.
- Chatzidakis, N (1999): *Kastoria (Byzantine Art in Greece): Mosaics- Wall Paintings*. Atenas: Melissa.
- Cormack, R (2013): *Painting the soul: icons, death mask and shrouds*. Londres: Reaktion Books.
- Corrigan, K (1992): *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters: Iconophile Imagery in Three Ninth-Century Byzantine*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Cunningham, M (2021): *The Virgin Mary in Byzantium c.400- 1000. Hymns, Homilies and Hagiography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Ciro, T: *Interpretatio in Psalmos*. En: Migne, J. P (1860): *Patrologiae cursus completus, series graeca*. Paris: Apud Garnier Fratres et J.P-Migne Sucessores, pp. 1162-1168.
- De Constantinopla, G (2001): *Homilias Mariológicas*. Madrid: Editorial Ciudad Nueva.
- De Nicomedia, J: *Oratio in sepulturam Jesu Christi*. En: Migne, J. P (1865): *Patrologiae cursus completus, series graeca*. Paris: Apud Garnier Fratres et J.P-Migne Sucessores, pp. 1458-1490.
- Derbes, A (1989): "Siena and the Levant in the Later Dugento". En: *Gesta* 28, pp.190-204.
- Vojislav, Djuric J (1963): *Sopocani*. Belgrado: Knjizevna Zadruga Prosveta.
- Dufrenne, S (1967): "Deux- chefs-d'oeuvre de la miniature du XI siècle". En: *Cahiers archéologiques: fin de l'Antiquité et Moyen Âge* 17, pp.177-191.
- Epstein, A. W (1980): "Middle Byzantine Churches of Kastoria: dates and implications". En: *The Art Bulletin* 62, pp. 190-207.
- Epstein, A. W (1982): "Frecoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria: Evidence of Millenarianism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade". En: *Gesta* 21, pp. 21-29.
- Evelyn, S. V (1980): *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*. Roma: Editorial Multigrafica.
- Gambero, L (2019): *Mary and the Fathers of the Church: The Blessed Virgin Mary in Patristic Thought*, California: California University Press.
- Gerstel, S. E.J (2019): "Images in Churches in Late Byzantium". En: Polipré, A- O. S. Brodbeck (eds.): *Visibilité et presence de l'image dans l'espace eclesial*. Paris: Éditions de la Sorbonne, pp. 93-120.
- Grabar, A (1998): *La iconoclastia bizantina*, Madrid: Akal.
- Hadermann-Misguich, L (1988-89): "À propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maitien de la datation des peinture dans la premiere moitié du XIIIe siècle". En: *Studia slavico-byzanina et medievialia europensia* I, pp. 143-148.
- Jolivet-Levy, C (1996): "Nouvelles églises à Tatlarin, Cappadoce". En: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 75, pp. 21-63.
- Jolivet-Levy, C (2002): *Études Cappadociennes*. Londres: The Pindar Press.
- Kalavrezou, I (1990): "Images of the mother: When the Virgin Mary became "Meter Theour". En: *Dumbarton Oaks Papers* 44, pp.165-172.
- Khludov et al, (2007): *Salterio Chludov*, Moscú: AyN Ediciones; Coedición Museo Histórico del Estado: Archivo Histórico de la Ciudad de Moscú.
- Lazarev, V (1995): *Studies in Byzantine Painting*. Londres: Pindar Press.
- Mango, C (1993): *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mother Mary y Ware of Diokleia, K (1984): *The Lenten Triodion: The Service Books of the Orthodox Church*, Londres: Faber & Faber.
- Megaw, A.H.S. (1931): "The chronology of some Middle Byzantine Churches". En: *Annual of the British School at Athens* XXXII, pp. 90-130.
- Metafrasto, S: *Oratio in Lugubrem Lamentationem Sanctissimae Deiparae Pretiosum Corpus Domini Nostri Jesu Christi Amplexantis*. En: Migne, J. P (1903): *Patrologiae cursus com-*

- pletus, series graeca* 114. Paris: Apud Garnier Fratres et J.P- Migne Sucessores, pp.209-218.
- Millet, G (1916): *Reserches sur L'iconographie de L'évangile aux XIV, XV, et XVI siècles: d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*. Paris: Fontemoing.
- Milovanovic, N (2022): "Les icônes peintes du Louvre. Histoire d'une collection". En: *Revue de l'Art* 16, pp. 34-37.
- Moutsopoulos, N.K (1967): *Kastoria, Panagia e Mavriotissa*. Atenas: Ekdosis Zomateiu.
- Neff, A (1998): "The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross". En: *The Art Bulletin* 80, pp.254-273.
- Der Nersessian, S (1970): *L'illustration des psautiers grecs du moyen age II: Londres, add. 19352*. Paris: Klincksieck.
- Pallas, D. I (1965): *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus, das Bild*. Munich: Inst. Für Byzantinistik u. Neugriech. Philologie.
- Popovic, S (1997) "The Architectural Iconography of the Late Byzantine Monastery". En: *Études anciennes et sciencesdes religions*, pp. 3-21.
- Räuchle, V (2022): "The Terrible Power in Giving Birth. Images of Motherhood from Antiquity to Byzantium". En: Cairns, D *et al.*: *Emotions through Time: from Antiquity to Byzantium*. Tübingen: Mohr Siebeck, pp 407-432.
- Rosenwein, B. H (2006): *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Cornell: Cornell University Press.
- Rosenwein, B. H, Cristiani R (2018): *What is the History of Emotions?* Cambridge: Cambridge University Press.
- Salvador González, J. M. (2011): "Iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias". En: *Anales de la Historia del Arte* 21, pp. 9- 52.
- Sevcenko, N (2016): "The service of the Virgin's Lament Revisited". En: Brubaker, L. Cunningham, M. B. (eds.): *The Cult of the mother of God in Byzantium: texts and images*. Nueva York: Routledge, pp.247-262.
- Shoemaker, S.J (2011): "Mary at the cross east and west: maternal compassion and affective piety in the earliest "Life of the Virgin" and the high Middle Ages". En: *The Journal of Theological Studies* 62, pp.570-606.
- Shoemaker, S. J (2012): *The life of the Virgin: Maximus the Confessor*. Yale: Yale University Press.
- Simelidis, C (2022), "Two lifes of the Virgin: John Geometres, Euthymos the Athonite and Maximos the Confessor". En: *Dumbarton Oaks Papers* 74, pp.125-160.
- Sticca, S (1998): *The Planctus Mariae in the Dramatis Tradition of the Middle Ages*. Georgia: University of Gerogia Press.
- Tikkanen, J (1895): *Die Psalterillustration im Mittelalter*. Helsingfors: Finnischen Literatur-Gesellschaft.
- Tsakiridou, C.A (2021): *Tradition and transformation in Christian art: The transcultural icon*. Londres: Routledge.
- Tsironis, N (1998): *The lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia: an aspect of the development of the Marian cult*. Londres: PhD Thesis: King's College London.
- Tsironis, N (1998): "Historicity and Poetry in Ninth-Century Homiletics: The Homilies of Patriarch Photios and George of Nicomedia". En: Cunningham, M, & Allen, P (eds.): *Preacher and Audience: Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics*. Paderborn: Brill, pp.295-316.
- Vassilaki, M. Tsinoris, N (2000): "Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ". En: Vassilaki, M. (ed.): *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine art*. Milán: Skira, pp. 453-492.
- Velmans, T (1978): *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*. Paris: Klincksieck.
- Weitzmann, K (1961): "The Origin of Threnos". En: Meiss, M. (ed.): *De artibus opuscula XL: essays in Honor of Erwin Panofsky*. Nueva York: New York University, pp. 476-49.

