

## ACERCA DE ALGUNOS VIAJEROS DEL *SALTERIO JLÚDOV*

MIGUEL CORTÉS ARRESE  
Universidad de Castilla-La Mancha

### Resumen

El *Salterio Jلودov* es célebre por encabezar la familia de los llamados *salterios monásticos o marginales*, tanto por su antigüedad como por la riqueza y originalidad de sus ilustraciones. Ha sido admirado también por su papel activo en la defensa de la Ortodoxia. Pero sus textos e imágenes permiten otros análisis; es el caso de los viajes y viajeros, de aquéllos que recorren el manuscrito por tierra, mar o aire y con la ayuda de todos los métodos naturales y sobrenaturales posibles: Jesús, Elías, Jonás, José y sus hermanos y Moisés son algunos de los protagonistas y Palestina, el Sinaí, Egipto o Mesopotamia, los escenarios.

### Abstract

The *Khloodov Psalter* is famous for heading the family of so-called *monastic or marginal Psalters*, both for its age and for the richness and originality of its illustrations. It has also been admired for its active role in the defense of Orthodoxy. But its texts and images admit another analysis, which is the case of travel and travellers, of those who follow the manuscript by land, sea or air with the aid of every kind of natural and supernatural method possible: Jesus, Elijah, Jonah, Joseph and his brothers and Moses are just some of the protagonists and Palestine, the Sinai, Egypt or Mesopotamia, the backdrops.

El *Salterio Jhúdog*<sup>1</sup> ocupa un espacio propio en el arte bizantino y no sólo en el de los tiempos del Iconoclasmo<sup>2</sup>. Es justamente célebre por encabezar la familia de los llamados *salterios monásticos o marginales*, tanto por su antigüedad como por la originalidad de sus más de doscientas miniaturas; muy por encima de sus contemporáneos del monasterio Pantocrátor del Monte Atos y la Biblioteca Nacional de París<sup>3</sup>.

Es famoso también por la inagotable fuerza inventiva, singular, seductora, de la que hicieron gala sus miniaturistas cuando numerosos pasajes de los salmos no fueron tomados en sentido narrativo o alegórico sino literal, al pie de la letra<sup>4</sup>. Por este motivo, el miniaturista del *salterio Jhúdog*, al tener que ilustrar el salmo 72,9: “Ponen en el cielo su boca, y su lengua se pasea por la tierra”, no tuvo inconveniente en representar a dos impíos, de pie, con boca de animal levantada hacia el cielo y una larga lengua roja que cuelga hasta convertirlos en personajes grotescos. La inscripción los identifica de modo significativo: herejes que hablan contra Dios<sup>5</sup>. La escena se completa con la inclusión de un segmento de cielo y una cruz pintada con posterioridad. La exégesis nos precisa que el cielo y la tierra componían el universo creado; el cielo morada de Dios, la tierra heredad del hombre<sup>6</sup>. Los malvados, arrogantes, pretendían abarcar al universo, al menos por su lengua; quieren colocar la boca, las palabras en el cielo: es la oración humilde la que alcanza la gloria.

---

<sup>1</sup> Ms. Gr. 129, Museo Histórico del Estado, Moscú.

<sup>2</sup> Sirvan de ejemplo, su presencia en la célebre exposición del Metropolitan Museum of Arts de 1997, CORRIGAN, K., “The Khludov Psalter”, en *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1261*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1997, ficha 52, pp. 97-98; y la más reciente de Londres, CORMACK, R., “Psalter with Christ praying and with Crucifixion and an iconoclast, folio 67r”, en *Byzantium 330-1453*, The Royal Academy of Arts, Londres, 2008, ficha 50, p. 390.

<sup>3</sup> DUFRENNE, S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, París, 1966, pp. 13-46; MAUROPOULOU-TSIOUMI, Ch., “Psalter”, *Treasures of Mount Atos*, Tesalónica, Ministry of Culture, 1997, p. 198 y GERMAIN, M.-O., “Psautier (fragment)”, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992, ficha 260, pp. 349-350.

<sup>4</sup> Es cuando el contenido en imágenes de las palabras se transfirió sin modificaciones a la miniatura, haciendo del lenguaje una imagen de la ilustración; PATCH, O., *La miniatura medieval. Una introducción*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 167.

<sup>5</sup> SHCHÉPKINA, M. V., *Miniatura Khludovskoi Psaltiri*, Moscú, 1977, f. 70v.

<sup>6</sup> *Sal.* 115, 16.

## 1. LA DEFENSA DE LA ORTODOXIA

El *Salterio Jlúdov* ha sido admirado también por su papel activo en la defensa de la Ortodoxia, compartida tanto por los artistas como por su distinguida clientela. De este modo, algunas imágenes del Salterio hacen también referencia a sucesos políticos y religiosos del segundo tercio del siglo IX, cuando fue ilustrado el manuscrito. Ahora es cuando la idea de asociar estrechamente texto e imágenes facilita el propósito de construir un elaborado sistema de análisis que la visión conjunta de ambos no hace sino multiplicar. Así ocurre con la ilustración del folio 67r, la más célebre miniatura del *Jlúdov*, que interpreta y da forma al verso 22 del *salmo* 68<sup>7</sup>.

El *salmo* 68 cumple con todas las reglas de la súplica individual dirigida a Dios por el salmista, quien pide protección de sus enemigos; ofrece como motivaciones la desgracia propia, la bondad de Dios, la crueldad del enemigo, el escándalo de los buenos; promete la alabanza propia y ajena y expresa su confianza en el futuro<sup>8</sup>. El salmo destaca por su intensidad lírica y la capacidad imaginativa. Las palabras escogidas de este salmo han sido interpretadas como una referencia al sufrimiento de Cristo en la cruz y es lo que ha representado el artista. La miniatura representa el sufrimiento de Cristo: a la derecha, en presencia del portalanza, un soldado armado con el escudo redondo lleva a la boca de Cristo una esponja empapada en vinagre y bilis. Abajo, a la izquierda, a los pies del Gólgota, dos iconoclastas, de pie, dirigen su mirada hacia una *imago clipeata* de Cristo; el primero de ellos, de forma enérgica, recubre con una capa de cal el icono: tiene delante una cratera que es semejante a la que está junto a la cruz<sup>9</sup>.

Dos imágenes yuxtapuestas para mostrar el paralelismo que se repite en las inscripciones que acompañan a las imágenes; una de ellas identifica a los que eliminan la imagen de Cristo como iconoclastas. Al tiempo, el aspecto y perfil de los protagonistas juegan un papel relevante; no cuesta trabajo asociar a los torturadores de Cristo con los rasgos con los que se individualizaba a los judíos: semblantes grandes, frente acusada y mandíbula y nariz pronunciadas<sup>10</sup>.

El pintor visualiza la arraigada acusación de que los judíos eran responsables del suplicio y muerte de Cristo en la cruz y, al mismo tiempo, sugiere que

---

<sup>7</sup>“Veneno me han dado por comida, en mi sed me han abrevado con vinagre”, según versión de la *Biblia de Jerusalén*, UBIETA, J. A. (dir.), Bilbao, Desclee de Brouwer, 1975, p. 778.

<sup>8</sup> SCHÖKEL, L. A. y CARNITI, C., *Salmos. I*, Estella, Verbo Divino, 2002, p. 899.

<sup>9</sup> GRABAR, A., *La iconoclastia bizantina*, Madrid, Akal ediciones, 1998, p. 297.

<sup>10</sup> CORRIGAN, K., *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 43 y ss.

los iconoclastas se inspiraban en los judíos. Los partidarios de las imágenes extendieron también su crítica a los musulmanes, a los que condenaban por negar la realidad de la crucifixión de Cristo y por su postura contraria a la representación de imágenes religiosas figuradas, postura similar a la sostenida por los iconoclastas. Por todo lo anterior, la ilustración podía ser interpretada como una refutación iconófila y una condena de los iconoclastas, judíos y musulmanes<sup>11</sup>.

Éste era el primer cometido del *Salterio Jhú dov*. La defensa de la Ortodoxia, era así reforzada mediante el rechazo de las posiciones de sus enemigos. Claro que las ilustraciones del manuscrito ofrecen la posibilidad de interesarse por otros temas, a los que se les ha prestado menos atención, pero no menos atractivos. Es el caso de los viajeros del *Jhú dov*, de aquéllos que transitan por el manuscrito por tierra, mar y aire; y con la ayuda de todos los medios naturales y sobrenaturales posibles.

Por el *Jhú dov* viaja Jesús cuando desciende a los infiernos para rescatar a los justos encabezados por Adán y Eva mientras inician su huída, desconcertados, demonios alados en el folio 63r. La voluntad y energía de la divinidad de Cristo en acción se advierte en su presencia poderosa, en la derrota que ha sometido a Hades y, por ende, en la conquista de su territorio; de ahí el precipitado abandono del lugar de sus opositores vencidos: el diablo “ha perdido su cabellera erizada y ha recuperado sus alas; de éstos -los demonios- uno parece un pequeño simio peludo áptero, mientras que los otros dos constituyen la primera formulación clara de lo que podríamos llamar demonio convencional bizantino, una pequeña sombra sin facciones, con alas de ave tan negras como el cuerpo, cabellera erizada hacia arriba (no ya hacia atrás) y en algún caso, un rabo muy corto”<sup>12</sup>. El largo vello que recubre el cuerpo de todos ellos acentúa, si cabe, la idea de movimiento.

Cristo, también navega sentado en la proa de un velero mientras calma las aguas (fig. 1), mientras domina la “soberbia del mar” de la que habla el *salmo* 88 y recuerda Mateo: “Subió a la barca y sus discípulos le siguieron. De pronto se levantó en el mar una tempestad tan grande que la barca quedaba tapada por las olas; pero él estaba dormido. Acercándose ellos le despertaron diciendo: “¡Señor, sálvanos, que perecemos!” Díceles: “¿Por qué tenéis miedo, hombres

<sup>11</sup> CORRIGAN, K., “The Khludov ...”.

<sup>12</sup> ELVIRA, M. Á., “De Hades a Satán. Un problema iconográfico en la Anástasis bizantina”, en *El diablo en el monasterio*, Madrid, Centro de Estudios del Románico, 1996, p. 141.

de poca fe?” Entonces se levantó, increpó a los vientos y al mar, y sobrevino una gran bonanza”<sup>13</sup>.

## 2. LA ASCENSIÓN A LOS CIELOS

Y como es bien sabido, Jesús viaja al cielo en la *Ascensión* (fig. 2) que, en el *Jlúdov*, aparece representada cuatro veces<sup>14</sup>. En la primera imagen, la escena ha sido reducida a lo fundamental, teniendo en el recuerdo el pintor el *salmo* 17.11<sup>15</sup>; tan sólo un olivo evoca el lugar donde aconteció el suceso y Cristo es elevado al cielo con la ayuda de los ángeles; un recuerdo, quizás, de la costumbre militar de elegir en el campo al emperador levantándole sobre un escudo o de celebrar el triunfo después de la victoria<sup>16</sup>. A su vez, en el folio 55v, el tratamiento es muy austero pues mientras Jesús sube al cielo encerrado en la mandorla, David, vestido como un emperador bizantino permanece de pie orando, justamente debajo. Por el contrario, David está postrado orando en el folio 22r mientras el rey de la Gloria entra en el cielo cuyas puertas están guardadas por ángeles: un haz de luces orienta la ruta de la célebre comitiva, en un delicado

<sup>13</sup> Mt. 8, 23-26. No falta en la miniatura la personificación del lago Tiberíades -el mar- y el viento en forma de un joven que deja de soplar por una trompeta y se tapa la boca con la mano. La inscripción dice “O ANEMOS”. La personificación de los vientos se puede contemplar también en la ilustración del folio 133r que representa el universo; concebido a la manera de una gran rectángulo, incluye la superficie de la tierra salpicada de algunos árboles, enmarcada por una franja azul oscuro. Cuatro figuras de medio cuerpo surgen de los extremos del marco y soplan con fuerza en todas las direcciones. Una imagen que se puede vincular al mapa del mundo de Cosmas Indicopleustes. Sobre la concepción del cosmos y de la tierra habitada, según Cosmas, ELVIRA BARBA, M. Á., “Cosmas Indicopleustes, un viajero atípico”, en CORTÉS ARRESE, M. (coord.), *Caminos de Bizancio*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 108-111 y 116-119.

<sup>14</sup> Ff. 14r, 22r, 46v y 55v.

<sup>15</sup> “Cabalgó sobre un querube, emprendió el vuelo, sobre las alas de los vientos planeó”.

<sup>16</sup> PASSARELLI, G., *Iconos. Festividades bizantinas*, Madrid, Editorial Libsa, 1999, p. 192. Un ejemplo célebre del primer caso es la miniatura de la proclamación y coronación de Miguel Rangabés como emperador, que se puede admirar en la *Synopsis Historiarum*, f. 10v, de la Biblioteca Nacional de Madrid. En el centro de la imagen se contempla a Miguel I y el patriarca Nicéforo levantados sobre un escudo grande, sostenido por cuatro hombres; el emperador va revestido con todas las insignias imperiales, y el patriarca con las de su dignidad, coronando éste al emperador. A la derecha e izquierda, dos grupos de senadores y jefes del ejército proclaman al emperador, unos con las manos en alto y otros tocando clarines o trompetas. CIRAC, S., *Skylitzes Matritensis. I Reproducciones y miniaturas*, Barcelona-Madrid, Librería Herder, 1965, p. 50 y reproducción de la ilustración, p. 226. Sobre el origen iconográfico de esta escena, GRABAR, A. y MANOUSSACAS, M., *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Venecia, Bibliothèque de L'Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-Byzantines de Venise, 1979, pp. 150-151.

escenario de tonos azules y rojos que se trasladan a las túnicas y alas de los ángeles, adornados con diademas, a la manera del palacio imperial<sup>17</sup>.

Pero la ilustración más completa corresponde a la miniatura del folio 46v donde María ocupa el centro de la composición, como columna y fundamento de la Iglesia, eje que liga la tierra al cielo, donde está Cristo en su trono en compañía de las potencias angélicas, una imagen bien recibida por los iconófilos, ya que veían en ella la participación de los hombres en una visión divina. Abajo, entre rocas y olivos que evocan el lugar del milagro, con un tratamiento ligeramente bucólico, los apóstoles dan muestra de sorpresa por lo que acaba de suceder; y de pesadumbre en el caso de Pedro por la marcha de Cristo.

Y a diferencia de la ilustración del Evangelio de Rábula, no están los ángeles que allí anuncian a los discípulos que la subida al cielo de Cristo se corresponde con su vuelta a la tierra en el fin de los tiempos. Pero la deuda con la iconografía establecida ya en los tiempos del manuscrito originario de Zagba, junto al Eúfrates y conservado ahora en la Biblioteca Laurenciana de Florencia (fig.3), es evidente<sup>18</sup>. En realidad, en los primeros tiempos de la Iglesia, la Ascensión no constituía una solemnidad en sí misma. Así relata la monja Egeria cómo se llevaba a cabo esta celebración en los años finales del siglo IV:

“Cuando se ha subido, pues, al monte Olivete, esto es, a Eleona, primero se va a Inbomón, esto es, al lugar donde el Señor subió a los cielos, y allí se asientan el obispo, los presbíteros y todo el pueblo; léense allí lecciones, se dicen himnos entremezclados y antífonas apropiadas al día y al lugar, y también oraciones que se entremezclan [...]

Léese también el lugar del evangelio donde habla de la ascensión del Señor; léese de nuevo de los Hechos de los Apóstoles donde se recuerda la subida del Señor al cielo después de la resurrección. Hecho esto, son bendecidos los catecúmenos y los fieles, y ya en la hora nona se baja de allí, y con himnos se va a la iglesia que también está en Eleona, esto es, la gruta en que, sentado, enseñaba el Señor a los apóstoles”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> El pintor ha dado forma al venerado *salmo* 23, 7-8.

<sup>18</sup> GRABAR, A., *La peinture byzantine*, Ginebra, Editions d'Art Albert Skira, 1979, p. 161 y CRIPA, M. A., RIES, J. y ZIBAWI, M., *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1998, pp. 407-408.

<sup>19</sup> *Itinerario de la Virgen Egeria*, ARCE, A. (ed.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1980, pp. 305-307; sobre la liturgia del día de la Ascensión, FERNÁNDEZ J. M., “El Itinerario de Egeria y la liturgia jerosimitana del siglo IV”, en NOVOA, F. (coord.), *De Finisterre a Jerusalén. Egeria y los primeros peregrinos cristianos*, catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, p. 137. A finales del siglo IV, se celebraban en Jerusalén el mismo día quincuagésimo de Pascua, los misterios de la Ascensión y la venida del Espíritu Santo, como se atestigua en el *Itinerario*. El día cuadragésimo no era entonces fiesta de la Ascensión.

Egeria, abadesa de un monasterio de la Gallaecia, inició en el año 381 un largo viaje a los Santos Lugares que se prolongaría durante tres años. Encuadrada, tal vez, en el séquito del emperador Teodosio, quien en las mismas fechas partía para el concilio de Constantinopla, Egeria cruzó Hispania hasta Tarraco, atravesó la Galia Narbonensis, pasó el Ródano y por el norte de Italia fue a embarcarse al puerto de Aquileya, en el Adriático, continuando la travesía por mar hasta Constantinopla, donde se detuvo algún tiempo a aprender griego, la lengua entonces habitual en los Santos Lugares. Cruzó Asia Menor, a mediados del año 381, y se dirigió a Palestina, pasando por Antioquia, tal vez en compañía del obispo Cirilo, que regresaba del concilio a su diócesis de Jerusalén. Egeria llegó allí a fines de año, pasó en Belén la Epifanía del año 382 y en Jerusalén la Cuaresma, Pascua y Pentecostés<sup>20</sup>.

### 3. EGERIA VIAJA AL SINAÍ

Quiso conocer también la vida de los ascetas de Egipto y visitar sus cenobios y grutas; y el monte donde Yavéh dio el Decálogo a Moisés. Egeria nos dice que el viaje de Jerusalén al Sinaí se hacía en veintidós jornadas: diez de Jerusalén a Pelusio y doce de aquí a su lugar de destino por Clyisma. Una vez en la península, ascendió hasta la “cima del santo monte de Dios, el Sinaí, donde fue dada la ley, es decir, el lugar donde descendió la majestad del Señor, el día que el monte humeaba [...] allí no hay otra cosa que la sola iglesia y la gruta donde estuvo el santo Moisés. Después de haber leído en ese lugar todo lo que dice el libro de Moisés, y hecha la oblación, todo por su orden, y de haber comulgado, estando para salir de la iglesia nos dieron los sacerdotes del lugar “eulogias”, esto es manzanas y otras frutas que nacen en aquel monte”<sup>21</sup>.

Los monjes les enseñaron más tarde la “cueva donde estuvo el santo Moisés” al subir por segunda vez hasta la cima para recibir de nuevo las Tablas, tras haber roto las primeras por el pecado del pueblo; visitaron el lugar donde estuvo oculto el profeta Elías y el altar de piedra donde ofrecía sacrificios a Dios y guiados, de nuevo, por los monjes se acercaron hasta donde Aarón y los setenta ancianos esperaron que Moisés recibiese del Señor la ley para los hijos de Israel. Entonces se leyó “el pasaje del libro de Moisés y se dijo un salmo apropiado al lugar”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> CORTÉS ARRESE, M., “Símbolos y formas artísticas del *Itinerario de la Virgen Egeria*”, *Erytheia*, 8-1 (1987), p. 90.

<sup>21</sup> *Itinerario de la Virgen Egeria*, p. 189.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 193.

Más tarde bajaron hasta el lugar donde estaba la zarza de la que habló el Señor a Moisés en el fuego y que estaba en compañía de muchas ermitas y una iglesia en la cabeza del valle, encontrando que ese “zarzal sigue floreciendo hoy en día y sigue echando brotes”<sup>23</sup>. Una iglesia señalaba el lugar y los monjes vivían muy cerca. Más tarde, entre los años 548 y 565, Justiniano construiría un monasterio fortificado en torno a este lugar sagrado para proteger a los monjes de las incursiones beduinas y para la defensa de Palestina<sup>24</sup>.

Los monjes cristianos se habían instalado al sur de la península del Sinaí en el siglo III, en la cercanía de los lugares bíblicos; los tres lugares más venerados eran Jebel Musa, o Monte Moisés, que fue testigo de la entrega de la Alianza; el lugar de la Zarza Ardiente, a los pies del Sinaí, donde Dios se apareció a Moisés, un espacio señalado con la presencia de una iglesia desde fines del siglo IV; y, finalmente, la cueva entre el Sinaí y Jebel Sufsaafa, antiguamente identificado como el Monte Horeb, donde se refugió el profeta Elías. Lugares santos todos, sobre los que no había tradición judía de peregrinaje y que con la llegada de los cristianos se convirtió en un fenómeno nuevo, en especial los lugares asociados con Moisés<sup>25</sup>.

Y aunque no fuese Egeria la primera peregrina que visitó la región, su testimonio literario es el más antiguo. Egeria y sus acompañantes estuvieron en Horeb, y visitaron la iglesia y la cueva “donde estuvo oculto el santo Elías muéstrase hasta hoy delante de la puerta de la iglesia que está allí; muéstrase también allí un altar de piedra, colocado por el mismo santo Elías para ofrecer (sacrificios) a Dios, según se dignaban irnos mostrando todos aquellos santos. Hicimos, pues, allí la oblación y una oración fervorosísima, y se leyó el lugar correspondiente del libro de los Reinos”<sup>26</sup>.

Los artistas se hicieron eco de la historia del profeta Elías: de la resurrección del hijo de la viuda de Sarepta, de su estancia en el Horeb, de la vocación

---

<sup>23</sup> *El viaje de Egeria*, GIL, P. (ed.), Barcelona, Editorial Laertes, 1994, p. 50; sobre las mujeres hispanas en Oriente, la subida al trono de Teodosio y el creciente atractivo de Egipto y Palestina como lugares de peregrinación, TEJA, R., *Emperadores, obispos, monjes y mujeres. Protagonistas del cristianismo antiguo*, Madrid, Editorial Trotta, 1999, pp. 119-213.

<sup>24</sup> Sobre el monasterio, FORSYTH, G. H. *et al.*, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*, Michigan, University of Michigan Press, 1968; sobre el Sinaí como lugar de peregrinación, JACOBY, D., “Christian Pilgrimage to Sinai until the Late Fifteenth Century”, en *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, catálogo de la exposición, Los Ángeles, Getty Publications, 2007, pp. 79-93.

<sup>25</sup> JACOBY, D., *op. cit.*, p. 79; sobre la presencia cristiana en Egipto tras la evangelización del país por San Marcos, CAPUANI, M., *L'Égypte copte*, París, Éditions Citadelles & Mazenod, 1999 y *L'art copte en Égypte: 2000 ans de christianisme*, catálogo de la exposición, París, Gallimard, 2000.

<sup>26</sup> *Itinerario...*, p. 191; el texto al que se refiere Egeria corresponde a 1R19, 9-18.

de Eliseo, de la división de las aguas del Jordán... pero la escena más representada, la que se hizo más popular fue la de su ascensión en un carro de fuego al cielo: sentado en una cuadriga, sobre un fondo rojo rodeado de nubes; mientras un ángel tira de la brida de los caballos, Elías dice adiós a su discípulo y le da su manto como investidura<sup>27</sup>.

Elías también asciende al cielo en el *Salterio JIúdov*, conduciendo con su mano izquierda la veloz cuadriga que ofrece vestigios de llamaradas alrededor de las ruedas y el tiro del carro; mientras lanza su manto al profeta Eliseo, de pie, de edad avanzada, en actitud de imploración, a los pies del Hermon. El carro de fuego que lleva a Elías aparecerá como la imagen del poderío de Dios, haciendo suyo por completo a uno de sus más celosos servidores y ofreciéndose, por lo demás, como un anticipo de la Ascensión de Cristo. Elías va camino de la inmortalidad, auriga transportado en otras ocasiones por corceles alados, que galopan presurosos atraídos, a veces, por la mano divina; aquí, el cielo se ofrece todavía lejano, ausente el ángel y la imagen de Dios<sup>28</sup>.

El color rojo de los caballos y las llamas que acompañan al tiro y las ruedas son el único testimonio de la ardiente ascensión, la que contempla el río Jordán, a modo de enorme gigante, de cuya boca surge el cauce que discurre a los pies del monte, en el marco de un paisaje áspero, salpicado de árboles de trecho en trecho, cuyo cometido es dar sentido al texto. El Jordán es un río de agua abundante, a la vez obstáculo y lugar de paso, el espacio donde Dios demuestra de nuevo su poder; aquí tendrá lugar también el bautismo de Cristo: sumergiéndose y elevándose a través de las aguas purificantes. Como lo habían sido las del torrente de Kent<sup>29</sup>.

Y si Elías es transportado al cielo, Jonás, como prefigura de Cristo que desciende al Hades, viaja al amparo de la ballena; y no se representa cuando embarca en Jaffa o llega a Nínive, cuando es expulsado por la boca del cetáceo. Aquí es mostrado en el vientre del mamífero: vestido, barbado, implorando a Dios su salvación. El monstruo, por lo demás, es la versión plástica de la oda 6, de la plegaria del profeta Jonás, que dice como sigue: “Clamé al Señor en mi

---

<sup>27</sup> LAMMENS, A., “L’Ascension du prophete Élie et sept scènes de sa vie”, en *Visages de l’icône*, catálogo de la exposición, París, Éditions des Musées de la Ville de Paris, 1995, ficha 45, pp. 88-89.

<sup>28</sup> F. 41v; YON, E. y SERS, Ph., *Les saintes icônes*, París, Philippe Sers Editeur, 1990, pp. 133-134.

<sup>29</sup> El *salmo* que ilustra la imagen es el 41, 7-8. El diseño del carro que lleva a Elías se repite en la escena superior del folio 48v, en la representación de la personificación del sol, un joven que, con mayor prestancia, guía una cuadriga. La asociación de Elías y Helios podría establecerse sin dificultad: es un transporte semejante al que aparece en el f. 65r conduciendo al eunuco de la reina Candace mientras es convertido por el apóstol Felipe.

angustia y él no me oyó. Desde el seno del infierno clamé, y tu escuchaste mi VOZ”<sup>30</sup>.

#### 4. LA MISIÓN DE MOISÉS

A veces, los viajeros van en grupo, como en la historia de José y sus hermanos, cuyas imágenes recuerdan alguna de las mayores virtudes de la pintura antigua y de intermediarios como los miniaturistas que ilustraron el *Génesis* de Viena en el siglo VI. Historia que se extiende a lo largo del folio 106r resultando cautivadora por la variedad de los actores, la sencillez de gestos y actitudes, el sentido del movimiento, la ligereza de pincelada y la adecuada combinación y ritmo de personas y animales: cuatro episodios distintos par un evocador relato<sup>31</sup>.

Los *salmos* 77, 104 y 105 describen las lecciones de la historia de Israel: la historia de José ya citada, la misión de Moisés, las plagas de Egipto, la salida y marcha por el desierto y la entrada en Canaán, la tierra prometida. A veces, como en el *Salterio Jlú dov*, la historia se cuenta dos veces, las imágenes se duplican pero el miniaturista trata de evitar la monotonía introduciendo variantes y detalles; así el *Paso del mar Rojo* (fig. 4) es representado primero<sup>32</sup> con los egipcios ahogándose en el mar Rojo, flanqueada la escena, arriba por el *Duelo de los egipcios ante la muerte de sus primogénitos* y abajo por los *Reproches de los hebreos a Moisés*. Sin embargo, en la segunda ocasión<sup>33</sup>, el mar se cierra tras el paso victorioso de Moisés y su comitiva, escena que se extiende de manera exclusiva a lo largo del tercio inferior del folio: el repliegue del mar parece impulsar la acción de la expedición encabezada por un decidido Moisés que se ayuda de un cayado. Una bella traducción plástica de los famosos versículos que evocan el suceso<sup>34</sup>; y a la *oda 1* del profeta Moisés se dedica un escenario todavía mayor<sup>35</sup> y se añade un episodio del que da cuenta el

---

<sup>30</sup> Una descripción de la expulsión de Jonás de la ballena de la ilustración del f. 431v del *Salterio griego 139* de la Biblioteca Nacional de París, de hacia 975, en CUTLER, A., *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, París, Picard, 1984, fig. 256 y pp. 68-69. Sobre la excepcional historia de Jonás, la más completa de los primeros siglos del arte bizantino, BRUBAKER, L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 99-100.

<sup>31</sup> CORTÉS ARRESE, M., “El mensaje de las imágenes del Salterio Jlú dov”, *Salterio griego Jlú dov*, Madrid-Moscú, AyN Ediciones y Museo Histórico del Estado, 2007, p. 57 y nota 103.

<sup>32</sup> F. 78r.

<sup>33</sup> F. 108r.

<sup>34</sup> *Sal.* 105, 9-11.

<sup>35</sup> F. 148v.

*Éxodo*<sup>36</sup>: la danza de María; se trata de la hermana de Moisés y Aarón quien, tras pisar tierra firme, tomó en sus manos un tímpano y entonaba el estribillo de alabanza a Yahvéh a las mujeres que cantaban y danzaban en torno suyo. Sin embargo, en esta escena, María está sola, se adorna con un gran vestido rojo, ceñido a la cintura, la melena al viento, adecuado contrapunto de color al azul intenso del mar que se extiende impetuoso en el marco de una admirable escenografía<sup>37</sup>.

Mucho menos convincente resulta la escena de *Moisés recibiendo las Tablas de la Ley* (fig. 5), circunscrita a un paisaje montañoso tratado de manera sumaria, con escaso sentido de la proporción, donde se realiza el protagonismo de la respetuosa actitud de Moisés y la mano de Dios que surge del cielo para entregarle las Tablas<sup>38</sup>. Lejos de la brillantez lograda en la escena correspondiente de la *Biblia*, encargada por el patricio León antes de su muerte en el año 943 y ahora en la Biblioteca Apostólica Vaticana (fig. 6)<sup>39</sup>. También recrea el texto del *Éxodo*<sup>40</sup>: de ahí la imagen de Moisés, de ahí la presencia de Aarón en segundo plano mientras el pueblo elegido contempla la escena, atemorizado. El paisaje rocoso, la personificación toponímica y el grupo de los Hebreos tienen la frescura, delicadeza y espontaneidad de la pintura antigua<sup>41</sup>.

Claro que se advierten algunos desajustes en las deformaciones grotescas de los movimientos rápidos o en las desproporciones de los miembros de los cuerpos en escorzo. Deformaciones eliminadas en la escena correspondiente del célebre *Salterio griego 139* de la Biblioteca Nacional de París, el códice ilustrado más famoso del arte bizantino, asociado con el emperador Constantino VII, el más bello y refinado de los setenta y cinco salterios bizantinos ilustrados que han llegado hasta nuestros días. Ahora, una figura semidesnuda en el extremo inferior de la escena, sentada sobre una roca, identificada con la ayuda de una inscripción como el monte Sinaí, sostiene un tocón sin hojas que evoca la aridez del escenario; en la cima del monte se vislumbra la Zarza Ardiente, entre Moisés y Dios, que aparecen de nuevo en el lado opuesto: el profeta escucha atentamente las instrucciones divinas para construir el templo que albergará las Tablas. Se trata de un ejemplo extraordinario, de un manuscrito admirado tanto por sus valores estéticos, el lujo de sus miniaturas a página entera, su deuda con el pasado clásico, como por su carácter innovador en el tratamiento

<sup>36</sup> Ex. 15, 20-21.

<sup>37</sup> CORTÉS ARRESE, M., *op. cit.*, pp. 55-57.

<sup>38</sup> F. 108v.

<sup>39</sup> MATHGUS, Th. F., "Bible of Leo Sakellarios", *The Glory of Byzantium...*, ficha 42, pp. 88-90.

<sup>40</sup> Ex. 19,9.

<sup>41</sup> GRABAR, A., *op. cit.*, p. 173 e il. p. 170.

de las ideas políticas. Su influencia sería duradera<sup>42</sup>. En última instancia, no está de más recordar que Moisés y Elías se reunirían en la escena de la *Transfiguración*, la escena que decora el ábside principal del *katholikon* del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí; una obra notable por el rigor del dibujo y la delicadeza de los colores, en un estilo que remite a Constantinopla<sup>43</sup>.



Fig. 1. *Cristo calma las aguas*. Segundo tercio del siglo IX. F. 88 r. Ms. Gr. 129. *Salterio JIúdov*. Museo Histórico del Estado. Moscú.



Fig. 2. *Ascensión*. F 46 v. *Salterio JIúdov*.

<sup>42</sup> KALAVREZOU, I., "The Paris Psalter", *The Glory of Byzantium...*, ficha 163, pp. 240-242; sobre el alcance de estos objetos lujosos, CUTLER, Anthony y SPIESER, J.-M., *Byzance médiévale 700-1204*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 147 y ss.

<sup>43</sup> WEITZMANN, K., "Introduction to the Mosaics and Monumental Paintings", FORSYTH, G. H., *op. cit.*, pp. 12-14 y SINAITES, F. J., "The Sinai Codex Theodosians: Manuscript as Icon", *Holy Image...*, pp. 74-76.



Fig. 4. El paso del mar rojo. La danza de María. F. 148 v. Salterio Jldov.



Fig. 3. Ascensión. 586. F. 13 v. Biblioteca Medicea Laurenziana. Florencia.



Fig. 6. Moisés recibe las *Tablas de la Ley*. Hacia 940. Ms. Vat. Reg. Gr. I, f. 135v. Biblioteca Apostólica Vaticana. Ciudad del Vaticano. Vaticano

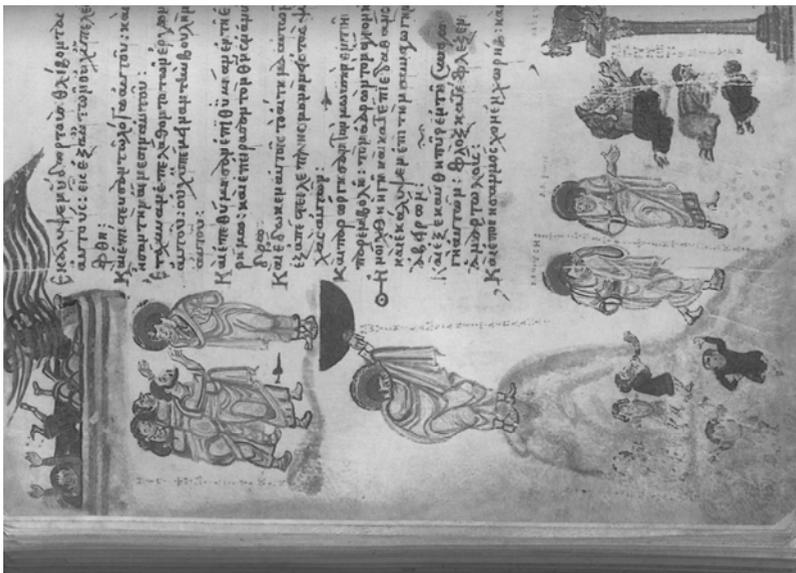


Fig. 5. La tierra se traga a *Datán y Abirón*; *Reproches de los hebreos a Moisés*; *Moisés recibe las Tablas de la Ley* *Adoración del becerro de oro*. F. 108 v. *Salterio Jldov*.