

**ACERCA DE LAS VISIONES Y SUEÑOS EN EL
ARTE BIZANTINO**

Miguel Cortés Arrese
Universidad de Castilla La Mancha

Vladimir, el gran príncipe varego-ruso de la segunda mitad del siglo X, para saber qué religión era la mejor, envió emisarios al encuentro de musulmanes, judíos, latinos y griegos. Llegados a Constantinopla, fueron conducidos a Santa Sofía en un día de fiesta y allí, bajo los mosaicos centelleantes y entre nubes de incienso y los fulgores de los cirios, los deslumbrados boyardos creyeron ver a jóvenes alados que flotaban en el aire y cantaban el Trisagio: “Santo, santo, santo es el Eterno”.

Ante su sorpresa, fueron informados de que los propios ángeles descendían del cielo para celebrar la liturgia con los oficiantes; y a su vuelta declararon a Vladimir: “no sabíamos si nos hallábamos en el cielo o en la tierra ya que en la tierra no se encuentra belleza semejante. Tampoco sabemos qué decir, pero estamos seguros de una cosa: “allí Dios mora entre los hombres”⁽¹⁾.

Vladimir fue bautizado y casó con una princesa bizantina, Ana. Y el suceso de Santa Sofía fue tenido por verosímil; allí donde se coronaba a los emperadores bizantinos, donde se unían las dos mitades de Dios, también era el lugar predilecto de los enemigos de Dios, de la presencia de toda clase de ángeles y, en general, de todo tipo de visiones.

Ángeles ocupados desde antiguo en contemplar el misterio de Dios y revelarlo perpetuamente a los hombres; mensajeros como aquél que, enviado del Señor, despierta a Elías y le indica que coma “una torta cocida sobre piedras calientes y un jarro con agua fría”⁽²⁾ porque el camino es largo hasta llegar al monte Horeb donde se le revelará Dios. Guías que acompañan a Ezequiel en su viaje por el valle de los “huesos secos”, guías, en fin, que la iconografía tradicionalmente les asocia a la percepción de algunas visiones.

Visiones del Antiguo Testamento

En el Antiguo Testamento, las visiones de Dios rodeado de las fuerzas celestiales, se asociaron a Isaías, Ezequiel o Daniel: los profetas fueron los únicos espíritus “intelectuales” a los que Dios concedió “el conocimiento de la futura Encarnación”,

¹ D. Milosevic: *El anillo de oro. El corazón de la Santa Rusia*. Versión de C. Marchante, Madrid 1985, p.1.

² 1 Re 19,4-7.



Fig. 1. Visión de Ezequiel. Homilías de San Gregorio Nacianzeno. h. 1150. Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí.

de pie, en actitud de temor o éxtasis, ha sido identificado como el profeta Ezequiel mientras que el de la derecha, sentado, se ha asociado a Habacuc⁽⁴⁾.

y, al parecer, ésto es lo que posibilitó sus visiones de Dios.⁽³⁾ Escenas que pueden localizarse en fechas tempranas ya en el arte bizantino: así ocurre en *Hosios David*, en Tesalónica.

La iglesia fue probablemente dedicada al profeta Zacarías a fines del siglo V y adornada con mosaicos; destacan los del ábside de la cabecera que acogen una teofanía encabezada por la figura juvenil de Cristo, sentado sobre un arco simbolizando el cielo, dentro de una gran gloria. Los cuatro ríos del Paraíso fluyen bajo sus pies alimentando con sus aguas el río Jordán que se extiende sobre el fondo de la composición: peces de colores y la personificación del río, a la manera del arte helenístico, enriquecen la composición que se completa con los símbolos de los evangelistas y la presencia de dos testigos: el de la izquierda,

³ A. Grabar: *La iconoclastia bizantina*, Madrid 1998, pp. 258-259. Cabe matizar que se consideraba que todas las representaciones de lo divino tenían, en cierto modo, un carácter visionario.

⁴ E. Kourkoutidou-Nikolaidou y A. Tourta: *Wandering in Byzantine Thessaloniki*, Atenas 1997, pp. 96-97. Una recreación posterior de la visión de Habacuc puede contemplarse en el Ms. gr. 339 del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí. Vid. A. Cutler y J. M. Spieser: *Byzance médiévale 700-1204*, París 1996, láms. 299-300 y análisis en p. 362.

Y si la triunfante aparición de Cristo y la inscripción de su filacteria determinan el significado de la escena que hace referencia a la salvación de la humanidad y al Juicio Final, la presencia de Ezequiel se justifica, probablemente, por su texto que dice que “allí fue sobre mí la mano de Yahveh; me dijo: “Levántate, sal a la vega, y allí te hablaré”. Me levanté y salí a la vega y he aquí que la gloria de Yahveh estaba parada allí semejante a la gloria que yo había visto junto al río Kebar, y caí rostro en tierra”⁽⁵⁾.

La representación de estas teofanías alcanzaría su culminación en los siglos IX y X, utilizadas, tras el triunfo de la Ortodoxia, para ratificar el énfasis puesto por los iconodulos en la experiencia visual. El trabajo de los miniaturistas del manuscrito griego 510 de la Biblioteca Nacional de París, encargado por Basilio I cabe entenderlo en esa dirección, como una rehabilitación de esas visiones bíblicas⁽⁶⁾. De ese eco se hacen partícipes también las imágenes de las Homilías de San Gregorio Nacianzeno del monasterio de Santa Catalina del monte Sinaí y la Biblia del patricio León.

El primer manuscrito, uno de los más importantes del siglo XII, incluye, como su predecesor citado del siglo IX, una colección de sermones de aquél santo obispo



Fig. 2. La Ascensión. Evangelio de Rábula. s. VI. Biblioteca Laurenciana de Florencia

⁵ Ez. 3, 22-23. Otras referencias a la gloria en Ez. 1, 22 y 1, 28.

⁶ A. Grabar, op. cit. pp. 264-265.

del siglo IV y entre las imágenes escogidas se encuentra la que ilustra la profecía correspondiente de Ezequiel, que dice como sigue: “La mano de Yahveh fue sobre mí y, por su espíritu, Yahveh me sacó y me puso en medio de la vega la cual estaba llena de huesos. Me hizo pasar por entre ellos en todas las direcciones. Los huesos eran muy numerosos por el suelo de la vega y estaban completamente secos. Me dijo: “Hijo de hombre ¿Podrán vivir estos huesos? Yo dije: “Señor Yahveh, tú lo sabes”. Entonces me dijo: “Profetiza sobre estos huesos. Les dirás: Huesos secos, escuchad la palabra de Yahveh. Así dice el Señor Yahveh a estos huesos. He aquí que yo voy a hacer entrar el espíritu en vosotros y viviréis”⁽⁷⁾.

Dios anuncia aquí la restauración mesiánica de Israel después de los sufrimientos del destierro⁽⁸⁾. Y al igual que en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de París⁽⁹⁾ el miniaturista ha dividido la escena en dos: en la mitad inferior derecha un ángel precede al profeta en su recorrido por el valle mientras que en el lado opuesto, a los pies de una colina, de pie y con las manos abiertas y dirigidas hacia lo alto, Ezequiel implora el milagro que transformará los huesos en seres vivos; las calaveras parecen seguir atentas el acontecimiento que se completa con el descenso de la mano divina en el marco de un paisaje montañoso de rocas desnudas. Una lograda espiritualidad envuelve toda la composición⁽¹⁰⁾.

En la misma dirección hay que entender la imagen de *Moisés recibiendo las Tablas de la Ley* procedente de la Biblia iluminada del Vaticano, obra encargada por el patricio León antes de su muerte en el año 943. Recrea el texto del Exodo⁽¹¹⁾ que describe los acontecimientos sucedidos en el Sinaí al regreso de los israelitas desde Egipto; de ahí la presencia de Moisés en la parte superior recibiendo las Tablas de la mano de Dios mientras Aarón se sitúa en un segundo plano y el resto del pueblo elegido contempla a distancia, atemorizado, el suceso.

La representación, por lo demás, sigue la moda clásica en términos semejantes a los de la ilustración correspondiente del célebre Salterio de la Biblioteca Nacional de París⁽¹²⁾. Sirva como ejemplo la presencia de la figura desnuda, sentada y de espaldas que personifica al monte Sinaí; aunque en la imagen de París el tocón esté completamente desnudo de hojas aludiendo a la aridez del paisaje y en un plano casi completamente separado. A la derecha Moisés es mostrado de nuevo escuchando

⁷ Ez. 37, 1-6.

⁸ Aunque con los símbolos utilizados orientaba ya los espíritus a una resurrección individual de la carne, entrevista en Jb. 19, 25 y explícitamente afirmada en Dn. 12,2 y Mt. 22, 29-32.

⁹ H.C. Evans y W.D. Wixom (ed.): *The glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era.A.D. 843-1261*. Catálogo de la exposición, Nueva York 1997, lám. p. 85. Sobre el manuscrito del monasterio de Santa Catalina del monte Sinaí Vid. Ibid. n° 63.

¹⁰ A. Grabar: *La peinture byzantine*. Ginebra 1979, pp. 171-172.

¹¹ Ex. 19,9.

¹² H.C. Evans y W.D. Wixom, op. cit. n° 163, lám. p. 241.



Fig. 3. La Transfiguración. Mosaico del ábside principal del katholikon del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí. s. VI.

atentamente las instrucciones divinas sobre como construir el templo que contendrá las Tablas. Ahora bien, el artista de la Biblia del Vaticano interpreta más espontáneamente las formas: por eso no ha podido evitar las deformaciones de los movimientos rápidos o las desproporciones en los escorzos⁽¹³⁾.

La Biblia y el Salterio son obras del siglo X, pero, poco a poco, se fue dando preferencia a la visión de Dios a través del Logos encarnado: las teofanías bíblicas pasaron progresivamente a ser una evocación de tiempos pasados; a partir del año 843 se fue afianzando la idea de que desde la Encarnación se había entrado en una etapa nueva en la historia de la Salvación que convertía a todos los fieles en visionarios de Dios. Se incorporaron nuevos temas como la visión de San Pablo en el camino de Damasco⁽¹⁴⁾, pero se impusieron los vinculados a la vida de Cristo: la Transfiguración, la Ascensión...y en general, todas las apariciones de Cristo tras la Resurrección, siendo entonces los apóstoles visionarios momentáneos de la gloria de

¹³ A. Grabar, op. cit. p. 173, lám. p. 170.

¹⁴ Ibid. p. 165. Lám. del C. Indicopleustes, pliego 699, de la Biblioteca Vaticana.

Dios como antaño lo fueron los profetas. Su popularidad no haría sino incrementarse al incorporarse las dos citadas en primer lugar al ciclo de las Grandes Fiestas que dominaron el arte bizantino a partir del siglo XI.

Visiones del Nuevo Testamento

En los primeros siglos de la Iglesia, la *Ascensión* no constituía una solemnidad en sí misma. Egeria en su *Itinerario*⁽¹⁵⁾ detalla cómo se llevaba a cabo esta celebración en los primeros tiempos cristianos, festividad que empezó a tener fisonomía propia a lo largo de los siglos V y VI: cuando fue cuajando la iconografía de la fiesta que acabaría por imponerse⁽¹⁶⁾.

Es en el siglo VI, en cualquier caso, cuando se fija la tipología que acabaría por imponerse y que presenta una escena con dos partes bien diferenciadas: la *esfera celeste* que preside la figura de Cristo glorioso, rodeado de las potencias angélicas y la *terrestre* donde se advierte la presencia de la Virgen, los Apóstoles y los ángeles.

Así ocurre en la imagen correspondiente del Evangelio de Rábula –586– manuscrito originario de Zagba, junto al Eúfrates y conservado ahora en la Biblioteca Laurenziana de Florencia. El artista ha colocado a la Virgen en el centro de la represen-



Fig. 4. San Simeón Estilita el Viejo. Icono de la Colección Abou Adal. s. XVII.

¹⁵ *Itinerario de la Virgen Egeria* Ed. de A. Arce, Madrid 1980, pp. 305-306. Sobre Egeria, R Teja: *Emperadores, obispos, monjes y mujeres. Protagonistas del mundo antiguo*. Madrid 1999, pp. 206-208.

¹⁶ Buen ejemplo de este tránsito es el marfil del Bayerisches Nationalmuseum de Munich que ofrece, al tiempo, la Resurrección y la Ascensión: mientras los soldados duermen ante un lujoso mausoleo y las santas mujeres escuchan el mensaje del ángel, Jesús asciende por el monte ayudado por la mano tendida del Padre. A sus pies, los discípulos se vuelven deslumbrados por el resplandor de la teofanía. Vid. M.A. Crippa y otros: *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Barcelona 1998, pp. 305-306 y lám. 267.

tación reforzando su papel de intercesora debajo de Cristo, donde confluyen el mundo celestial y el terrenal. Los Apóstoles, por su parte, ofuscados por el desarrollo del acontecimiento se dividen en dos grupos de seis encabezados por Pedro y Pablo siendo consolados por los dos ángeles de la Resurrección de acuerdo con lo expresado en los Hechos de los Apóstoles⁽¹⁷⁾. Unos y otros dirigen su mirada hacia Cristo que, encerrado en una mandorla, se eleva por un cielo atravesado de nubes. No falta el paisaje estéril, reflejo de un mundo todavía esclavo de la idolatría, ni los astros que dirigen sus rayos hasta la majestuosa figura de Cristo. Todo ello en una estética de raíz clásica de atractiva ingenuidad⁽¹⁸⁾.

Este modelo se mantendrá en lo esencial con el paso del tiempo. El convento de Santa Catalina del monte Sinaí⁽¹⁹⁾ con un icono del siglo XII, el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia, con su célebre mosaico díplico de las doce Fiestas, ya del siglo XIV⁽²⁰⁾, o el icono de la escuela cretense, conservado en el Musée des Arts decoratifs de París, ya del siglo XVI, revelan la pervivencia del modelo⁽²¹⁾. Tan sólo se alteran detalles menores como que Cristo sea llevado al cielo por dos ángeles en el mosaico de Florencia y por cuatro en el icono cretense y que en este último se ponga el acento en el paisaje montañoso tratado a la manera de masas estilizadas irreales, evocando así el monte de los olivos del relato, paisaje que ha desaparecido casi por completo en el icono del Sinaí al igual que los ángeles de la Resurrección⁽²²⁾.

La festividad de la *Transfiguración* se empezó a celebrar a fines del siglo V y ya en el VI avanzó en su búsqueda de una fórmula iconográfica estable. Un jalón en ese camino es el caso del ábside de *San Apolinar in Classe*, cerca de Rávena, que nos ha llegado hasta hoy como una versión original y única donde Cristo es reemplazado por la cruz que lleva su imagen y Pedro, Juan y Santiago por tres ovejas que avanzan con la cabeza levantada hacia la cruz mientras que San Apolinar intercede por el género humano⁽²³⁾.

¹⁷ Hch. 1, 10-11.

¹⁸ G. Passarelli: *Iconos. Festividades bizantinas*. Madrid 1999, pp. 189-205.

¹⁹ E. Yon y Ph. Sers: *Les Saintes icônes*, París 1990, p. 241 y lám. 118.

²⁰ K. Weitzmann y otros: *The Icon*, Londres 1982, p. 22 y lám. p. 75.

²¹ E. Riottot El-Habib y M. Rutschenkowsky (com.): *Visages de l'icone*. Catálogo de la exposición. París 1995, nº 18.

²² La representación de este tema en la cúpula de Santa Sofía de Tesalónica se ve influida por el espacio donde se desarrolla. Si el fondo de oro del mosaico cierra la imagen y elimina la posibilidad de una ilusión de profundidad, el volumen mismo de la cúpula ubica a los distintos personajes que componen la escena en un espacio real: Cristo se localiza en el extremo superior; los apóstoles y la Virgen orante miran hacia Él no lejos en el plano pero a través del espacio físico que les separa. Los fieles también están incluidos en el mismo espacio: Cristo sube al cielo ante sus ojos; aunque se sitúan en el suelo del templo; todos se ven obligados a elevar su mirada hacia Cristo. A. Cutler y J.M. Spieser: *op. cit.*, pp. 104 y 110 y láms. 111-113.

²³ T. Velmans y otros: *Bizancio. El esplendor del arte monumental*, Barcelona 1999, pp. 15-16



Fig. 5. Los siete durmientes de Éfeso, Icono del Museo de la Ciudad de Atenas. s. XV-XVI.



Fig. 6. Los santos militares Jorge, Teodoro y Demetrio. Museo del Ermitage de San Petersburgo. s. XI-XII.

También del segundo tercio del siglo VI es la decoración de la capilla mayor del *katholikon* del monasterio de Santa Catalina del monte Sinaí, donde se eligió la Transfiguración, probablemente porque Moisés, que recibió las Tablas de la Ley en el Sinaí, fue testigo de esta teofanía. Por eso Cristo, rodeado de la gloria, se halla flanqueado por Elías y Moisés y más abajo los discípulos mencionados no pueden evitar su sorpresa ante acontecimiento tan extraordinario; por eso Cristo aparece resplandeciente de luz y de su divinidad parten tres rayos que alcanzan a los Apóstoles⁽²⁴⁾. La obra es, en definitiva, de gran interés por el rigor del dibujo y la delicadeza de los colores en un estilo que remite a Constantinopla; es interesante igualmente

²⁴ G. Passarelli, op. cit. pp. 231-248; sobre la decoración monumental del ábside del monasterio de Santa Catalina, K. Weitzmann: "Introduction to the Mosaics and monumental Paintings" en G.H. Forsyth y otros, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. Plates*, Michigan 1973, pp. 12-14.

porque reproduce el momento central del relato evangélico y pocas son las variantes o detalles añadidos a lo largo de los siglos⁽²⁵⁾.

Como cabe suponer, las imágenes de las visiones no se ciñeron exclusivamente a las teofanías divinas pues los artistas se hicieron eco de otras que tuvieron como protagonistas a figuras relevantes de la Iglesia o incluso ajenas a esta institución y que por medio de las visiones entraron en contacto con ella. Así ocurrió con Plácido, general en jefe de Trajano, quien se convirtió al cristianismo después de ver a Cristo en la cruz dirigiéndole la palabra desde la cornamenta de un ciervo, un día cuando estaba cazando en compañía de sus amigos. Tal como refleja un icono griego, tras el reconocimiento de Cristo, el guerrero se arrodilla asistiendo también el caballo al acontecimiento con la cabeza inclinada en actitud de respeto⁽²⁶⁾.

A veces se insiste en las consecuencias de la visión más que en el suceso en sí; es el caso de San Simeón estilita el Viejo, quien, subido a una columna, ejerció una verdadera fascinación entre sus contemporáneos. Lo vemos así en un icono melkita, dirigiendo su mirada hacia Cristo que le bendice desde el cielo, vestido con una capa y un paño, sosteniendo la cruz con su mano derecha. Su pierna derecha sobresale por encima del pequeño habitáculo que le acoge y cuelga sobre el vacío. Nos recuerda el pintor así una trampa que le tendió el demonio: para castigarse por su incredulidad se condenó el santo a tener suspendida su pierna derecha el resto de sus días⁽²⁷⁾.

También gozó de gran predicamento el encuentro de la Virgen con San Sergio de Radonezh, el santo más venerado de la región moscovita. Tenía el don de las visiones místicas y, al final de su vida, en compañía de su discípulo Miguel, una luz cegadora, más esplendorosa que la del sol, le iluminó y ellos vieron entonces a la Virgen que se les acercaba en compañía de los apóstoles Pedro y Juan. La Virgen le consoló diciéndole que no temiese por él ni por el monasterio de la Trinidad, que había fundado; poco después desapareció. Al tener el monasterio un taller de iconos cuyos principales clientes eran los peregrinos que hasta allí se acercaban para orar ante los restos del santo, la representación de esta escena se había de extender por doquier⁽²⁸⁾.

²⁵ Así ocurre en el célebre icono de la escuela de Teófanos el Griego que se conserva en la Galería Tretiakov donde a la izquierda del centro de la composición vemos a Cristo subir con sus discípulos, camino del Tabor y a derecha, tras el milagro, descender con ellos por el mismo camino. El pintor no omite tampoco las nubes pobladas de ángeles que aguardan el regreso de los profetas. M. Alpatov: *Tesoros del arte ruso*, Barcelona 1967, p. 72 y lám. p. 73 y E. Simirnova: *Moscow Icons 14th-17th centuries*, Leningrado 1989, p.15.

²⁶ B. Riottot El-Habib y M. Rutschowsky (com.), op. cit. p. 71.

²⁷ V. Cândia: *Icones grecques. Melkites. Russes. Collection Abou Adal*. Catálogo de la exposición, Ginebra 1993, nº 57, lám. p.190.

²⁸ I. Kologrivov: *Santi russi*, Milán 1995, pp. 119-121. El tema aparecería esculpido en madera, R.Grierson (ed.): *Gates of Mystery. The Art of Holy Russia*. Catálogo de la exposición, Milán, s.f., p. 140 y lám. p. 141 y

Las imágenes de los sueños

Los sueños plantean algunos aspectos que no dejan de llamar la atención, tal es el caso de las posturas adoptadas durante el sueño: ¿Cómo dormía San Simón el estilista el Viejo en su estrecho recinto? ¿Y San Sergio de Radonezh? En vela casi continua por las alteraciones derivadas de sus frecuentes visiones, posturas distintas probablemente a la dispuesta por los artistas en las representaciones de los difuntos al poco de morir: con los brazos sobre el pecho y mirando hacia el cielo. También está el caso de los jóvenes de Éfeso que durmieron durante ciento noventa años y no tenemos constancia de que sus sueños nos hayan ilustrado con posterioridad.

Un icono que se conserva en Atenas los imagina sentados, tal como se quedaron repentinamente dormidos dentro de la cueva del monte Ceilán. Sus posturas recuerdan las de los Apóstoles en Gestsemaní; protegían a los que padecían de insomnio y prefiguraban, tal vez, la resurrección de Cristo. Quizás por este motivo adornaba el refectorio de la Gran Lavra del Monte Athos, siendo un tema familiar en la pintura postbizantina⁽²⁹⁾.

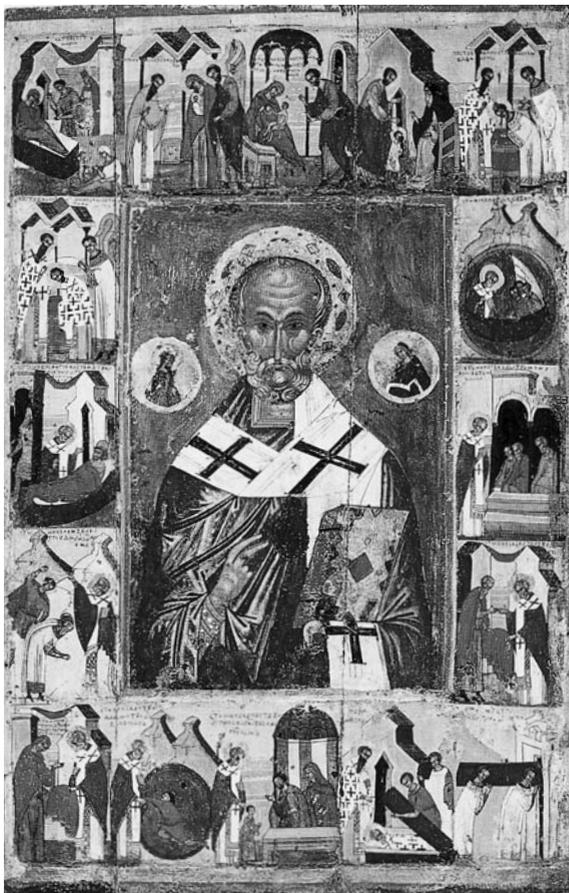


Fig. 7. San Nicolás con escenas de su vida. s. XV-XVI.
Volodga, Rusia.

puede contemplarse también al temple sobre madera, C. Pirovano (coord.): *L'immagine dello spirito. Icone dalle terre russe. Collezione Ambroveneto*, Catálogo de la exposición, Milán 1996, n° 14, lám. 115. La escena se presenta, a veces, junto a otras de la vida del santo enmarcando su imagen de medio cuerpo, C. Peitrageli y E. Smirnova (com.): *Icône russe in Vaticano*, Roma 1989, n° 45 y lám. 125. Vid también M. Cortés: "Iconos monásticos del Museo de la Casa Grande de Torrejón" en *El cielo en la tierra. Estudios sobre el monasterio bizantino*, Madrid 1997, pp. 298-301

²⁹ M. Acheimastou-Potamianou (ed.): *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*. Catálogo de la exposición, Atenas 1988, n° 61, lám. p. 144; de manera general, F. Jourdan: *La tradition des sept dormants*, París 1983.

Había, al tiempo, sueños de los que se tenía constancia documental y, sin embargo, los artistas no los incluyeron habitualmente en sus representaciones. Así, en la escena de la Natividad, se pone más el acento en mostrar a San José preso de la duda ante el carácter para él inexplicable del nacimiento de Cristo: en compañía de un personaje de aspecto insidioso bajo el disfraz del pastor Thyrsos; se deja en segundo plano el sueño descrito por Mateo⁽³⁰⁾. Tampoco se suele incluir el sueño de los Magos para que no volvieran con Herodes, tras adorar a Jesús⁽³¹⁾, ni aquél en el que José recibe la orden de huir a Egipto⁽³²⁾.

Cabe matizar que, en Bizancio, la experiencia onírica cotidiana estaba considerada como privada de significado; se pensaba, eso sí, que era necesario ponerse en guardia contra las tentaciones del Maligno a través de los sueños. Y, además, estaban los sueños en los que Dios y sus ministros, en circunstancias particulares, comunicaban directamente su mensaje al soñador⁽³³⁾.

Este parece ser el caso de Teodoro de Sykeon que moriría el año 613. En una ocasión cayó gravemente enfermo al retorno de un viaje y creyó, porque veía que los ángeles le venían a buscar, que su fin estaba próximo. A la noche soñó que se le acercaban dos hombres vestidos de médicos y le tomaban el pulso, diciéndose el uno al otro que estaba en un estado tan desesperado porque sus fuerzas le habían abandonado y los ángeles habían venido desde el cielo a su encuentro.

Teodoro, que deseaba acabar su obra pastoral, pidió a los médicos que interviniesen por él ante Cristo; por ello, tras hablar con los ángeles para que aplazasen su tarea, se encaminaron hacia el cielo consiguiendo una prórroga para su paciente. Y a su vuelta, les acompañaba un jóven de muy gran talla, dice la vida del santo, de aspecto semejante al de los ángeles que estaban allí pero de una gloria mucho mayor⁽³⁴⁾. Era el arcángel Miguel, quien ordenó a los ángeles retirarse puesto que “nuestro común Maestro y Rey de la gloria” había permitido demorar su estancia en la tierra. Cosme y Damián dieron a conocer al enfermo el éxito de su misión y desaparecieron de inmediato. Teodoro se sintió mejor rápidamente y sanó⁽³⁵⁾.

Podemos preguntarnos a continuación ¿Cómo conoció Teodoro a sus protectores? ¿Qué camino siguieron éstos hasta llegar a su encuentro? Teodoro hubo de

³⁰ Mt.1, 18-25

³¹ Mt. 2,12. Un ejemplo tardío se observa en un icono del siglo XVIII de origen ruso, B.Riottot El-Habib y M. Rutschkowsky, op. cit. nº 65, lám. p.117.

³² Mt. 2, 13-15. También aparece representado en el icono citado en la nota anterior.

³³ Pseudo-Nicéforo: *Libro dei sogni*, Ed. a cargo de J. Guidorizzi, Nápoles 19980, p. 12. Para una visión general G. Dragon: “Rêver de Dieu et parler de soi. Le rêve et son interprétation d’après les sources byzantines”, en *I sogni nel medioevo*, Roma 1985, pp. 37-55; sobre las imágenes de los sueños y las imágenes pintadas, pp. 42-43.

³⁴ *Vie de Théodore de Sykéôn*, Ed. de A. J. Fertugière, Bruselas 1970, pp. 37-38.

³⁵ *Ibid.* p. 38. El culto de estos santos *anargyroi* se desarrolló en Constantinopla a partir del siglo VI. Sus representaciones en el arte pueden contemplarse en el Menologio de Basilio II, la iglesia con esa advocación en Kastoria o en Mistra.

reconocerles gracias a su parecido con las imágenes que adornaban el icono de los santos que tenía colocado encima de su cama. Y a tenor de la historia cabe pensar que las dos figuras salieron del icono para ejercer como doctores y se trasladaron hasta el cielo en su nombre para prolongar su vida. Teodoro, entonces, entró en contacto con el otro mundo a través de la actividad de los santos. En esta clase de mediación no cabe duda de que Teodoro era un privilegiado⁽³⁶⁾. Por lo demás, la imagen tenía cualidades profilácticas y curativas para los bizantinos: preservaba de la desgracia y curaba las enfermedades⁽³⁷⁾.

Claro que la ayuda anunciada durante los sueños podía ser de otra clase. Véase si no, el relato de Ana Comnena:

“Cuando el sol se ocultó, el emperador, agotado por el trabajo de todo un día, se fue a dormir; tuvo entonces un sueño en el que parecía hallarse dentro del sagrado templo del gran mártir Demetrio y oír una voz que decía: “No te apenes ni te angusties, mañana vas a vencer.” Creía que la voz surgía de uno de los iconos colgados en el templo y en el que figuraba pintada la imagen del gran mártir Demetrio. Cuando despertó, se alegró de la profecía que había oído en sueños, invocó al mártir y le prometió que iría a su templo, si lograba arrebatar la victoria a sus enemigos; asimismo, le prometió que desmontaría del caballo a una gran distancia de la ciudad de Tesalónica y marcharía a pie hasta llegar a su iglesia y venerar su imagen”⁽³⁸⁾.

El apoyo de San Demetrio

El emperador Alejo tenía verdaderos problemas para vencer al normando Bohemundo y gracias al apoyo de S. Demetrio logró hacerlo en Larissa y consiguió que aquél regresase a Italia. Alejo cumplió su promesa: fue a Tesalónica “actuando como suele hacerlo su carácter en semejantes circunstancias”⁽³⁹⁾. Cabe pensar que se trasladó hasta la basílica dedicada al santo y camino del ciborio pudo contemplar los paneles de mosaicos que flanqueaban su camino.

Abundaban los ex votos que revelaban la especial protección del santo a los niños pero también los retratos de los funcionarios y las inscripciones que hacían mención no tanto a favores personales del santo como a sus acciones en favor de la ciudad; buena prueba de ello es la célebre representación, delante de las almenas de la ciudad, en compañía del prefecto Leoncio y el obispo Juan. El texto escrito deba-

³⁶ El Museo de Zakynthos ofrece un buen ejemplo de la tipología de estos santos: aparecen representados de frente y cuerpo entero, jóvenes, sin barba, sosteniendo decididos sus símbolos médicos. Vid. M. Acheimastou-Potamianou et al. (ed.): *Byzantine and Post-Byzantine Art*. Catálogo de la exposición, Atenas, 1985, lám. n.º 25.

³⁷ A. Guillou: “Le monde des images à Byzance”, en *Byzance et les images*, París, 1995, p. 23.

³⁸ A. Comnena: *La Alexiada*, Estudio preliminar y traducción de E. Díaz Rolando, p. 249.

³⁹ *Ibid.* p. 254.



Fig. 8. La Escala del Paraíso de San Juan Clímaco. Icono. s. XII.
Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí.

jo: “Tu ves a los donantes de la gloriosa casa del mártir Demetrio, quien rechazó la flota bárbara y así salvó la ciudad”, conmemora un acontecimiento histórico particular⁽⁴⁰⁾.

Y es que en el Libro segundo de sus milagros relata su intervención decisiva ante el asedio eslavo, por mar y tierra, el año 615, en vida del obispo Juan: fue considerado ya un milagro que el enemigo fuera lento en organizar su ataque dando tiempo a reforzar la defensa de Tesalónica. Cuando el ataque finalmente comenzó, se invocó a San Demetrio: fue visto con traje bizantino de corte, no sólo por las murallas, sino caminando sobre las aguas hasta convertirse en un combatiente victorioso que provocó el colapso eslavo⁽⁴¹⁾. Con esta imagen solemne pusieron de manifiesto los líderes espiritual y temporal de la ciudad su creencia en la protec-

ción sobrenatural del santo. Recordaban a quienes visitaban la iglesia que también podían esperar una respuesta suya.

San Demetrio acabaría por convertirse también en un santo militar, apareciendo en los iconos en compañía de otros santos militares: Jorge y Teodoro; como en la obra de los siglos XI - XII que, procedente del taller imperial se encuentra ahora en el Ermitage de San Petersburgo⁽⁴²⁾: obra donde los santos combinan una refinada perfección espiritual y corporal. Formaba parte, en todo caso, del tipo de iconos

⁴⁰ R. Cormack: *Writing in Gold. Byzantine society and its icons*, Londres 1985, p. 60 y ss. La imagen aparece reproducida en E. Kourkoutidou-Nikolaidou y A. Tourta, op. cit. p. 163.

⁴¹ P. Lamerle (dir.): *Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius et la pénétration des slaves dans les Balkans*, I, París 1979, pp. 169-174.

⁴² H.C. Evans y D. Wixom, op. cit. n.º 69 catálogo.

portátiles que los soldados llevaban a la guerra y ante los que intercedían en los peligros de las batallas. Se trataba de una imagen del santo que le tuvo que resultar familiar al emperador Alejo.

San Nicolás de Mira también intervino en el mundo de las armas aunque con otros propósitos; entre las escenas que ilustran su vida ocupa un lugar relevante su *Aparición en sueños al emperador Constantino*, por la que el santo solicitó al emperador que restableciese la justicia a favor de algunos militares injustamente condenados⁽⁴³⁾. Los tres oficiales fueron puestos en libertad y su acción habría de ocupar un espacio de gran relevancia en los iconos que recogían escenas de su vida contribuyendo este episodio, más que ningún otro, a la extensión del culto del santo por todo el mundo bizantino⁽⁴⁴⁾.

Demonios, sueños y monjes

San Nicolás desarrolló a lo largo de su vida una amplia actividad taumatúrgica; tuvo que rescatar cautivos, calmar las aguas y combatir demonios dispuestos siempre a poner a prueba a la iglesia militante. Los demonios iban también tras monjes y ascetas, sus principales enemigos: los “campeones” de la lucha contra los secuaces del Diablo. Solamente con su ayuda y sus reliquias y remedios podían los fieles enfrentarse a ellos y derrotarlos.

Por eso S. Juan Climaco, higúmeno del Sinaí, escribió *La Escala del Paraíso*, detallando las virtudes que un monje debía adquirir y los vicios que debía evitar para alcanzar su perfección espiritual. Climaco instruye a los monjes sobre la utilización de los sueños por el demonio. Advierte que quien cree en los sueños se desacredita completamente aunque el que desconfía totalmente es un sabio y recuerda que “solo los sueños que te anuncian penas y el juicio debes creer; pero si te llevan a la desesperación, piensa que también éstos vienen de parte de los demonios⁽⁴⁵⁾”.

El libro está organizado en treinta capítulos y como si se tratase de la escala que vio Jacob⁽⁴⁶⁾, cada uno corresponde al peldaño que lleva al cielo. Así lo vemos en el famoso icono del monasterio de Santa Catalina del monte Sinaí⁽⁴⁷⁾ donde monjes y

⁴³ M. Acheimastou-Potamianou, op. cit. n° 59, lám. p. 142; R. Grieson, op. cit. n° 45, lám. p. 166: del siglo XIV, uno de los primeros que recogía de forma detallada en imágenes relatos escritos que venían circulando desde el siglo XI; y C. Pirovano, op. cit. n° 11, láms. pp. 103 y 104.

⁴⁴ La representación no peca de gran originalidad: el emperador, que se identifica porque suele llevar la corona puesta, aparece recostado en la cama mientras S. Nicolás, vestido con los hábitos episcopales, de pie y a su lado, le dirige la palabra.

⁴⁵ S.J. Climaco: *La Escala espiritual o Escala del paraíso*, traducida del griego por I.Gil y M. Matthei obs. y notas del archimandita P. Deseille, Zamora 1990, p.60.

⁴⁶ *Ibid* p. 143; Gn. 23, 10-12.

⁴⁷ H.C. Evans y W.D.Wixom op. cit. n° 247 del catálogo y lám. p. 376. Sobre las ilustraciones de la Escala, J.R. Martín: *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.

demonios luchan por llegar al cielo; desde donde Cristo les da la bienvenida; y mientras alcanzan el último peldaño tan sólo algunos, encabezados por el santo y el arzobispo Antonio –quien debió encargar el icono;– otros monjes son arrebatados y precipitados al infierno.

Aquí los ángeles, como en el texto, juegan un importante papel como guardianes, guías y modelos. Están agrupados en el ángulo superior izquierdo con sus manos cubiertas como si se dispusiesen a recoger las almas purificadas de los monjes. En un icono de Novgorod, del siglo XVI, sostienen coronas con sus manos para ponérselas a los monjes que coronan la cima poco antes de que traspasen las puertas abiertas del paraíso⁽⁴⁸⁾; también están presentes en el refectorio de la Gran Lavra del Monte Athos⁽⁴⁹⁾ y en Santa Sofía de Constantinopla, como veíamos al principio, participando en la liturgia.

El gran príncipe Vladimir fue bautizado el año 988 y cincuenta años más tarde, durante la consagración de la catedral de Santa Sofía de Kiev, su hijo Yaroslav y todos los fieles que llenaban a rebosar esta magnífica iglesia, inspirada en la mejor tradición bizantina, también creyeron ver a los ángeles que bajaban del cielo para cantar el Trisagio⁽⁵⁰⁾.

⁴⁸ R. Grierson, op. cit. lám. p. 199.

⁴⁹ Ch. Hellier: *Monasterios de Grecia*, Londres 1996, lám. p. 124.

⁵⁰ Sobre Santa Sofía de Kiev, H. Loguin: *Kiev's Hagia Sophia*, Kiev 1971; V.N. Lazarev: *Mosaiki Sophii Kievskoj*, Moscú 1959 y M. Allenov, N. Dimitrieva y O. Mederova: *Arte Ruso (Summa Artis. XLIV)*, Madrid 1998, pp. 29-36. Para una visión general sobre la evolución del cristianismo ruso, A. Poppe: *The Rise of Christian Russia*, Londres 1982. Sobre la cristianización de la Rusia de Kiev, I. Sevchenko: *Ideology, Letters and Culture in the Byzantine World*, Variorum, VII, Londres 1982, pp. 29-35.

Codex A, vilarensis

Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real

Nº 1

Actas I Seminario sobre el Monacato. Agosto 1987

Nº 2

Actas II Seminario sobre el Monacato: Monacato y sociedad.
Agosto 1998

Nº 3

Actas III Seminario sobre el Monacato: El Monasterio como
centro de producción cultural. Agosto 1989

Nº 4

Enero 1991

Nº 5

Actas IV Seminario sobre el Monacato. Agosto 1991

Nº 6

Actas V Seminario sobre el Monacato. Julio 1992

Nº 7

Diciembre 1992

Nº 8

Actas VI Seminario sobre el Monacato: La imagen del monje
en la Edad Media. Julio 1993

Nº 9

Diciembre 1993

Nº 10

Actas VII Seminario sobre Historia del Monacato: Entre el carisma y la
norma. La regulación del Monacato en la Historia. Diciembre 1994

Nº 11

Actas VII Seminario sobre Historia del Monacato:
El Diablo en el Monasterio. Julio 1996

Nº 12

Actas IX Seminario sobre Historia del Monacato: Los Monjes Soldados.
Los Templarios y otras ?rdenes Militares. Diciembre 1996

Nº 13

Actas I Curso sobre la Península Ibérica y el Mediterráneo durante los
siglos XI y XII. Marzo 1998

Nº 14

Actas II Curso sobre la Península Ibérica y el Mediterráneo durante los
siglos XI y XII: Almanzor y los terrores del milenio. Febrero 1999

Nº 15

Actas III Curso sobre la Península Ibérica y el Mediterráneo durante los
siglos XI y XII: El urbanismo de los estados cristianos peninsulares.
noviembre 1999

Nº 16

Actas XIII Seminario sobre Historia del Monacato: Los protagonistas del
año mil. Julio 2000

Nº 17

Actas XIV Seminario sobre Historia del Monacato: Profecía, magia y adi-
vinación en las religiones antiguas. Julio 2001

OTRAS PUBLICACIONES

I Curso de Cultura Medieval

La transición del mundo antiguo al medieval en el ámbito de Castilla

1991 - 283 págs. + ilus.

II Curso de Cultura Medieval

Alfonso VIII y su época

1992 - 396 págs.

III Curso de Cultura Medieval

Repoblación y Reconquista

1993 - 294 págs.

IV Curso de Cultura Medieval

La fortificación medieval en

la Península Ibérica

2001 - 402 págs.

V Curso de Cultura Medieval

Viajes y Viajeros en la España Medieval

1997 - 444 págs.

VI Curso de Cultura Medieval

Vida cotidiana en la España Medieval

1998 - 525 págs.

VII Curso de Cultura Medieval

Fiestas, juegos y espectáculos de la España Medieval

1999 - 288 págs.

Actas del XI Seminario sobre Historia del Monacato

Cristianismo marginado, Rebeldes, Excluidos, Perseguidos

I De los orígenes al año 1000

1998 - 181 págs.

Actas del XII Seminario sobre Historia del Monacato
Cristianismo marginado, Rebeldes, Excluidos, Perseguidos
II De 1000 al años 1500
1999 - 178 págs.

II Curso Internacional de Restauración
En torno a la pintura mural
1993 - 95 págs.

Actas del Seminario Inter. sobre Consolidación de Pinturas Murales
Técnicas de Consolidación en Pintura Mural
1998 - 197 págs.

M^o Estela González de Fauve
La ' rden Premostratense en España. El monasterio de Santa María la Real de
*Aguilar de Campoo (ss. XI-XIV) 2 vols.; tomo I *Texto*; tomo II *Documentos**
1992 - 313 + 432 págs.

José Luis Hernando Garrido
Escultura tardorrom^oica en el monasterio de Santa María la Real en
Aguilar de Campoo (Palencia)
1995 - 237 págs. + 168 ilus.

CD-Rom
La presencia del rom^oico en la Montaña palentina
1995

Iniciación al Arte Rom^oico
1999 - 160 págs.

Los Monasterios Rom^oicos
2001 - 174 págs.

Perfiles del Arte Rom^oico
2002 - 164 págs.

Palencia en los siglos del Rom^oico
2002 - 268 págs.