

## CAPÍTULO 2. LOS MILAGROS DE LA FE.

(Figuras 51 a 92)

No parece que sea éste el lugar para discutir la explicación o la existencia de los milagros y menos aún, extenderse sobre la importancia de los mismos en la cultura occidental de origen judeo-cristiana, en la que su influencia ha sido considerable. Simplemente se mostrarán distintos ejemplos sobre cómo se documentaron algunos episodios que, en su momento, se atribuyeron a hechos considerados milagrosos por las distintas sociedades, cuando los mismos tuvieron lugar y que, por sus características, resucitación de muertos, curación de enfermedades, pueden ser considerados como vinculados a la medicina, sin tomar en cuenta otros, ampliamente difundidos, como el surgir milagroso de fuentes de agua, la disponibilidad imperiosa de alimentos para alimentar a una muchedumbre, etc., etc., todos vinculados a necesidades indispensables para los seres humanos en determinados momentos de sus vidas.

Según el diccionario de uso de María Moliner, *milagro es un suceso que ocurre contra las leyes de la naturaleza, realizado por intervención sobrenatural de origen divino* y en su segunda acepción, el diccionario de la Real Academia Española lo define como *suceso o cosa rara, extraordinaria y maravillosa*. En nuestra cultura, tanto los milagros relatados en el Antiguo Testamento así como los de Cristo en el Nuevo Testamento, lo mismo que los atribuidos posteriormente a los santos, además de muchos otros temas de índole religiosa, fueron los motivos elegidos con mucha frecuencia, tanto por los propios artistas como también por sus patrocinadores y donantes, para que la imagen fijara el relato oral o escrito, en la memoria de los creyentes. Por lo tanto, no es de extrañar que existan numerosas versiones de los mismos milagros, lo que ha dado lugar a la expresión de magníficas obras ejecutadas por parte de artistas de las más diversas épocas y tendencias. Hasta el siglo XIX, cuando Daguerre imprimió las primeras placas de vidrio untadas con una gelatina adicionada de nitrato de plata, la documentación médica se basó en la pintura y en el dibujo sobre todo, más que nada en su modalidad de grabado, primero en madera y luego en metal, a partir de la invención de la imprenta de caracteres móviles. También se empleó la escultura, sobre todo la de bajo y altorrelieves en la antigüedad, para expresar situaciones vinculadas a la medicina. Fue a partir de mediados del siglo XIX, cuando comenzó la rápida transformación en la documentación de la actividad médica y la cada vez más exacta representación de la anatomía y de la patología, que ocupó el lugar de la fantasía de los artistas, a medida que se producían los cambios tecnológicos que llevaron la documentación hacia fronteras inimaginables años atrás.



Fig. 51. El Arca de Noe.<sup>1</sup>

Esta deliciosa imagen *naïve*<sup>2</sup> del Arca de Noé llena de colorido y de movimiento y digna de figurar en un libro de ilustraciones, muestra un pasaje de la Biblia tomado de un manuscrito escrito en griego y es un claro ejemplo del uso de la figura para fijar un concepto, en este caso la recuperación de la fauna animal y de la especie humana después del diluvio universal, relato éste, tomado sin duda de fuentes babilónicas muy anteriores. Nótese sin embargo la diferencia en el tratamiento de la imagen humana, hierática, rígida y estereotipada, casi podría decirse que simbólica, típica del canon bizantino de la misma, de uso en los primeros tiempos del cristianismo, aunque luego extendida al resto de Europa, en contraste con la libertad de movimientos que se empleó para la figuración de los animales que van abandonando el arca por parejas, aunque las imágenes se han dibujado de perfil, evitando la imagen en escorzo de difícil tratamiento, típica de la más antigua tradición que se remonta a las pinturas del paleolítico.

En la edad media el artista que dibujaba una determinada imagen, no pensaba en la reproducción de la realidad tal cual la veía, sino que lo que pretendía era transmitir una idea, un concepto de lo que quería mostrar. Para ello le era suficiente colocar una imagen que representara a una persona en una determinada posición junto a un objeto por ejemplo, sin tener en cuenta la perspectiva y por ende los tamaños relativos, para lo cual se valía simplemente del recurso de colocar los objetos, los animales y las personas, dibujados en el espacio por encima o por debajo de la figura principal y de distinto tamaño de acuerdo a su importancia relativa, más bien que en relación con la distancia. Tampoco se tomaban en cuenta las nociones de perspectiva y la libertad de movimientos que ya habían sido alcanzados anteriormente por la pintura griega y romana, prefiriéndose el empleo de un canon simbólico, similar en muchos aspectos a la figuración empleada por los egipcios y los artistas del medio oriente.

También se hace notar en este caso, la diferencia en el concepto del arca, representado por lo general como una gran nave que según los datos de las Escrituras tenía unos 135m de eslora. La nave llamada el Arca de Noé, contenía 7 parejas de animales puros y una pareja de los impuros<sup>3</sup>, aspecto que demanda complicaciones y búsquedas entre los diversos libros sagrados para su debida interpretación, además de una pareja de todas las aves y entre los

---

<sup>1</sup> El Crisol del Cristianismo. Pág. 305 Ed. Labor. Barcelona, 1971 Manuscrito cristiano primitivo. ¿Constantinopla? Noé y el Arca, del Génesis de Viena. (MS Graec. 31 II f.4); siglo VI *Österreichische Nationalbibliothek*, Viena.

<sup>2</sup> Cándida, en francés.

<sup>3</sup>

seres humanos, sólo a la familia de Noé de acuerdo al relato bíblico<sup>4</sup>. En este caso particular, la tal nave está representada por una estructura semejante a una construcción terrena habitable, con un gran portón lateral (en concordancia con el relato bíblico) que permite la salida de las parejas de animales y un orificio superior que cumpliría una función de ventilación, por donde emergen las parejas de aves. También están representados los tres pisos, según fueran indicados por Javeh. Es evidente que en la representación de esta historia no se cumplen los hechos biológicos propios del reino animal y se traslada a los mismos, conceptos sociales de pareja, impuestos en esta cultura posteriormente a los sucesos narrados, en la que podría considerarse como la época del diluvio.

En lo que se refiere este suceso catastrófico, del cual existen noticias en distintos relatos de diferentes pueblos, el mismo puede vincularse a inundaciones, de las que no puede desvincularse seguramente, el sorprendente nivel que alcanzaron los océanos, (el nivel actual) provocado por el fin de la última glaciación, que inundó, a veces en forma brusca por la ruptura de diques naturales, profundos valles y extensas comarcas habitadas, hacia el final de la época del paleolítico superior (-35.000 a -13.000), al ir derritiéndose los hielos, como por ejemplo, las tierras que rodeaban la costa del Mediterráneo y del mar Negro, que se inundaron como consecuencia. De hecho se descubrió en el Mediterráneo en la década de los 90, una cueva llamada de Cosquer, en homenaje al submarinista que la descubriera, donde pueden observarse pinturas rupestres de más de 18.500 años de antigüedad y cuya entrada se encuentra a 37m por debajo del nivel actual y a 80m del fondo, a la que se llega por un túnel ascendente de 175m de largo y que recibe aire desde el exterior.

Lo mismo podría decirse del golfo pérsico, donde se originó el relato escrito y las demás costas continentales del globo. Según los datos más plausibles, la narración del diluvio bíblico, (escrita por Moisés en Egipto, originada en relatos sumerios, [no se olvide que Abraham, el patriarca de Israel, era oriundo de la ciudad de Ur en Caldea] y que el pueblo judío esclavizado en Egipto, bien podría tener presentes en sus relatos orales estas historias mesopotámicas desde la época de su cautiverio en Babilonia), también puede referirse a una gran inundación provocada por los ríos Tigris y Eufrates en el sur de lo que es hoy Iraq, aproximadamente hacia el año -3000, lo que está documentado por excavaciones del primer cuarto del siglo XX.

Según José Ferrer<sup>5</sup>, “en el capítulo 7 del Génesis está escrito: «Después dijo Yavé a Noé: "Entra en el arca tú y toda tu casa... Porque dentro de siete días voy a hacer llover sobre la tierra durante cuarenta días y cuarenta noches y exterminaré de sobre la faz del suelo todos los seres que hice" El año seiscientos de la vida de Noé, el segundo mes, el día diecisiete del mes, en ese día se soltaron todas las fuentes del abismo y las compuertas del cielo se abrieron...» Esta descripción, que procede del año 600 a. de C. aproximadamente, y que es una de las aserciones «intangibles» del Libro de los Libros, no parece ser un relato original, sino simplemente una copia de leyendas y sucesos babilónicos y asirios más antiguos.

“Durante las excavaciones realizadas en 1872 en Kujundschnik, se descubrieron los restos de la biblioteca real de Nínive, y entre ellos una epopeya babilónica en escritura cuneiforme que data del año 2600 a, de C, aprox., y que ha entrado en la Historia de Oriente con el nombre de Epopeya de Gilgames. La figura central es el héroe Gilgames, rey de Uruk. En la onceava tablilla se lee que éste realizó un viaje para visitar a su primer antepasado Utnapishtim, quien, como testigo que fue, le informó sobre la gran catástrofe del diluvio. Pero Utnapishtim no es otro que el Noé babilónico, el «padre de los hombres». De forma similar a como se relata en la Biblia, es advertido por señales, construye para sí y para los suyos un vehículo similar al arca en el que permanece hasta que bajan las aguas. También él envió una paloma, una golondrina y un cuervo, y cuando este último no regresó abandonó el arca con los suyos.

“No existe ninguna duda de que hace algunos miles de años ocurrió realmente un diluvio en el antiguo Oriente. En Asiria también existe una leyenda sobre el diluvio, que se parece mucho a la babilónica. El héroe Gilgames es sustituido aquí por Izdubar, su antepasado Utnapishtim, por Hasis-Adra o Xisuthros. En contraposición a la Biblia, la cólera de los dioses no tiene nada que ver con la destrucción de toda la humanidad, sino solamente con la destrucción de la ciudad de Schuruppak, a medio camino entre Babilonia-Hilla y Bagdad, situada en la actual colina de Abu-Habba.

---

<sup>4</sup> <<http://www.christiananswers.net/spanish/q-eden/edn-c013s.html>>  
<[www.fortunecity.com/meltingpot/oxford/1163/id21.htm](http://www.fortunecity.com/meltingpot/oxford/1163/id21.htm)>  
<<http://espacial.com.ar/article.php?story=20040430160139937>>

<sup>5</sup> <http://www.editorialbitacora.com/bitacora/diluvio/diluvio.htm>

“Así pues, la base del relato bíblico sobre el diluvio debió de ser una gran catástrofe diluvial. Pero muchos investigadores concuerdan al opinar que en ningún caso las aguas cubrieron toda la tierra. Sólo Mesopotamia sufrió una gran inundación. Esto ya se desprende del hecho de que el arca de Noé no pudo posarse sobre el monte Ararat de Armenia, ya que este nombre apareció mucho después, sino sobre una pequeña meseta situada en la zona de la desembocadura del Eufrates y del Tigris, llamada igualmente Ararat. Los textos babilónicos citan con mucha exactitud el lugar donde se deberían buscar los restos del arca: en la parte sur del Ararat. Realmente, se encontraron allí tres fragmentos de madera que quizá podrían indicar el lugar donde se posó el arca. ¿Pero es que los restos de una nave de madera que tuvo que soportar una inundación hace algunos milenios se han podido conservar realmente hasta ahora?

“También existen otras pruebas que confirman la localización del diluvio. Pero, dejando esto aparte, para la ciencia es inadmisibles el informe del Génesis, según el cual llovió ininterrumpidamente durante cuarenta días y cuarenta noches, apareciendo como consecuencia de ello una inundación que alcanzó una altura superior en 15 codos a los picos más altos de las más altas montañas. No es imaginable una inundación que cubriera toda la tierra y que además cubriera las más altas montañas.

“Sin embargo, es curioso comprobar sobre cuántos países de la tierra se encuentra extendida la leyenda de un diluvio que lo destruyó todo: en Asia existen 13 leyendas autónomas sobre el diluvio, en Europa 4, en África 5, en Australia y las islas de los Mares del Sur 9, en América un total de 37 (incluyendo la septentrional, central y meridional). En los informes de los aztecas, la duración del diluvio oscila entre 5 días y 52 años. Como causas se citan, además de las lluvias, tormentas de nieve, licuación de los glaciares (Edda), tempestades, terremotos, ciclones y mareas.

“Sin embargo, volvamos a la Epopeya de Gilgames. Una interpretación, que no queremos dejar de citar aquí, afirma que esta famosa epopeya no apareció en el antiguo Oriente, sino que procede de la zona de Tiahuanaco y que los descendientes de Gilgames la habían traído consigo desde América del Sur. A esto se tiene que oponer que los sumerios no tuvieron la menor duda sobre la realidad histórica de la gran inundación, ya que en sus listas de reyes, clasificaban a los soberanos de Mesopotamia en reyes anteriores y posteriores al Diluvio Universal. En sus crónicas aparece una y otra vez: “Y entonces vino la gran inundación y después de ésta descendieron los reyes del cielo” Las excavaciones efectuadas en Ur entre 1922 y 1929, dirigidas por el arqueólogo inglés Woolley, tropezaron con una capa de arcilla de 2,5 m de espesor que, con toda seguridad, sólo podía ser la consecuencia de una inundación de gran magnitud. Para haberla depositado allí, el agua tuvo que haber alcanzado ocho metros de altura durante un largo tiempo, por lo menos en este lugar. Sin embargo, esto significa que todo el territorio se encontró inundado, desde los desiertos del Irak hasta la zona montañosa de Elaam, desde la antigua Babilonia hasta el Golfo Pérsico. Las masas de agua habrían inundado todos los pueblos y ciudades y solamente habrían respetado las que se encontraran sobre altas elevaciones del terreno. Realmente, de algunas crónicas sumerias se desprende que algunas ciudades sólo sufrieron muy pocos daños por la inundación.

“Por lo tanto, no se ha de dudar del Diluvio Universal como tal, a pesar de que no es aquél sobre el que habla la Biblia. Existe una atrevida hipótesis que subraya esta afirmación. Se ha supuesto que la Epopeya de Gilgames llegó desde Sumeria a Egipto, transmitida por asirios y babilonios. Moisés, de quien se supone escribió en parte los cinco primeros libros de la Biblia, creció en el palacio egipcio y, como hombre erudito que era, tenía, sin duda alguna, libre acceso a la biblioteca. ¿Conoció allí la Epopeya de Gilgames e incorporó parte de ella en sus textos? Es una especulación, desde luego; pero es la que mejor explicaría el enigma de la transmisión bíblica del Diluvio Universal.”

Desde los primeros tiempos del cristianismo existen ejemplos de pinturas en las catacumbas y en manuscritos o bien, en lo que se llama arte mobiliario, de esculturas o tallas de marfil en pequeñas cajas, referentes a estas materias. Pero esta tendencia no sólo se dio en el cristianismo, sino que también puede observarse en otras religiones que se desarrollaron en forma paralela al mismo, provenientes del cercano o del medio oriente, lo mismo que de Egipto, todo lo cual está hablando de un fenómeno cultural desarrollado durante ese largo periodo de la prehistoria y de la historia, periodo en el cual lo religioso tuvo una importancia primordial. Se traducían así la necesidad de expresar por medio de la imagen los hechos más relevantes de la comunidad, cuya explicación faltante a menudo, podía fácilmente hacerse descansar en el misterio. Este proceso tan vinculado a lo sagrado, se difundió durante los primeros siglos de la era cristiana y pudo conservarse con más suerte que otros documentos

hasta la llegada, durante la baja edad media (siglo VIII), del llamado periodo **iconoclasta**<sup>6</sup>, que duró algo más de 100 años y durante el cual, no sólo se prohibió en muchos sitios el uso de imágenes religiosas, (sobre todo por los musulmanes) sino que se trató de destruir sin miramientos, el mayor número posible de ellas, allí donde se encontraran. Este furor iconoclasta fue responsable también, aunque renovado esta vez mil años más tarde, de la destrucción de valiosos relatos manuscritos de imágenes pintadas o esculpidas, por obra de los sacerdotes evangelizadores en nuestra América, mensajeros de una cultura que consideró diabólicas las imágenes y los relatos escritos en los códices mayas y aztecas, aspecto repetido después por los calvinistas que destrozaron innumerables imágenes en las antiguas catedrales góticas.

En la querrela iconoclasta del siglo VIII se mezclaron factores que no eran propiamente religiosos. El culto a las imágenes, que se consideraban sólo como símbolos por los cristianos – aunque a veces resulta difícil distinguir cuánto hay de idolatría en el culto a una imagen que se considera milagrosa – estaba creciendo entre los cristianos ortodoxos desde el siglo VI. En el año 723, siglo VIII (o II de la era musulmana), el califa Yasid ordenó retirar las imágenes religiosas de los templos cristianos en las regiones que dominaba, es decir, desde Irak hasta Egipto, de acuerdo a la idea de que no pueden hacerse imágenes de la divinidad según la doctrina musulmana revelada por Dios a los árabes y que está escrita en el Corán. Esto es algo que para el occidente resulta extraño, pues no concibe una divinidad sin rostro o por lo menos representable lo que para los musulmanes es idolatría, pues consideran que es consustancial la imagen y el ser que representa, mientras que para los cristianos una imagen sólo subraya la naturaleza humana de Cristo. También intervinieron en esta querrela otros hechos, que partieron desde algunos monasterios que fueron los principales promotores del culto a las imágenes (léase peregrinaciones y ofrendas que les brindaban un buen *modus vivendi*), y que desde allí a la venta de reliquias falsificadas por personas inescrupulosas, hay sólo un paso.



Fig. 52. Detalle de una imagen de un manuscrito que muestra a un iconoclasta pintando una imagen a la cal.

---

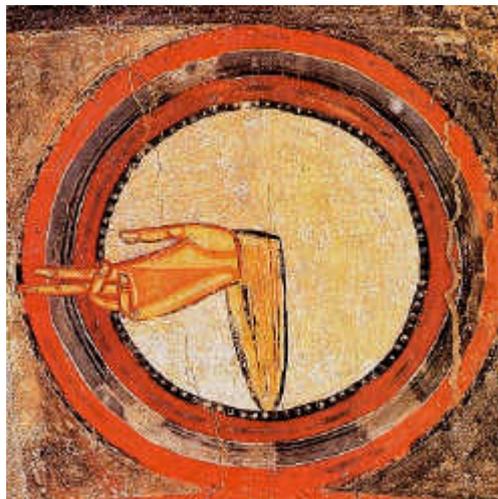
<sup>6</sup> <http://cultura.gencat.net/museus/docs/bcnmnac5.pdf>



Fig. 53 Reproducción de una página un manuscrito iluminado donde se refiere el ocultamiento de las imágenes.

Se vio en el capítulo anterior cómo fue que se representó la mitología por los artistas griegos y cómo se repitió más tarde por los etruscos y sobre todo por los romanos, quienes dejaron numerosos documentos gráficos de la vida cotidiana y de las creencias de esos pueblos, en cráteras, cálices, platos, ánforas, etc. Del mismo modo, se produjeron en los primeros siglos de nuestra era, numerosas obras de arte vinculadas con el cristianismo y con otras religiones de aparición simultánea, tanto en forma de frescos como de mosaicos, muchas de las cuales cayeron bajo el furor destructor iconoclasta.

Parece importante señalar que la intervención divina fue considerada fundamental y más aún, algo que se dio de modo natural durante toda la edad media, como trasposición del pensamiento mágico de los griegos que, consideraban como un hecho normal la intervención directa de los dioses, tal como puede comprobarse fácilmente durante la lectura de La Iliada y la Odisea, o la Enida de Virgilio, que son ejemplos típicos de esta manera de pensar, pero difíciles de admitir para una mentalidad actual. El motivo "La Mano de Dios", que fue uno de los frescos que ornamentaron la iglesia de San Clemente de Taüll en Cataluña, ilustra fidedignamente este pensamiento.<sup>7</sup>



<sup>7</sup> [http://oliba.uoc.es/boi/portal/s\\_historia/es/sec3\\_vallboi/3\\_cast\\_esgl/esgl109\\_](http://oliba.uoc.es/boi/portal/s_historia/es/sec3_vallboi/3_cast_esgl/esgl109_)

Fig. 54. La Mano de Dios, fresco en la iglesia Sant Climent de Taüll, Cataluña<sup>8</sup>.

Misteriosamente, la Mano de Dios surge de la nada, propiciando el milagro. Este fresco, que presenta las características del estilo lombardo tardío, se encontraba en la clave del arco del ábside principal de la iglesia y mide 142 x 142cm, remontándose el trabajo pictórico al siglo XI. Junto con los otros que adornaban la iglesia, se halla actualmente en el Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, en el Palacio Nacional de Montjuïc.

Escenas de la pasión de Cristo, lo mismo que los milagros relatados en los Evangelios fueron un motivo frecuente aplicado por los artistas para el realce de estuches y pequeñas cajas, joyeros, marquería, etc. El arte de la talla en marfil o en hueso y también en piedra, se desarrolló desde la más remota antigüedad, encontrándose piezas de valor simbólico aunque de relativo valor estético desde antes del paleolítico. Tales son los casos del rostro que puede configurarse en la piedra de la cueva de Makapansgat en Sudáfrica (Fig. 1 Introducción) o la figura humana que hace recordar el trozo de piedra de la ciudad de Tan-Tan en el norte de África, hayan sido o no mejorados en su momento por la mano de un ser con un adecuado desarrollo cognitivo. A la primera figura, que no es propiamente una talla, sino un guijarro, tal vez algo trabajado (cosa que se discute) y que se asemeja a un rostro, se le que se atribuye una antigüedad de 2.5 a 3 millones de años, época cuando vivía en esa región el *Australopitecus* y en todo caso el *Homo erectus*, anterior sin duda al *Homo sapiens*, lo cual plantea la posibilidad de una actividad cognitiva insospechada de nuestros ancestros, capaz de encontrar un valor simbólico a ciertos objetos. Aunque también sujeta a discusiones, la estatuilla de la ciudad de Tan-Tan en Marruecos, datada en más de 400.000 años, contiene algunos elementos que hacen pensar por lo menos, en una alteración inteligente de una forma natural, como algunos vestigios de óxido de hierro que, no se encuentra en forma natural en la zona donde fue hallada. Por otra parte, ya en las culturas primitivas, se consideró tanto al marfil como al hueso como un material noble, especialmente por su plasticidad, su color y la calidez de sus superficies y más que nada por su duración, lo que ciertamente no puede decirse de la madera y menos aún de los tejidos que, se piensa, seguramente deben haber existido, pero que el tiempo se encargó de destruir. De la antigua Roma pueden observarse en los museos diversas escenas y pequeños bustos y estatuas trabajadas con delicadeza, aprovechadas para reproducir escenas, con un gran poder de síntesis y un cierto grado de candidez.



Fig. 55 La Crucifixión con la imagen de Judas ahorcado.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> La Pintura en los Grandes Museos. T 1 Pág 6 Ed Planeta Barcelona, 1975.

<sup>9</sup> El Crisol del Cristianismo. Pág 224 Ed. Labor, Barcelona, 1971  
<[http://enciclopedia.us.es/index.php/Arte\\_paleocristiano](http://enciclopedia.us.es/index.php/Arte_paleocristiano)>

¿Qué más se necesitaba para mantener vivo el relato de la muerte de Cristo, como puede observarse en esta plaqueta de marfil y la presencia de un *chivo expiatorio* como el apóstol Judas, que lo traicionara por *30 dinares de plata*, para ahorcarse poco después? El poder de síntesis de esta imagen suple varias páginas del relato evangélico que, seguramente pocas personas podrían leer por ese entonces, hacia el fin de la edad antigua y la baja edad media, tanto por la escasez de libros manuscritos que eran de elevado precio, como por el hecho de que muy pocas personas eran capaces de leerlos entonces, al ser el analfabetismo cosa corriente. Apoyan en cambio estas plaquetas, más aún por tratarse de un objeto doméstico, el relato evangélico efectuado durante el sermón dominical por el sacerdote. En este mismo estilo, se puede ver también la representación de milagros de Cristo, tratados como si fuesen bajorrelieves en piedra, formando parte a veces, de distintas caras de un mismo cofre.

También, en un empleo colectivo de la imagen, se utilizaron los paños de pared y el techo de las catacumbas, donde los cristianos enterraban a sus muertos y más tarde en el interior primero y luego también en el exterior de las iglesias que se fueron construyendo, para pintar escenas del Evangelio o los milagros de Cristo, siguiendo una tradición que se remontaba al antiguo Egipto o a la cercana civilización etrusca, pero modificada para ilustrar no ya sobre escenas de la vida de los difuntos, sino más bien diversos aspectos vinculados a las escrituras o a la vida de la comunidad cristiana, objeto frecuente de persecuciones. En este sentido, el milagro de la resurrección de Lázaro<sup>10</sup> fue tratado muchas veces por los artistas y esta imagen que se muestra aquí, pintada en una de las catacumbas romanas, puede ser tal vez una de las primeras representaciones que se hayan hecho del mismo (sin contar las que hubieran podido ser destruidas) en donde se observa una libertad de expresión, un sentido de la proporción y de la perspectiva que destaca en un primer plano una figura muy humana de Cristo, dibujada con soltura y elegancia, trazo firme y economía de líneas, características de los primeros siglos del cristianismo, cuando aún primaba la influencia de la pintura romana, de la cual se han conservado muchos ejemplos (no así de la griega de la cual apenas quedan vestigios).



Fig. 56. Pintura de la Casa del Médico. Pompeya. (Arch Art).

---

<sup>10</sup> <http://html.rincondelvago.com/catacumbas.html>



Fig. 57. La resurrección de Lázaro.<sup>11</sup>

“En el siglo IV, el edicto de Galero introduce la tolerancia al cristianismo y lo reconoce como religión lícita. El Edicto de Milán concede libertad a los cristianos y pone a su disposición edificios y otros lugares. Constantino convoca y preside el Concilio de Nicea. Declarada la capital del Imperio, Constantinopla se convierte en la nueva Roma. De la edad de las catacumbas los cristianos pasan a la de las basílicas. La llama está encendida y el arte cristiano sigue su camino. Aún apareciendo todavía bajo figuras simbólicas, el Cristo se concretiza y se personifica. Los estilos se compenentran y se funden; la componente oriental adquiere mayor poder y el arte oficial lleva la marca de este cambio. Contrariamente el modelo clásico del emperador militar, la indumentaria es estilizada, los rasgos de la fisonomía iluminados por el alisamiento de la superficie: los ojos, la boca, los oídos, la nariz y los rizos del pelo son "dibujados" en relieve lineal. Entre los iconos de la época preiconoclasta ha quedado sólo un número limitado de cuadros sobre madera pintada a encáustico. En Roma se encuentra la Virgen de la clemencia conservada en Santa María de Transtévere y la Virgen con el Niño de Santa María Nova (Santa Francesca Romana). En el monasterio de Santa Catalina del Sínai se conservan San Pedro, el Busto de Cristo, la Virgen en el trono entre san Teodoro y San Jorge, y los tres jóvenes en el brasero. En Kiev se encuentra la Virgen con el Niño, San Juan Bautista, los Santos Sergio y Baco y una cuarta pintura que representa santos aún por identificar. Lejos de alcanzar el modelo icónico que ya es manifiesto en los mosaicos de San Demetrio en Salónica, estas pinturas sobre maderas representan un periodo de transición en el que se pueden observar los distintos componentes de la síntesis bizantina. Capital de las artes, Constantinopla se propaga más allá de las fronteras del imperio.”

“El arte sacro sigue siendo el de la Iglesia de Bizancio, no el de su Imperio. Desde Asia Menor hasta Rusia, pasando por Grecia, Italia, Servia y Bulgaria, la extensión del icono se perpetúa más allá de las oscilaciones políticas y geográficas. Anacrónico, el arte eclesial ignora las mutaciones políticas y sociales del Imperio. En los mosaicos de Santa Sofía de Constantinopla, emperadores y emperatrices ofrecen al Cristo y a la Virgen ciudad, santuarios, fundaciones y suertes”<sup>12</sup>.

“La palabra “icono” significa, en griego, imagen. En el mundo bizantino era una imagen religiosa pintada, dedicada a la devoción y culto de los fieles y sólo tenida en cuenta bajo el punto de vista de la fe. Por tanto, el icono está en función del culto, y responde a exigencias de una liturgia; los artistas carecían de su característica libertad creadora y se les

<sup>11</sup> Pintura de la catacumba de los santos Pedro y Marcelino. Pintura a la aguada del siglo III. El Crisol del Cristianismo. Pág 220. Ed. Labor, Barcelona, 1971

<sup>12</sup> <http://www.aciprensa.com/arte/Iconos/bizancio2.htm>

imponían unos límites justificados en base a que se trataba de simbolizar conceptos de un dogma que debía permanecer inalterable y no de representar fielmente figuras humanas, sus sentimientos y entornos, siendo el resultado estético puramente secundario. El icono sacro no es una imagen o retrato, es y significa una “presencia de lo sagrado”. Es la imagen de lo invisible. A través de una imagen que elabora el hombre (el artista, el iconógrafo), se hace visible y presente la realidad sobrenatural o invisible, la fuerza o energía espiritual del icono. Desde luego es una obra artística pero que encierra un mensaje de elevación espiritual. Su misma estructura y técnica material no pueden separarse de su profundo contenido espiritual. El icono ha significado y sigue significando en la Iglesia ortodoxa un objeto sagrado, ajeno por completo a lo que se considera una obra de arte.

En la contemplación de un icono no nos valen los criterios con que vemos los museos ordinarios; hemos de apreciar su sentido místico y su profundo significado; hay que identificarse con un pensamiento religioso, con un dogmatismo que jerarquiza y se subordina al arte. Esta ha de ser la actitud mental del observador.”<sup>13</sup>

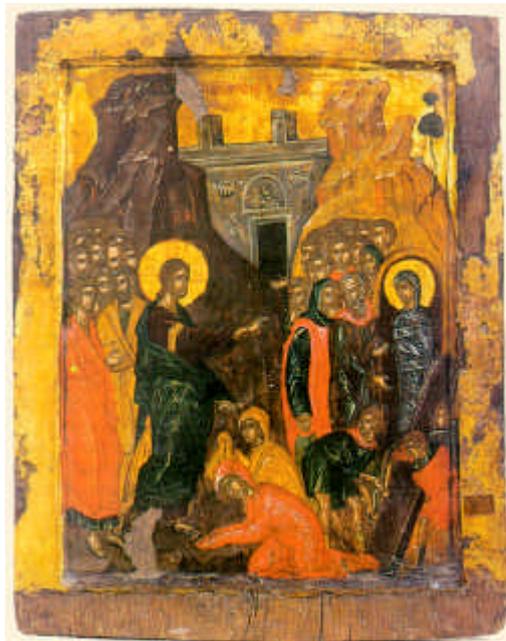


Fig. 58 Icono griego del Monasterio Stavronikita del Monte Athos (siglo XV): La Resurrección de Lázaro.

---

<sup>13</sup> <http://www.geocities.com/soledadblancorivera/arte01.html>. Arte religioso Bizantino.



Fig. 59. Antigo icono ruso del siglo XIII con la imagen de la Resurrección de Lázaro. Museo Ruso de Pintura en San Petersburgo

El icono ruso del siglo XIII, que muestra señas de haber sido restaurado, sobre todo en lo que se refiere a los macizos rocosos y los edificios, presumiblemente en el siglo XV, lo mismo que el ícono del Monasterio Stavronikita del Monte Athos en Grecia, muy similares en su ejecución, representan un típico ejemplo del tratamiento de las personas y los temas, de acuerdo a los cánones bizantino y gótico, predominando la situación de perfil o de tres cuartos de los personajes, algo que también puede verse en el tratamiento dado por Duccio di Buoninsegna a las personas, salvo un personaje que aparece sosteniendo la losa del sepulcro, aunque en este último caso ya se observa una libertad de movimientos de los personajes y sobre todo el tratamiento de las vestiduras y los rostros que anuncian la llegada del renacimiento.



Fig. 60 Duccio di Buoninsegna. (1255-1319) Resurrección de Lázaro. (1310-1311). Predela<sup>14</sup> del altar de la Maestà, Siena. Kimbell Museum of Art. Fort Worth, Texas.

<sup>14</sup> DRAE: Banco o banca de retablo, parte inferior horizontal de este.

Duccio di Buoninsegna ocupa un lugar preponderante en el desarrollo del arte occidental por su ruptura con la forma icónica, abstracta, del estilo bizantino prevalente hasta entonces y por introducir una imagen más naturalista de la persona humana, en la cual se emplearon los valores emocionales y psicológicos, para humanizar el mensaje espiritual. Esta escena muestra el momento del despertar de la muerte de Lázaro, en respuesta al mandato de Cristo. La acción de este evento dramático se desarrolla en un juego de gestos y miradas que muestran el respeto de los testigos ante al milagro. Abajo y hacia la derecha puede observarse un interesante cambio en la composición, en el cual el formato horizontal del sarcófago, ahora entrada al sepulcro, se hace visible, permitiendo observar el desarrollo de la composición.<sup>15</sup> Los macizos rocosos sin embargo siguen siendo elementos simbólicos y totalmente alejados de lo natural, que poco a poco irán transformándose hasta llegar al naturalismo del renacimiento.

Una de las obras prerrenacentistas que ilustran sobre este milagro, que siempre fue muy considerado por los cristianos, pertenece a Giotto di Bordone y es un fresco que se encuentra en la capilla Scrovegni en Padua, donde ya pueden verse los revolucionarios cambios que forman parte de la renovación de la pintura occidental que se aleja, a partir de este pintor, de los cánones gótico y bizantino. La Capilla Scrovegni, cuya piedra fundamental se puso en el año 1303, fue totalmente decorada por el pintor Giotto entre los años 1304 y 1305, a quien se atribuye también su construcción. Como es conocido, Giotto fue el constructor del Campanile de la catedral de Florencia.



Fig. 61. Capilla Scrovegni en Padua. Vista desde la entrada<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Web Gallery of Art.

<sup>16</sup> [centros5.pntic.mec.es/ies.juana.de.castilla/scroveg.htm](http://centros5.pntic.mec.es/ies.juana.de.castilla/scroveg.htm)

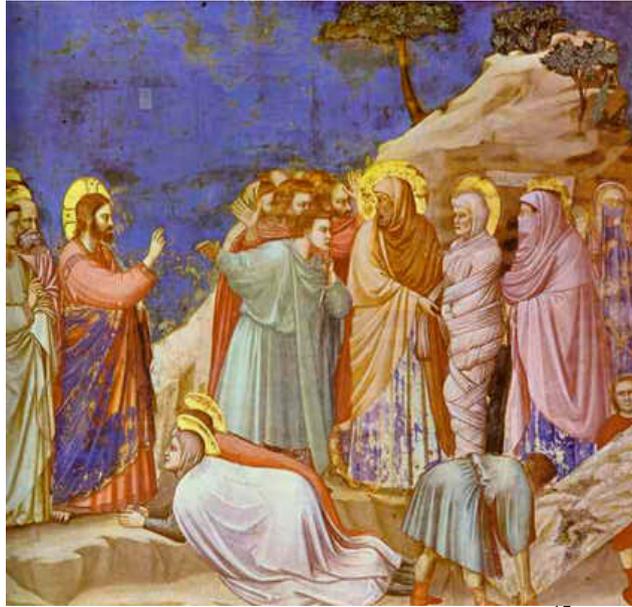


Fig. 62. Giotto. La Resurrección de Lázaro.<sup>17</sup>

Según Vitorio Di Girolamo Carlini, en *Humanitas* nº 6, Dante Alighieri afirmó que Cimabue creía ser el mejor pintor, hasta que Giotto, su discípulo, oscureció la fama del maestro superándolo con su arte nuevo (*Purgatorio*, XI, 94-96). El poeta escribió: “*e ora ha Giotto il grido*” (verso 95), que literalmente debiéramos traducir como: “y ahora tiene Giotto el grito”; o como suele decirse en forma popular, ¡ahora es Giotto quien habla! Pues cuando algo nuevo irrumpe en una tradición, el contraste que se produce es como grito respecto a un susurro. Contraste que ha de asombrar y extrañar. De esto habló Francesco Petrarca en una de sus epístolas *de rebus familiaribus*, escrita como testamento a Francisco de Carrara en 1343: “(te doy esta Virgen) del egregio pintor Giotto... cuya belleza los ignorantes no comprenden y de la cual los maestros del arte se asombran. (Su) fama es grande entre los modernos”. La palabra moderno es empleada también por Cennino Cennini, cuando en 1390 escribió en su “*Libro del Arte*”: “cuando Giotto mutó el arte de la pintura de griego en latín y lo redujo a moderno, tuvo el arte más perfecto que jamás tuvo ninguno”. Por moderna se entendía en Italia, en los siglos XIII y XIV, una obra realizada en el presente, en la cual el autor se expresara con sinceridad, olvidando la tradición que se suponía asimilada y depositada en su subconsciente.

---

<sup>17</sup> [www.dhistoria.com/biografias/giotto.htm](http://www.dhistoria.com/biografias/giotto.htm)



Fig 63. Albert van Outwater. Resurrección de Lázaro. 1455. Staatliche Museen. Berlín.

Poco se sabe de este pintor, que vivió en Haarlem, Holanda y que estaba activo a mediados del siglo XV. Sus figuras aún un tanto rígidas – parecen estatuas – están pintadas todavía de acuerdo a los cánones de la alta Edad Media, especialmente la hermana de Lázaro Magdalena que parece la copia de una Virgen orante. Sin embargo, la figura de Cristo, vestido en llamativos colores oscuros muestra en su actitud una influencia de los primeros pintores renacentistas italianos. Lo mismo puede decirse de los altos dignatarios que observan sorprendidos la escena, que ocurre en el interior de una iglesia y no ante un sepulcro en las afueras de la villa como suele mostrarse en los otros cuadros pintados sobre este milagro.

La imagen que sigue, fue pintada por Nicolás Froment nacido en Uzés en 1435 y fallecido en Avignon en 1436, que es uno de los principales maestros de la pintura gótica tardía en la zona sur francesa, donde ya se nota la influencia del Renacimiento italiano. En su primera etapa, su pintura se caracteriza por una influencia de la pintura de los Países Bajos, realizando monumentales cuadros de altar, para evolucionar después, hacia una pintura italianizante con figuras naturalistas de gran corporeidad. Nótese también la vestidura oscura del Cristo que se da en estos cuadros del norte europeo, en contraste con los colores claros y brillantes empleados por lo general por los pintores italianos.

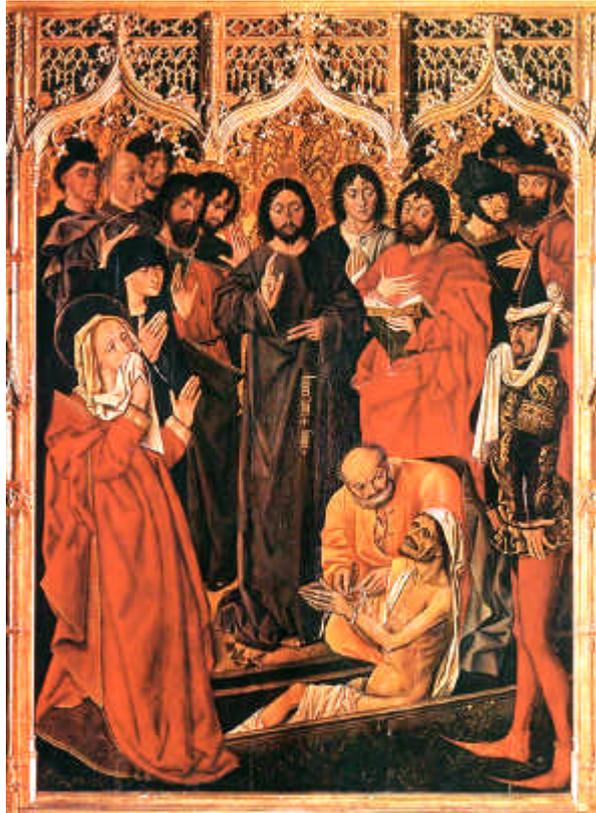


Fig. 64. Nicolás Froment. Resurrección de Lázaro. 1461. Uffizi. Florencia



Fig. 65. Geertgen tot Sint Jans. Resurrección de Lázaro. Louvre.

Geertgen tot Sint Jans o Gerardo de San Juan, nació en Leiden en el año 1460 y Falleció en Haarlem entre los años 1488 y 1493 y es la personalidad más destacada del arte de los Países Bajos del Norte durante el siglo XV.



Fig. 66 Sebastiano del Piombo 1517-19. Resurrección de Lázaro. National Gallery. London.

Julio de Medici comisionó a Sebastiano del Piombo la comisión de un cuadro sobre la Resurrección de Lázaro, para donarlo a la catedral de Carbona, donde se guardaba una reliquia en relación con esta historia. En el evangelio, San Juan divide la historia del milagro en tres partes: Jesús pide a la gente mover la piedra del sepulcro, le dice a Lázaro que se levante y entonces pide que le quiten el sudario. El pintor muestra el momento en que se le quita el mismo.



Fig. 67 Il Guercino. Resurrección de Lázaro 1619. Louvre

El Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), nació en Cento, Italia en 1591 y falleció en la ciudad de Boplonia en 1666. Se inició en la pintura en el taller de Guido Reni y su estilo es muy vigoroso y dramático, al igual que el de Caravaggio, apoyado por una iluminación de contrastes violentos que apoyaba estos efectos; desarrolló un estilo barroco de ricos colores, fuertes contrastes de luces y sombras y grácil representación del movimiento.



Fig. 68. Mattia Preti. La Resurrección de Lázaro. 1650 Galería Nazionale d'Arte Antica. Roma

Mattia Preti nació en Calabria al sur de Italia. Viajó a Roma en 1630 con su hermano Gregorio con quien estudio en la Academia de San Lucas. Sus primeras pinturas estaban muy influidas por Caravaggio. Luego de vivir unos años en Nápoles, se trasladó finalmente a Malta, donde vivió hasta su muerte. Pintor del barroco italiano se inició en el grupo de los caravaggista, en cuya escuela se inclinó por los retratos de grupos de jugadores de naipes. Viajó por toda Italia, incluso es posible que conociera España y Flandes, importantes núcleos artísticos. Según avanzaba su estilo, se inclinó hacia un barroco decorativo con el cual decoró interiores de iglesias, con magníficos conjuntos al fresco.

El pintor napolitano Caravaggio, (Michelangelo Merisi 1571-1610) cuya Resurrección de Lázaro<sup>18</sup> se muestra, tuvo una influencia decisiva sobre Rembrandt y la pintura flamenca y también sobre Velázquez y sobre todo en Ribera en España, con su formidable manejo de las luces y las sombras. De Caravaggio se ha dicho que fue un revolucionario, tanto por su vida turbulenta como por su pintura, en la que planteó una oposición consciente al Renacimiento y al manierismo<sup>19</sup>. Siempre buscó ante todo, la intensidad efectista a través de vehementes contrastes de claro-oscuro que esculpen las figuras y los objetos y por medio de una presencia física de vigor incomparable. Al evitar cualquier vestigio de idealización y hacer del realismo su bandera, pretendió ante todo que ninguna de sus obras dejara indiferente al espectador.

---

<sup>18</sup> [www.imageandart.com/tutoriales/biografias/caravaggio/](http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/caravaggio/)

<sup>19</sup> Manierismo: resultado de la aplicación hasta su último extremo de las reglas fijadas durante el [Renacimiento](#). A resultas de este desarrollo se dio una vuelta más a un estilo que se estaba agotando dentro de los rígidos esquemas del canon. Así, en círculos independientes, como las cortes privadas de ciertos príncipes y algunos núcleos de intelectuales, se patrocinó un arte exagerado, críptico a veces, sólo apto para iniciados y paladares exquisitos, capaces de apreciar los significados ocultos de la violación y retorcimiento de las reglas pictóricas. (Artehistoria.com)



Fig, 69. Caravaggio. La Resurrección de Lázaro. (1608-1609) Museo Regionale Messina, Italia.

Caravaggio no aceptó ciertas normas de un famoso tratado de la pintura de la época, escrito por Lomazzo; consideraba el pintor que el verdadero modelo para el arte no era el Renacimiento o la estatuaria clásica, sino la propia Naturaleza, pues consideraba a la misma altura un cuadro sobre flores o frutas, que otros sobre historias bíblicas, algo que rompía con la jerarquía de temas que existía en aquel entonces (y que, con otros parámetros, se mantiene entre nosotros: quienes gustan de los cuadros, no valoran del mismo modo un bodegón que un paisaje) Dentro de los preceptos que se incluyeron en el libro de Lomazzo figuraba la psicología del autor en su obra, el mantenimiento del decoro y la conveniencia del llamado *moto*. Caravaggio violentó constantemente el mantenimiento del decoro y la conveniencia del *moto* o sea el movimiento interno de las figuras, que traduce las pasiones y la psicología de las mismas, lo que aprovechó el pintor para plantear actitudes sorprendentes en sus personajes, que atraen de inmediato la atención del observador.<sup>20</sup>

Juan de Flandes fue uno de los pintores nórdicos que acudió a España para satisfacer la demanda artística de la reina Isabel. Trabajó para ella durante varios años, desde 1496 hasta la muerte de la reina, en el año 1504. Por encargo suyo realizó un famoso retablo en miniatura que hoy está descompuesto y dispersado por varios museos y colecciones del mundo. El Museo del Prado posee varias de las tablas que lo integraban. Tras su servicio a las órdenes de Isabel pasó al servicio de los cabildos catedralicios de Salamanca y Palencia. Su estilo, muy similar al de los miniaturistas flamencos, no varió mientras estuvo trabajando para ellos.

---

<sup>20</sup> Datos obtenidos de Arthistoria.com



Fig. 70. Juan de Flandes. La Resurrección de Lázaro. Museo del Prado.

Los pintores flamencos y de los Países Bajos ilustraron con frecuencia este milagro. Rembrandt no sólo pintó un hermoso cuadro de la resurrección siendo aún un joven pintor, sino que también produjo un magnífico grabado.<sup>21</sup> Las figuras están contempladas desde un punto de vista bajo, destacándose su teatralidad e iluminadas a la manera de Caravaggio. El soberbio dibujo de Rembrandt se contempla a la perfección: Rembrandt muestra en este cuadro lo mismo que en el grabado, el milagro de la resurrección, con todos sus ingredientes, destacando la figura de Jesús con la mano alzada y la boca abierta para reforzar el grito, en la pintura, así como los gestos de sorpresa de los presentes. Llama la atención la decoración con diversas armas y otros implementos colgados en la pared de la tumba. La luz impacta en una de las hermanas de Lázaro, quedando el resto de las figuras en semipenumbra, lo cual ilustra sobre la notoria influencia de Caravaggio, en el manejo de los claro-oscuros, (las luces y las sombras), aspectos que caracterizaron gran parte de la obra del pintor, que aporta en este caso la tensión de un momento culminante y una atmósfera que dota de mayor sentimiento a sus composiciones.

---

<sup>21</sup> [www.abcgallery.com/R/rembrandt/rembrandt.html](http://www.abcgallery.com/R/rembrandt/rembrandt.html)



Fig. 71. Rembrandt. La Resurrección de Lázaro. Los Ángeles County Museum.

A la luz se le abrió, se le dio entrada  
en los más hondos sótanos.  
Y allí una misteriosa  
voz le ordenó de súbito: ¡Combate,  
batalla hombro con hombro, aliento con aliento,  
contra el bostezo helado de las sombras!

Un latido, un murmullo,  
un quejido creciente  
de color subterráneo que se expande,  
invasor ciego, a tientas.  
Tierras que van a arder,  
negros que van a hablar  
con vagido helado, verdes tristes,  
temblorosos de miedo en los rincones.

¡Oh fúlgido espadazo repentino!  
Noche rasgada, impunemente herida,  
noche vivificada por la sangre  
traspirante y umbrosa de las cuevas.  
El mundo se ilumina solitario,  
sin sonrisa, en un punto.  
Lívida humanidad que surge, insomne,  
asombrada, fijada en el abrirse  
y cerrarse de ojos de un relámpago.

Sabe Dios lo que pasa por sus cuencas,  
su deslumbrado, su asustado rostro  
donde arranca el cabello que ya llora,  
grita pugnando, sufre debatiéndose  
entre las absorbentes uñas frías  
difusas en lo oscuro.

¡Oh pintor empapado de espectros, oh dolido  
pincel, oh dolorida mano extraña  
rompiendo los tabiques de las sombras,  
nimbada para siempre  
por la brecha de luz del infinito! *Rafael Alberti.*

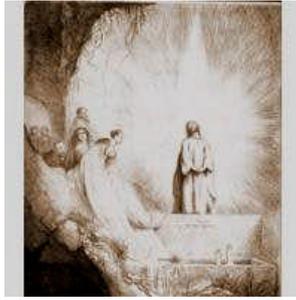


Fig. 72. Jan Lievens. La Resurrección de Lázaro. Grabado. Museum of Fine Arts, San Francisco (modif. En sepia)

Era frecuente que Rembrandt realizara grabados de las pinturas que ejecutaba, inspirándose en las obras de otros pintores. En este caso lo hizo en una obra de Jan Lievens (1607-1674), pintor contemporáneo y amigo, con quien compartió un taller.



Fig.73. Rembrandt. Grabado 1632. La resurrección de Lázaro. Rijksmuseum, Amsterdam



Fig. 74. Van Gogh. Resurrección de Lázaro. Museo Nacional Van Gogh.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> <http://www.monografias.com/trabajos/impresionismo/impresionismo.shtml>

No es muy frecuente la reproducción de las obras religiosas de Van Gogh. Sin embargo, inspirado en el grabado de Rembrandt, este torturado artista pintó también una Resurrección de Lázaro sorprendente, en la cual no se ve a la figura de Cristo como centro de atención, sino que ésta se fija en la expresión de asombro y sorpresa de la hermana de Lázaro ante el milagro realizado (ver figura 73). El cielo amarillo y el sol son motivo de estudio médico y probablemente se deban a una intoxicación digitalica, sin que esto tenga absolutamente ninguna connotación ante la obra de arte, como tal. En cierto periodo del siglo pasado se hizo notar por ejemplo, en un intento de crítica sin sentido, que las alargadas figuras del Greco se debían a que padecía de astigmatismo; dejemos el astigmatismo y los famosos amarillos de Van Gogh y también los de Gauguin, una pretendida xantopsia, como una curiosidad ¿médica?, que en nada cambia la valoración estética de sus obras.

Otros dos milagros de Cristo, fueron tomados también en cuenta con frecuencia por los artistas y se representaron, tanto en frescos como en pinturas o en tallas, vinculados ambos a la curación de enfermedades tenidas por incurables, como la lepra y la ceguera; la curación de ambas se interpretaba como señal del poder de salvación eterna de Jesús. En estas dos tallas de marfil se ilustra, en la primera uno de los milagros en los que Jesús cura el cuerpo del leproso cubierto de llagas, mientras que en la otra se observa a un ciego de nacimiento. Más adelante se mostrarán otras imágenes referentes a la lepra, enfermedad que hizo estragos durante la edad media y a ciertas particularidades *sociales* que involucraba su padecimiento.<sup>23</sup>



Fig. 75. Cristo. Milagro de la curación del leproso.

---

<sup>23</sup> Los tres sinópticos (los Evangelios de Marcos, Mateo y Lucas, por tener muchas similitudes) cuentan esta curación de un leproso. Parecen estar de acuerdo en hacer de él uno de los primeros milagros del Señor, haciéndole en cierto modo el encargado de poner de manifiesto la autoridad del joven rabi sobre el mal. Comentarios sobre el Evangelio: [www.mercaba.org/](http://www.mercaba.org/)



Fig. 76. Milagro de Cristo: curación del ciego de nacimiento<sup>24</sup>

Siguiendo el mismo principio de ilustrar los relatos evangélicos, éstos u otros milagros fueron también el tema elegido para decorar las paredes de innumerables templos cristianos de los primeros siglos. (Ya se vio al comienzo del capítulo, el fresco de La Mano de Dios en la iglesia catalana Sant Climent de Taüll.) También de una iglesia, pero en este caso de la península itálica, la basílica de Sant'Angelo in Formis, en Capua, se eligió otra representación del milagro de Cristo curando a los ciegos.<sup>25</sup> En esta basílica se encuentra uno de los conjuntos pictóricos mejor conservados de la alta edad media, también llamada el renacimiento del siglo XII, donde se nos ilustra sobre cómo se decoraban las iglesias durante el periodo románico. El esquema compositivo de las pinturas responde a la experiencia de composición pictórica paleocristiana, que fue codificada en el periodo carolingio



Fig. 77 La curación de los ciegos. Fresco de la basílica de Sant'Angelo in Formis<sup>26</sup>

<sup>24</sup> <http://www.encuentra.com/includes/documento.php?IdDoc=116&IdSec=63>

<sup>25</sup> Dos ciegos de Jericó Mt 20, 29-34. "Al salir ellos de Jericó, mucha gente siguió a Jesús. Dos ciegos que estaban sentados junto al camino, al oír que Jesús pasaba, gritaron: - Señor, Hijo de David, ten compasión de nosotros! La gente los reprendía para que se callaran, pero ellos gritaban más todavía: - Señor, Hijo de David, ten compasión de nosotros! Entonces Jesús se detuvo, llamó a los ciegos y les preguntó: - Qué quieren que haga por ustedes? Ellos le contestaron: - Señor, que recobremos la vista. Jesús tuvo compasión de ellos, y les tocó los ojos. En el mismo momento los ciegos recobraron la vista y siguieron a Jesús."

<sup>26</sup> [http://apuntes.rincondelvago.com/apuntes\\_medias/historia\\_arte/4/](http://apuntes.rincondelvago.com/apuntes_medias/historia_arte/4/)

Las primeras manifestaciones pictóricas medievales (baja edad media) se deben al arte paleocristiano, que reflejó en los muros de las catacumbas una extensa iconografía cristiana basada en animales (paloma, cordero), figuras humanas (Buen Pastor, orante), paisajes evangélicos y símbolos (algunos discutidos) como el *crismón*<sup>27</sup> formado por las letras alfa y omega del alfabeto griego, que representaba a Cristo como principio y fin. Toda esta iconografía se enriqueció con el paso del tiempo y al difundirse la religión cristiana, tras el Edicto de Milán<sup>28</sup>, se plasmó en mosaicos y miniaturas. (Arte Paleocristiano)

Se considera que los frescos pintados en esta iglesia, podrían reproducir la estética griega de la decoración del cercano monasterio de Montecasino que fue destruido y reconstruido varias veces, la última vez durante la segunda guerra mundial de 1939-45. Esta atribución se refuerza, si se tiene en cuenta que las pinturas fueron ejecutadas entre 1071 y 1087 y que su patrocinador fue el mismo Desiderio que quedara fascinado con los mosaicos que pudo observar en un viaje que hiciera a Constantinopla. El programa iconográfico responde al tradicional de las iglesias occidentales, al menos desde la época carolingia, pero sus formas y los recursos plásticos aparecen impregnados de soluciones híbridas de pintura local y bizantina, lo cual permite mostrar una flexibilidad en la apariencia de los personajes, al mostrarlos sin la rigidez característica de las imágenes bizantinas o mismo de las románicas primitivas. Hasta cierto punto puede afirmarse que siguen una línea que se inicia con la decoración de las catacumbas romanas, donde la libertad de expresión del artista se adhiere a la forma de expresión greco-romana, visible en los frescos pompeyanos y romanos.



Fig. 78. Duccio di Buoninsegna. Milagro de Cristo curando a los ciegos de nacimiento. National Gallery, Londres.

A fines de la alta edad media y muy al comienzo del renacimiento, la pintura ilustrativa ejecutada sobre grandes espacios, por lo general al fresco, comenzó a dejar la pared como único soporte, para pasar a la tabla y a la tela, necesariamente más pequeñas (aunque en

---

<sup>27</sup> <http://usuarios.lycos.es/trabalon/simbolo/crismon.htm>

<sup>28</sup> El Edicto de Milán garantizó la libertad para los cristianos; por otra parte, el emperador Constantino presidió la más importante reunión de obispos que se había visto hasta entonces, el Concilio de Nicea, en el año 313, durante el reinado del papa San Melquíades.

Egipto y en la antigua Roma, también se utilizó la madera como soporte de la obra pictórica). Duccio di Buoninsegna (1255-1319) pintó el altar *La Maesta* para la catedral de Siena y este cuadro, una de las muchas imágenes que lo decoraban y que ahora está en la *National Gallery* de Londres, formó parte de los paneles de dicho altar. Es un claro ejemplo pre-renacentista, pintado hacia el año 1300, del milagro de Cristo de los ciegos de Jericó. Duccio di Buoninsegna fue el primer pintor de Siena y representa para la escuela sienesa, lo que el Giotto para la florentina, aunque sin alcanzar el naturalismo de las figuras que hace a Giotto tan revolucionario, como puede observarse en la iglesia de San Francisco, en Asís y sobre todo en la capilla Scrovegni en Padua que mostramos más arriba. Duccio suma a la belleza grave y austera de centurias de arte bizantino, una infusión de aire de la nueva humanidad, difundida por los órdenes, franciscana y de los dominicos, aunque sus imágenes son aún muy duras, poco flexibles y muestran una posición un tanto estereotipada con un tratamiento primitivo de la perspectiva.<sup>29</sup>



Fig. 79. Emperador Justiniano. Mosaico de la iglesia de San Vitale en Siena.

En esta imagen bizantina del emperador Justiniano, en un mosaico de la iglesia de San Vitale en Siena, se muestra la dureza y la característica disposición frontal del personaje, como si estuviera posando para una fotografía de grupo (en realidad se trata de un grupo, formado por el emperador, el obispo Máximo y su corte). En cambio en la imagen anterior de Duccio, ya puede observarse una mayor naturalidad en la posición de los personajes, más de acuerdo como lo harían los personajes en el momento que se muestra en la pintura, aunque el manejo de la perspectiva aún se encuentra en sus primeras etapas. Los artistas del medioevo no se preocupaban mayormente por reproducir la realidad sino que les interesaba que, en forma simbólica, quienes veían sus obras interpretaran claramente el mensaje que se pretendía transmitir, por lo cual no pretendían hacer “retratos” de las personas, sino imágenes que los representaran.

Otro artista famoso, El Greco 1541-1614 (Domenikos Theotocopoulos) que nació en la isla de Creta en la ciudad de Candia (hoy Heraklion), visitó en su juventud Venecia y Roma. Vivió y pintó en España, en la ciudad de Toledo, donde desarrolló su inigualable arte. Pintó hacia 1575 otro de los milagros de Cristo, en este caso la curación de otro ciego. Se trata de un cuadro de 120x146cm, óleo sobre tela, en el que aún no aparecen muchos aspectos de los que lo caracterizaron años más tarde, como los cuerpos alargados y un manejo muy suelto de la pincelada, que hace recordar a los impresionistas del siglo XIX. Se nota en esta pintura

---

<sup>29</sup> <http://www.educathysen.org/default.asp?desarrollo=577>

con toda claridad la influencia del Tiziano y de Tintoretto, tal vez los máximos exponentes junto con el Veronés, de la escuela veneciana y también la influencia de Miguel Ángel en Roma, tanto por el manejo del color como por el de la composición, con una perspectiva de palacios renacentistas y sobre todo, por la forma de pintar llamada manierismo, que caracterizara a Miguel Ángel. Diría que los dos personajes que se observan de espaldas, uno de ellos con el brazo izquierdo elevado y el otro con el brazo extendido señalando el milagro, son una muestra precoz de la futura evolución del tratamiento de las figuras por El Greco, que está sin embargo, lejos aún de los cuerpos que parecen levitar y de los colores fríos que caracterizaron a su pintura y a su paleta. De esta obra existen tres versiones y la que se reproduce es la que se encuentra en el Metropolitan Museum of Arts, de Nueva York. La primera versión se encuentra en Dresden y existe otra en Parma, probablemente pintada también en Venecia, además de ésta, que es la de mayor tamaño.



Fig. 80. El Greco: La curación del ciego.<sup>30</sup>

Lucas van Leyden, fue un pintor y grabador holandés, cuyo nombre verdadero era Lucas Hugensz o Jacobsz que se destacó entre los primeros miembros de la pintura de género holandesa y es considerado hoy como uno de los más brillantes grabadores de la historia del arte. Nació en Leiden o Leyden, en los Países Bajos. Estudió con su padre, que era pintor y también con el pintor holandés Cornelis Engelbrechtsen, mostrando una precoz aptitud para el arte del grabado. Lucas realizó más de 200 grabados, aguafuertes y diseños para xilografías, la mayoría de temática religiosa o alegórica, en las que se destacó como un dibujante consumado. Su obra está marcada por un sentido monumental en la composición de las figuras, la utilización de la perspectiva aérea, minuciosidad en los ropajes y naturalismo en la caracterización de los personajes. Sus primeras series de planchas sobre la Pasión de Jesucristo, realizadas en 1509, ya muestran la maestría del artista. En 1521 Lucas conoció al pintor y grabador alemán Alberto Durero en Amberes, quien bajo la influencia de Lucas comenzó a utilizar tonos más fuertes y un modelado más acentuado en los contrastes lumínicos. Fue tal vez el primer gran maestro grabador del Renacimiento, algo así como un niño prodigio que fue influido en parte por Durero. Lucas combinó la tradición nativa holandesa con la inspiración de Durero y el estilo italiano que trajo a Holanda Jan Gossaert a

---

<sup>30</sup> Imagen JPEG bajada de CGFA, <http://cgfa.sunsite.dk/index.html>  
[http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/el\\_greco/](http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/el_greco/)

su vuelta de ese país. El cuadro muestra también el momento del milagro en un estilo manierista



Fig. 81. Lucas van Leyden (1489-1533) Cristo cura al ciego de Jericó. Museo del Ermitage. San Petersburgo.



Fig. 82. Detalle del cuadro de Nicolás Poussin, (1594-1665) Jesús cura al ciego de Jericó.

Nicolás Poussin fue un pintor francés, fundador y máximo representante de la pintura clasicista francesa del siglo XVII. La lógica, el orden y la claridad fueron virtudes esenciales en su trabajo y ha influido de manera decisiva en el devenir del arte francés hasta nuestros días. Poussin nació cerca de Les Andelys, Normandía, en junio de 1594, en el seno de una familia campesina. Estudió pintura en París y quizá también en Ruán. En 1624 viajó a Roma, donde permaneció el resto de su vida, salvo una estancia de 18 meses en París entre 1640 y 1642. Sus primeras obras romanas reflejan las abigarradas composiciones y las animadas superficies que caracterizaron el manierismo de mediados del siglo XVI. Alrededor de 1630 su estilo empezó a cambiar, alejándose de la emergente exuberancia del barroco para dedicarse por entero a su pasión por la antigüedad, enfocando su pintura sobre todo hacia asuntos bíblicos y mitológicos. En un primer momento, sus cuadros, como *La peste de Azoth* (1630-1631, Louvre, París), tienen la riqueza y brillantez cromática propia del veneciano

Tiziano, pero después de 1633 Poussin derivó hacia tonalidades más sobrias y frías. Sus composiciones se hicieron entonces más serenas y sus figuras más esculturales, dentro de una línea próxima al estilo de madurez de Rafael, a la vez que intentó representar la emoción mediante gestos, posturas y expresiones faciales fácilmente reconocibles, como sucede en el cuadro Adoración del Becerro de Oro<sup>31</sup>

No deseo abandonar el estudio de algunas de las imágenes de los milagros de Cristo que pueden vincularse a la medicina, sin mostrar un par de reproducciones muy poco conocidas de dos milagros, tomados de un códice serbio del año 1343, el del rey Stephan Decanski, fundador del Monasterio Decani en Kosovo.



Fig. 83. Milagros de Cristo en el Monasterio Decani, Kosovo, Serbia: Jesús entre los Doctores de la Ley. Jesús Expulsa a los Mercaderes del Templo. Resucitación del hijo de la viuda de Naim y Curación del paralítico<sup>32</sup>

En esta imagen se observa el típico tratamiento que se hacía de las mismas en la alta edad media, aunque puede observarse que ya comienzan a aplicarse algunos de los procedimientos que los pintores del prerrenacimiento italiano estaban desarrollando, por lo menos para los personajes principales, en Florencia y en Siena, aunque los demás personajes aparecen estáticos y aglomerados; aún no se aplica el desarrollo de la perspectiva en la imagen en dos planos y los edificios aparecen como pegados en un *colage*. Para mostrar que en el techo de una casa vecina se encontraban las personas que habían bajado por medio de cuerdas al paralítico, observando el milagro, se lo dibuja fuera de toda perspectiva, más bien

<sup>31</sup> Nicolás Poussin: <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=340>

<sup>32</sup> Jesús le dijo: Levántate, toma tu lecho, y anda. Y al instante aquel hombre fue sanado, y tomó su lecho, y anduvo.

[http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=21366&URL\\_DO=DO\\_PRINTPAGE&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=21366&URL_DO=DO_PRINTPAGE&URL_SECTION=201.html)

con una perspectiva inversa, como si se lo estuviera mirando desde una altura. La imagen debía contar lo que las palabras dicen, sea en forma oral como en forma escrita.

## MILAGROS DE LOS SANTOS RELACIONADOS CON LA MEDICINA

Otra fuente muy rica que vincula el arte y la medicina, son los cuadros de curaciones milagrosas de los santos, algunos de los cuales son sorprendentes. Los Hechos de los Apóstoles narran algunos milagros realizados por ellos, que han sido ilustrados por los artistas. Durante la baja edad media y los comienzos del renacimiento se realizaron varias pinturas de estos hechos. Entre ellos, algunos se han hecho famosos por su factura, como por ejemplo un milagro atribuido al apóstol San Pedro que curaba enfermos al paso, con su sombra,<sup>33</sup> cuadro que está en la capilla Brancacci en la Iglesia del Carmine en Florencia. En esta misma capilla hay otro cuadro en el que se representa la curación de un tullido y una resurrección.



Fig.84. Masaccio. San Pedro cura a los tullidos con su sombra. (232x162cm) Capilla Brancacci. Florencia<sup>34</sup>

El primero de los cuadros, que pertenece a Masaccio (1401-1428) puede observarse en el compartimiento inferior del lateral izquierdo de la capilla, en la pared frontal. Representa el momento, que está relatado en los Hechos de los Apóstoles, en el que san Pedro sana a los tullidos con su sombra. La escena se desarrolla en una calle florentina, ubicada según los especialistas en la zona de San Felice in Piazza que se reconoce debido a las balconadas típicas de los edificios medievales y la iglesia y el campanile que puede observarse al fondo, lo mismo que el paramento almohadillado del palacio del primer plano que recuerda al Palazzo Pitti realizado por Brunelleschi que, sin embargo está alejado de esa zona. La perspectiva resulta la gran protagonista de la composición y puede observarse el magnífico resultado obtenido por Masaccio para transmitir la sensación de profundidad. Las figuras

<sup>33</sup> Hch 5: 15-16

<sup>34</sup> <http://www.huellas-cl.com/articoli/lug-ago01/arte.htm>

muestran aún una monumentalidad escultórica y tienen una expresividad muy particular que da la impresión de que sus cabezas, verdaderos retratos, fueron pintados más tarde. Se han identificado algunos personajes como el hombre del turbante rojo, que resultó ser el pintor Masolino, el anciano de barba blanca, en quien se reconoce a Donatello y el san Juan, quien parece ser el hermano del pintor.<sup>35</sup>



Fig.85 Capilla Brancacci. Costado izquierdo.



Fig. 86. Capilla Brancacci. Costado derecho.

---

<sup>35</sup> Los datos fueron tomados de un texto de ArteHistoria.

Del lado opuesto de la capilla se encuentra un cuadro del pintor Masolino da Panicelli (el hombre del turbante rojo en el cuadro de Masaccio) que relata otros dos milagros de San Pedro: la curación de un tullido y la resucitación de Tabita. Tomamos literalmente el comentario que hace en internet la revista Artehistoria, de la Editorial Dolmen, referente a este cuadro de Masolino, que está en el nivel superior del lateral derecho de la capilla Brancacci. "Presenta dos escenas unidas entre sí por las edificaciones de la Florencia del Quattrocento que sirven como fondo: a la izquierda, san Pedro sanando a un cojo y a la derecha la resurrección de Tabita, que fue una cristiana ejemplar, en la que también intervino san Pedro, santo patrono de la capilla. Ambos episodios están narrados en los Hechos de los Apóstoles (3,1-10; 9, 36-43), escritos por el también médico San Lucas. Las escenas están separadas por dos personajes ricamente vestidos que pasean y otorgan un aire de normalidad a ambos sucesos. En el fondo hay elementos tomados del mundo contemporáneo del pintor, llegando a colocar tiestos en las ventanas, ropa tendida o jaulas con pájaros. Las arquitecturas de los soportales donde se desarrollan los hechos están inspiradas en las construcciones que estaban llevando a cabo los arquitectos del momento como Brunelleschi o Alberti, tomando el mundo clásico como referencia. Las figuras están dotadas de monumentalidad, como las de Masaccio, aunque gozan de una expresividad más delicada. La perspectiva obtenida al disponer a los personajes en diferentes planos y las construcciones al fondo resultan de gran maestría, colocando sendos puntos de fuga en los laterales del edificio que se ubica en el centro de la plaza".<sup>36</sup>



Fig.87 Massolino. Dos escenas distintas en las que San Pedro, en dos posiciones diferentes, cura a un tullido y resucita a una mujer llamada Tabita.<sup>37</sup>

La posibilidad real de practicar un trasplante no es exclusivamente un desafío de técnica quirúrgica. Los trasplantes sólo han podido lograrse luego de haberse dilucidado los mecanismos inmunológicos que controlan el rechazo y la tolerancia al injerto allogénico y desarrollarse la farmacología de los compuestos químicos que permiten una inmunosupresión.

Cosme y Damián fueron dos personajes que vivieron en Asia Menor, en tiempos del emperador Diocleciano, uno de los gobernantes romanos que más se caracterizó por combatir a los cristianos. San Cosme y San Damián son considerados como los patronos de la medicina y de acuerdo a lo narrado por la hagiografía, fueron dos hermanos, gemelos para algunos, que nacieron en Arabia, hijos de padres cristianos. Estudiaron medicina en Siria y ejercieron en Egea, en la antigua Cilicia. (Asia menor, hoy Turquía) Fueron conocidos por su maestría, pero más aún por sus curas milagrosas, realizadas en casos desesperados. Todos sus cuidados los llevaban a cabo sin esperar retribución material, siguiendo las instrucciones de Cristo: "Curad a los enfermos...;

<sup>36</sup> Arteyestilos.com

<sup>37</sup> [www.xtec.es/~fchorda/renaixe/branca.htm](http://www.xtec.es/~fchorda/renaixe/branca.htm)

gratis lo recibís, dadlo gratis" (Mt 10, 8). Por esta razón eran llamados los anargiros (anagyris) y se servían de su prestigio para atraer a muchos al cristianismo.

Por esa época, el emperador Diocleciano, declarado enemigo de los seguidores de Cristo, envió a Egea al procónsul Lisias con la expresa instrucción de ejercer un severo control de los cristianos. Por esta razón, Cosme y Damián fueron apresados y al negarse a adorar ídolos, se les torturó cruelmente hasta la muerte, en el año 287.<sup>38</sup> Uno de los milagros más famosos de estos santos, del cuál existen varias versiones, fue el trasplante de una pierna al obispo San Felix. Estos mártires fueron muy pronto venerados en Oriente y Occidente y desde el Siglo V se les levantaron templos. En el año 530 el papa Félix IV trasladó sus reliquias a Roma, las cuales fueron depositadas en una basílica en su memoria. Su festividad se celebra el 26 de septiembre y se los considera patronos de los médicos. El milagro más famoso, que ha sido representado por famosos pintores es el primer trasplante del que se tiene noticia.



Fig. 88. Santos Cosme y Damián, grabado en madera del Renacimiento.

Vale la pena reproducir el relato del obispo de Génova Jacques de la Voragine del siglo XIII en la Leyenda Áurea de la Vida de los Santos, por el candor y la sencillez con que lo cuenta:

“Bajo el reinado de Diocleciano (284-305) Félix papa, el 8º después de san Gregorio erigió una iglesia, y un cáncer le había devorado toda una pierna y mientras dormía se le aparecieron los san Cosme y san Damián y llevaban con ellos instrumentos de hierro y ungüentos, y uno le dijo al otro: "¿dónde cogeremos carne para rellenar el lugar de donde quitaremos carne podrida?" y el otro le respondió: "un etíope ha sido hoy recién sepultado en el cementerio Saint-Pierre-des-Liens; traigamos carne suya para poner aquí" Y entonces fue al cementerio y trajo una pierna del muerto y cortaron la pierna del enfermo y colocaron en su lugar la del muerto, y ungieron la herida con cuidado, y llevaron al muerto la pierna del enfermo y cuando éste despertó y no sintió dolor, se puso la mano en la pierna y no notó ningún vestigio del mal; y tomó una candela y cuando no vio ninguna llaga creyó primero que no era él mismo y que se había convertido en otro; y cuando por fin recuperó los sentidos, cayó del lecho debido a su mucha alegría, y relató a todos lo que le había ocurrido mientras dormía y cómo había sido curado. Y ellos enviaron de prisa a ver la tumba del moro y encontraron que la pierna del muerto había sido cortada y la pierna del otro estaba en la tumba.<sup>39</sup>

El cuadro que está en la Colegiata de Covarrubias, de Pedro Berruguete, es uno de los más conocidos, pero existen otros en distintos museos, como el de Fernando del Rincón en el Prado por ejemplo.

---

<sup>38</sup> Datos obtenidos por internet de la Revista Médica Clínica Las Condes. 2003; 14 (2) R. Espinoza González A propósito de los santos Cosme y Damián y los trasplantes de extremidades: <http://www.churchforum.org.mx/santoral/Septiembre/2609.htm>

Debe tenerse presente la leyenda, tal como fue relatada por el obispo de Génova para poder comprender que lo que se representa en el cuadro no es una operación quirúrgica sino la representación de un milagro, en el cual, el enfermo sumido en profundo sueño recibe la pierna del etíope gracias a la intercesión de los dos santos, mientras dos personajes femeninos y uno masculino dan testimonio del milagro efectuado por la intercesión de ambos santos representados con sus aureolas. Se trata de un óleo sobre tabla de 102 x 94cm, datado probablemente hacia 1490, en el que la influencia de la pintura italiana de la época, con figuras estáticas de "serena amplitud" es evidente, sobre todo si se tiene en cuenta que en el siglo XVI, la Iglesia tomó como modelo la estética renacentista, lo que ayudó a su difusión fuera de Italia.



Fig. 89 Pedro Berruguete. San Cosme y San Damián transplantando una pierna.<sup>40</sup> Colegiata de Covarrubias.

El carácter milagroso de la imagen se ve sustentado sobre todo por la presencia de los ángeles, lo cual indica sin lugar a dudas la "mano de Dios". Se observa claramente el distinto color de la piel del miembro transplantado y, detalle curioso, la diferente longitud de los miembros que se intercambian como consecuencia de un problema de perspectiva, en general bien resuelta. En todo el cuadro se "respira" aún un ambiente gótico. Lo interesante de estas imágenes del milagro de Cosme y Damián reside en el hecho de que son las primeras representaciones de un trasplante de miembros. La posibilidad real de practicar un trasplante no es exclusivamente un desafío de técnica quirúrgica: *"Los trasplantes sólo han podido lograrse luego de haberse dilucidado los mecanismos inmunológicos que controlan el rechazo y tolerancia al injerto alógeno y desarrollarse la farmacología de los compuestos químicos que permiten una inmunosupresión. Contrapuesto a los excelentes resultados obtenidos con injertos de órganos, no ha ocurrido lo mismo con el alotrasplante de tejidos compuestos, como una extremidad. Estos trasplantes incluyen músculos, tendones, nervios y hueso. Esta es una posibilidad que a primera vista ofrece un potencial inmenso ante la pérdida de alguna extremidad y que sería, a priori, la mejor alternativa de reconstrucción. Sin embargo, en el ámbito clínico, esta esperanzadora solución no ha*

<sup>40</sup> Colegiata de Covarrubias, Burgos, España. <http://www.trans-net.org/transnet/libro/mitosy2.htm>

*alcanzado en la práctica, los ideales teóricos. Sólo en el último tiempo, la literatura médica nos ha dado a conocer casos de trasplante de miembros".*<sup>41</sup>

Susana Calvo Capilla<sup>42</sup> dice que la obra se atribuye a Fernando del Rincón aunque hay ciertas dudas en cuanto al estilo. De este pintor se sabe muy poco, sólo que procedía de Guadalajara, donde estaba en 1491 y donde debió de pintar esta obra; también pasó por Toledo y estuvo al servicio del rey Fernando el Católico desde 1514. Murió después de 1517. El soberano recomendaba a su pintor con estas alabanzas: «Hernando del Rincón [...] es muy gran maestro y sé que en estos reinos no hallaréis persona que tan bien lo acabase». En esta tabla de altar se relatan dos milagros de los hermanos médicos San Cosme y San Damián, muertos en martirio en época romana y patronos de los galenos, cirujanos y boticarios. El asunto principal es la curación del sacristán de una iglesia de Roma de la cual eran titulares los santos. Éstos han intercambiado la pierna gangrenada del enfermo por la del cadáver de un negro que acababa de ser enterrado en el cementerio de San Pedro ad Vincula. Los dos físicos observan al paciente que aún duerme por los efectos de algún narcótico usado como anestesia; la rama que sostiene en la mano debe hacer alusión a ello, posiblemente es de mandrágora o adormidera. El cadáver yace en el suelo envuelto en un sudario blanco y con la pierna ulcerada del enfermo. A pesar de ser un fenómeno milagroso y paramédico, podría considerarse la primera operación de trasplante de la historia.



Fig. 90. Fernando del Rincón. Milagro de los santos Cosme y Damián. Museo del Prado.

A la derecha está sentado el segador que protagoniza otro de sus milagros curativos: tras invocar su nombre, el hombre escupe el mal en forma de serpiente. Los dos santos, ataviados como el resto de los personajes con trajes del siglo XV, llevan colgados de su cintura sendos morteros, un utensilio que los identifica como boticarios. Uno de ellos tiene en sus manos una cajita de ungüentos y una espátula para aplicarlos. Un solio situado tras la

<sup>41</sup> [www.clinicalascondes.cl/Area\\_Academica/Revista\\_Medica\\_Abril\\_2003/articulo\\_007.htm](http://www.clinicalascondes.cl/Area_Academica/Revista_Medica_Abril_2003/articulo_007.htm)

<sup>42</sup> Susana Calvo Capilla: **Centro Virtual Cervantes**

cama permite al pintor acotar un espacio *interior* donde se produce la curación. De él cuelga un tondo con la imagen de la Virgen y el Niño, a quien sin duda se habían encomendado. Flanquean el lecho dos edificios renacentistas vistos en torpe perspectiva. A las ventanas de la galería superior se asoman una multitud de personajes, testigos del milagro. En el piso inferior del edificio de la izquierda hay una hornacina con una calabaza a la que le falta un gajo. Según el tratado médico de Andrés Laguna (s. XVI), este fruto era empleado en la farmacopea hispana en forma de emplastos para mitigar las hinchazones y los apostemas. A la derecha, unos grandes ventanales dejan ver el interior de lo que podría ser una botica medieval, con una jarra, un paño colgado, una palmatoria y otros objetos. Entre ellos hay también una granada, símbolo cristiano de la fecundidad, de la abundancia de gracia o de la modestia, a lo que hay que sumar que era el emblema heráldico de Granada, ciudad conquistada a los musulmanes por los Reyes Católicos en 1492. La presencia del fruto hace pensar que este cuadro fue pintado después de esa fecha.



Fig. 91. San Pantaleón

San Pantaleón ejerció la profesión de médico en el reino de Bitinia sobre el mar de Bósforo en Asia Menor (Turquía) y realizó muchas curas milagrosas; llegó a ser médico del emperador al que demostró mediante sus curas la superioridad del Dios cristiano frente a las divinidades paganas. Por ello los artistas suelen representarlo con un tarro de unguento o llevando al cinto una colección de instrumentos quirúrgicos. Los demás médicos del emperador, celosos de su maravillosa actuación médica, lo presentaron ante los ojos de la gente como un hechicero y exigieron al soberano que lo ejecutara. Pantaleón se negó a abjurar del cristianismo y en el año 305, en Nicomedia<sup>43</sup>, el emperador Maximiano decidió quitarle la vida sometiéndolo a las mayores torturas.

Las actas de su martirio relatan sobre hechos milagrosos: Trataron de matarle de seis maneras diferentes; con fuego, con plomo fundido, ahogándole, tirándole a las fieras, torturándole en la rueda y atravesándole una espada. Con la ayuda del Señor, Pantaleón salió ileso. Luego permitió libremente que lo decapitaran y de sus venas salió leche en vez de sangre y el árbol de olivo donde ocurrió el hecho floreció al instante. Podría ser que estos relatos sean una forma simbólica de exaltar la virtud de los mártires, pero en todo caso, lo importante es que Pantaleón derramó su sangre por Cristo y los cristianos lo tomaron como ejemplo de santidad.

Una porción de su sangre se reserva en una ampolla en el altar mayor del Real Monasterio de la Encarnación en Madrid, España. Allí lo custodian quince religiosas Agustinas Recoletas dedicadas a la oración. Hay constancia de que la reliquia ya estaba en la Encarnación desde su fundación en el año 1616. La sangre, en estado sólido durante todo el año, se licua [fenómeno de licuefacción], como con la sangre de San Genaro, en

<sup>43</sup> Nicomedia, (Ismit). Ciudad situada en el mar de Bósforo, en la profundidad de una ría, frente a Constantinopla (Estambul).

Nápoles, sin intervención humana. Esto ocurre en la víspera del aniversario de su martirio, o sea cada 26 de julio. Así ha ocurrido hasta la fecha de este escrito, 1998. En ese año el milagro tuvo lugar mientras las religiosas oraban en el coro del templo y ante la presencia de cientos de visitantes. El monasterio abre las puertas al público para que todos sean testigos.<sup>44</sup>

Informe tomado de Internet el 18/08/05:



Fig. 92. Reliquia de San Pantaleón y ampolla con su sangre.

*El milagro de San Pantaleón cumple 1.700 años (RD/Agencias) Martes, 26 de julio 2005 La iglesia del monasterio de la Encarnación en Madrid, que expone la reliquia de San Pantaleón, celebra este año los 1.700 años de la muerte del santo con una Misa solemne prevista para mañana, miércoles, a las siete de la tarde. Desde hoy, las puertas del monasterio permanecerán abiertas para dicha conmemoración. Las reliquias del santo se guardan en una capilla situada detrás del retablo de la Iglesia. En una de las vitrinas, dentro de un relicario, se conserva un hueso de San Pantaleón y en una ampolla pequeña de vidrio la sangre del mártir, dentro de una pirámide de cristal. La sangre permanece solidificada durante todo el año y en las primeras vísperas de fiesta, 26 de julio, de todos los años desde que la reliquia está en el Monasterio (comienzos del siglo XVII) se puede observar cómo se va diluyendo lentamente y pasa de un color opaco a uno más transparente. Si se inclina la ampolla, el líquido se va acomodando a la forma de la ampolla que la contiene. Así permanece hasta la tarde del día 27, día del martirio y muerte del santo, en que comienza a solidificarse de nuevo.*

---

<sup>44</sup> <http://www.corazones.org/santos/pantaleon.htm>.

