

## LOS MILAGROS DE JESÚS EN EL PRIMER ARTE CRISTIANO

Domingo Sola Antequera

*Universidad de La Laguna*

El arte paleocristiano nació en el mercado común del arte de la Antigüedad tardía. La enseñanza cristiana añadió nuevas dimensiones a la religión y a la filosofía, pero las formas artísticas fueron extraídas de las tradiciones del paganismo, ampliamente difundido; su misma familiaridad les otorgó significado y las convirtió en instrumento idóneo de la nueva fe. Al patrimonio del mundo clásico se añadieron las tradiciones judías helenísticas y entre los siglos III y V se fue configurando paulatinamente un ciclo ilustrativo cristiano de notable complejidad [...] Si el arte cristiano que surgía de las catacumbas y de las domus del siglo III se revestía de púrpura por voluntad de Constantino, hacia finales del siglo IV, durante el mandato de la casa de Teodosio, la púrpura empezaba a ser transfigurada por la luz de la nueva fe.

John Becwith<sup>1</sup>

**RESUMEN:** *Este trabajo trata de analizar los primeros ejemplos de iconografía propiamente cristiana, relacionada con los denominados milagros de Jesús de Nazaret. Para ello hemos dividido el estudio en cuatro partes bien diferenciadas: la relación de la plástica paleocristiana con la bajoimperial romana; los primeros programas iconográficos del cristianismo; los diferentes modos de representación de Jesús de Nazaret a partir del siglo III y la definición de los milagros y otras escenas “mágicas” en el arte paleocristiano.*

**Palabras clave:** *Arte paleocristiano, Programas iconográficos, Milagros, Jesús de Nazaret, Retratos de la divinidad.*

**ABSTRACT:** *This paper tries to analyze the first christian iconography related to Jesus of Nazaret's wellknown miracles. Due to this we've divided this study in four differents sections: the relation between the paleo-christian and the Late Roman Empire arts; the first christian iconographic programs; the ways of representation of Jesus of Nazaret -the portraits of the Divinity-, from IIIrd up to 5th Century and the pictures of miracles in the First Christian Art.*

**Keywords:** *Paleo-Christian Art, Iconographic Programs, Miracles, Jesus of Nazaret, Portraits of the Divinity.*

---

<sup>1</sup> J. Beckwith, *Arte Paleocristiano y Bizantino*, Madrid, 1979, 62.

Durante el tránsito entre la Antigüedad y la Edad Media las enseñanzas religiosas debieron apoyarse en actos de devoción desarrollados de manera audiovisual; verbo e icono decidieron ir de la mano. De esta forma, la sociedad romana de los primeros siglos de difusión del cristianismo optó por trabajar sobre imágenes que tanto reproducían versiones de temas propios del paganismo como de la vida pública de la época.

A pesar de que en principio no existiera ninguna necesidad y con la posible excusa evangélica de *“el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros”*, o bien simplemente por imitación de los usos de miembros de otras religiones, las comunidades cristianas comenzaron a reproducir toda esa iconografía, obviamente adaptándola a sus propios intereses; y lo hicieron sin diferenciar etnias, provincias, regiones, razas... convirtiendo a estas expresiones en algo universal, confiriéndoles una gran unidad<sup>2</sup>.

De esta manera, cada nueva imagen nacía con la función de expresar un concepto religioso o un dogma de fe, no siendo fácil discernir qué es lo que realmente significaba cada una de ellas para sus creadores; y aunque cada pintura o cada escultura fuera, sin duda, la transposición de una de esas verdades, de uno de esos actos de fe personales, todas y cada una de ellas configurarían un entramado de imágenes-signo<sup>3</sup> que se desarrollarían, mayormente, en el ámbito funerario.

A nivel cronológico, la difusión de las primeras imágenes cristianas en los ciclos de las catacumbas no puede retrotraerse más allá de principios del siglo III. En torno al año 200 será cuando aparezcan las primeras figuraciones sobre sarcófagos, en alguna *domus* y en las criptas romanas; siendo muchas de ellas cuestionables puesto que sus propuestas iconográficas podían tener una doble lectura, satisfaciendo de esta manera tanto a los cristianos como a quienes profesaran alguna de las otras religiones del Imperio y, lógicamente, dificultando el análisis del historiador.

A nivel técnico, todas estas primeras representaciones son de escasa calidad, emparentándose con el denominado *“arte plebeyo”* y *“estilo sirio”*, sendos modos de la plástica bajoimperial que por esos mismos años habían ido comiendo terreno a los de corte clasicista, más propios de los dos primeros siglos de nuestra era, y que anunciaban ya características de lo que más tarde sería la plástica altomedieval: perspectiva jerárquica, ausencia de espacio, marcada isocefalia, contornos duros a bisel, etc. (Fig. 1) Es un arte *“impresionista”*, de pincelada esbozada que juega con la yuxtaposición tonal y que se aleja del realismo de la estética tradicional romana. Lo que a estos artistas, quizá sea mejor utilizar la palabra artesanos, les interesaba era conseguir, con un número mínimo de rasgos destacados, transmitir un acontecimiento determinado, una narración bíblica, un objeto o una estudiada alegoría, como la que podía configurarse a partir de la imagen de la orante, transposición del alma del difunto.

<sup>2</sup> W. Sas-Zaloziecky, *Arte Paleocristiano*, en *“Historia del Arte Universal”*, Bilbao, 1967, 13-16.

<sup>3</sup> Así las denomina A. Grabar en sus diferentes obras dedicadas al primer arte cristiano, especialmente en *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1985.

Estas imágenes son pura sugerencia, su simplicidad formal es sorprendente, tanto que debemos suponer que lo poco que muestran era más que suficiente para identificar representaciones pictóricas que desde entonces ya empezaban a formar un corpus claramente codificado, aunque resulta evidente que muchas de ellas podían ser realmente ambiguas. Siguiendo el planteamiento de André Grabar, cómo es posible identificar entre *la multiplicación de los panes y los peces, el milagro de las bodas de Caná, o el banquete del Paraíso*, cuando sus formas resultaban muy parecidas; lo que las diferenciaba era su identificación como imágenes-signo, lo que quiere decir que solamente serían claramente legibles si quien las miraba estaba realmente preparado (aunque algunas de ellas pudieran representar meras abstracciones mentales –pensemos, por ejemplo, en la *Filantropía*, personalizada a través de la imagen del *buen pastor*, otrora modelo heredado de la iconografía de los antiguos crióforos griegos.<sup>4</sup>

Para facilitar la lectura y consiguiente identificación se solía recurrir a la repetición de una corta serie de elementos y figuras que con frecuencia adoptaban los modos y formas de sus vecinos páganos, con ligeras transformaciones para que pudieran expresar sus propias creencias. Por ejemplo, en la catacumba de Domitila tenemos un claro modelo de esta convivencia pagano-cristiana, ya que en medio de imágenes de mártires y de héroes bíblicos, aparece el mito de Eros y Psique. Aquí Psique es el trasunto del alma que *alcanza la inmortalidad a través de la travesía por las pruebas de la existencia, gozando, gracias al amor triunfante, de una beatitud eterna*.<sup>5</sup>

Tampoco podemos olvidar que, de una forma suficientemente expresiva, los cristianos entendieron que las imágenes de la nueva monarquía celeste debían ser un reflejo especular, en sus modos, de la terrestre recién convertida a la nueva fe verdadera; aunque estos modelos iconográficos serían algo más tardíos y propios de las decoraciones de las basílicas de los siglos IV y V.

Volviendo a las imágenes que nos ocupan, debemos notar cómo corre en paralelo la simplificación compositiva con la simplificación formal, las figuras pierden todo atisbo de plasticidad, no pesan, el espacio casi desaparece, desconocemos cuáles son las relaciones entre los objetos o los personajes representados, la línea subyacente ha desaparecido y con ella cualquier efecto prospettico que buscara una solución tridimensional; el esquematismo desmaterializa las formas, en definitiva. Todo el interés se centrará en resaltar algunos gestos, en subrayar los rostros de grandes ojos, reflejo del ser interior según el filósofo Plotino, tan influyente por aquellas fechas, o bien en dilatar las manos exageradamente, reflejo esta vez de la piedad de las orantes, trasuntos a su vez de los propios difuntos.

La débil iluminación artificial que debía existir en el interior de las catacumbas, lugar que acogía todas estas representaciones, aumentaría el efecto irreal de las composiciones, nada era ya tangible, todo parecería sugerido, se habían desestructurado los modelos clásicos de la pintura pompeyana,

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, 18-19.

<sup>5</sup> M. Zibawi, "Los orígenes del arte cristiano", en M<sup>a</sup> A. Crippa, J. Rios, M. Zibawi, *El Arte Paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Lunweg, 1998, 77.

armonizando los nuevos modos, tan desequilibrados, con el avance de la impresión espiritual e irracional por la que optó el naciente arte cristiano.

## LOS PRIMEROS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DEL CRISTIANISMO

La primera iconografía cristiana es ambivalente, carece de una dirección clara, de hecho no existieron textos normativos, aunque en general la mayor parte de estas imágenes tengan un carácter salvífico, profiláctico.

Con cierta frecuencia estas composiciones se mezclan con los retratos de los difuntos, que siempre se representaban con los brazos abiertos, en actitud orante; o bien con escenas de carácter bucólico, como las de las villas romanas, que también podían adaptarse al futuro simbolismo cristiano.

Entre las imágenes salvíficas más recurrentes estaban aquellas que mostraban la Redención, propias de los baptisterios (Adán y Eva tentados en el Paraíso, por ejemplo) o bien las que integraban la denominada "*commendatio animae*", que debía abrir las puertas del cielo al difunto, formando parte de la liturgia de la primitiva iglesia, que rezaba así: *Libra al alma de tu siervo como libraste a Noé del diluvio, como libraste a Daniel del pozo de los leones, como libraste a los tres niños del fuego del horno y de las manos del rey inicuo, como libraste a Susana de la falsa acusación*. Estas imágenes aparecían conjuntamente en algunos de los cubículos de las catacumbas y, como es lógico, algo más tarde serían temas predilectos de los mausoleos cristianos más antiguos (Fig. 2).

También es cierto que son diversos los textos en los que se satiriza a los ídolos paganos y por la misma razón se pide a los cristianos que eviten la realización de imágenes, básicamente por temor en caer en idolatría. Esta cuestión se convertirá en una de las que con mayor frecuencia preocuparán a los teólogos, sobre todo en el Oriente bizantino, lo que unos siglos más tarde, entre el VIII y el IX, daría lugar a la denominada "Querrela Iconoclasta", comenzada por el emperador León III el Isáurico.

Esta preocupación ya se muestra en el siglo III de manos de Lactancio, escritor latino, apologista cristiano, que decía a sus lectores: *¿Qué significan las imágenes, que son monumentos de seres que han muerto o están ausentes? Porque precisamente para esto se hacen las imágenes, para eso se inventó ese arte, para que pudiésemos retener el recuerdo de aquellos que nos han sido arrebatados por la muerte o separados por la ausencia. ¿En cuál de estos dos grupos colocáis a vuestros dioses (Divinarum Institutionum, 1.11: PL 6, 459)*. También Tertuliano recuerda en varias ocasiones la tradición mosaica, e incluso Clemente de Alejandría llega a reprobar a aquellas mujeres que se miran en el espejo puesto que, como dice, *Moisés prohibió hacer imágenes de Dios*. Sea como fuere, sus palabras no obtuvieron demasiado eco popular, aunque ese temor debió de mantenerse latente.

Antes de que se configuraran los temas predilectos del primer arte cristiano y entre medio de estas posturas anicónicas mostradas por personajes cercanos al pensamiento oficial de la Iglesia, nos encontraremos cómo por todo el Imperio comienzan a aparecer los primeros símbolos que podemos claramente identificar con la por entonces secta cristiana. Imágenes que, curiosamente, eran

las mismas en Oriente y Occidente, lo mismo pasaría cuando se adoptasen los primeros temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, y todo ello sin que existieran ningunas directrices previas. Nos referimos al ancla, al pez (*Yctus* en griego, acrónimo que significaba *Jesu Cristo hijo de Dios Salvador*), la paloma, el pavo real, representación de la Eucaristía, etc. Obviamente constituía un corpus de imágenes claramente decorativo y simbólico, donde todavía la narración se encontraba ausente (Fig. 3).

Clemente de Alejandría, escritor cristiano que vivió a caballo entre los siglos II y III, dejó escrito en su obra *Pedagogo* lo siguiente: *Nuestros sellos deben llevar la imagen de una paloma, de un pez, de un navío a pleno viento, de una lira de la que se servía Polícrates o de un ancla que Seleuco hizo grabar en su anillo. Si está figurado en ellos un pescador, esto debe recordarnos a los apóstoles y a los niños que pescaron en el agua. Pero guardarlos mucho de hacer representar ídolos, porque está prohibido hasta mirarlos. Debemos también evitar el arco y la espada, porque nosotros combatimos por la paz; igualmente se debe evitar una copa para quienes deben practicar la temperancia* (*Pedagogo*, III, 11: PG 8, 633).

Si observamos los relieves de los sarcófagos y los cotejamos con las pinturas de las catacumbas nos daremos cuenta que los temas que en ellos aparecen son bastante similares. El motivo básico será la Salvación, bien hablemos de la representación de elementos meramente simbólicos, como de la aparición de las narraciones sobre el Antiguo y Nuevo Testamento, más tardías. Otros temas neotestamentarios, que en la plena Edad Media adquirirán una importancia seminal, caso de la Pasión, aquí serán epigónicos e incompletos, nunca apareciendo la crucifixión. Lo mismo sucederá con las *Maiestas Domini*, precedentes de los *Pantócratores* del Románico.

Dentro de estas escenas de salvación no sólo estarían las claramente taumatúrgicas, milagrosas, tanto de Jesús de Nazaret, como de San Pedro, o de profetas del Antiguo Testamento, sino que las imágenes paradisiacas (estaciones del año, banquetes...) y pastoriles tendrían también una lectura similar, representando el alma del difunto liberada de cualquiera de sus ataduras terrenales.

Entre las escenas salvíficas las más frecuentes son las que hemos citado como parte de la *Commendatio Animae*: la historia de Jonás, la de Noé, la de los tres hebreos en el horno, David en el foso de los leones, la historia de Susana y el sacrificio de Abraham. En todas ellas el simbolismo es muy claro, se le muestra al creyente cuál es el camino de la salvación eterna.

Esta serie iconográfica parece ser anterior a la cristológica, bien sean escenas de la vida pública de Jesús, donde se muestra una serie repetitiva de sus milagros, básicamente sanaciones e intervenciones en la naturaleza; o bien alguno de los episodios de su infancia, el más recurrente de la *Adoración de los Magos*; y algo más tardías serían las que muestran a Jesús entre los apóstoles, no ya en el banquete eucarístico, sino ejerciendo de maestro, en composición análoga a la de los filósofos y pedagogos de la Antigüedad. Todas ellas desembocarían en la selección de imágenes de la Pasión, en las *Traditio Legis*, en las representaciones de la Jerusalén celeste y en el nuevo simbolismo cristológico surgido tras el Edicto

de Tesalónica –año 380-<sup>6</sup>, en el que el catolicismo se convierte, por fin, en la religión oficial del ya casi en descomposición Imperio Romano.

Y entre todas ellas nos quedan las sempiternas orantes con sus desmesurados ojos, ocupando el centro de los arcosolios, el omnipresente símbolo de la piedad, retratos de los difuntos o al menos trasunto de sus almas eternas. Quizá, como expresaba Plotino en su teoría sobre el *Nous* (Inteligencia superior), ese elemento espiritual sería lo único real que habría allí dentro, el reflejo especular de esa inteligencia suprema, razón de ser de la obra de arte (IV *Enéada*, III)<sup>7</sup>.

## REPRESENTANDO A JESÚS DE NAZARET

El primer problema que se les debió presentar a los iconógrafos cristianos fue qué naturaleza de Jesús de Nazaret era la que tenía que ser reproducida; ya que quizá mostrar únicamente la forma humana podría considerarse herético, mientras que hacerlo con la invisible naturaleza divina podría ser incluso una blasfemia.<sup>8</sup>

Este dilema dio lugar a una serie de representaciones iconográficas, antagónicas en su concepción, que intentaban dar respuestas a todas las posibles imágenes mentales que la koiné cristiana se hiciera sobre el Mesías.

Lógicamente esta cambiante apariencia física de Jesús procederá de la interpretación de las fuentes escritas sobre su vida, *Evangelios* y *Hechos de los Apóstoles*, fundamentalmente. Veamos en qué consisten.

Cuanta más antigua es la representación de Jesús, durante el siglo III y parte del IV, suele aparecer como un joven imberbe, metamorfoseado en un *buen pastor*, en un cordero e incluso en un pescador. A la par que esta imagen se torna mayoritaria, va surgiendo puntualmente una imagen opuesta, la de un hombre adulto y barbado, en ocasiones entronizado. La interpretación más sencilla para

---

<sup>6</sup> *Edicto de los emperadores Graciano, Valentiniano (II) y Teodosio Augusto, al pueblo de la ciudad de Constantinopla.*

«Queremos que todos los pueblos que son gobernados por la administración de nuestra clemencia profesen la religión que el divino apóstol Pedro dio a los romanos, que hasta hoy se ha predicado como la predicó él mismo, y que es evidente que profesan el pontífice Dámaso y el obispo de Alejandría, Pedro, hombre de santidad apostólica. Esto es, según la doctrina apostólica y la doctrina evangélica creemos en la divinidad única del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo bajo el concepto de igual majestad y de la piadosa Trinidad. Ordenamos que tengan el nombre de cristianos católicos quienes sigan esta norma, mientras que los demás los juzgamos dementes y locos sobre los que pesará la infamia de la herejía. Sus lugares de reunión no recibirán el nombre de iglesias y serán objeto, primero de la venganza divina, y después serán castigados por nuestra propia iniciativa que adoptaremos siguiendo la voluntad celestial».

*Dado el tercer día de las Kalendas de marzo en Tesalónica, en el quinto consulado de Graciano Augusto y primero de Teodosio Augusto. Código Teodosiano, 16.1.2*

<sup>7</sup> En ello profundiza A. Grabar en *Plotino y los orígenes de la estética medieval*, Cahiers archeologiques, I, París, 1945.

<sup>8</sup> Muy interesantes son las reflexiones al respecto de R. M. Jensen en *Face to Face. Portraits of the Divine in Early Christian*, Minneapolis, 2005, 131-172.

dar sentido a todo ello sería la búsqueda inicial del correcto estereotipo para Jesús, donde se confrontarían sus diversos atributos, ambas naturalezas.

Cuando se opta por representarlo como un joven suele aparecer en su rol de sanador, como taumaturgo; mientras que cuando se muestra barbado es un maestro rodeado por sus discípulos. A partir de mitad del siglo siguiente este modelo amplía su presencia abandonando los ámbitos sanadores y surgiendo en las escenas pasionistas, ocasionalmente entronizado y entregando la ley. Hacia final de siglo esta iconografía es claramente precursora de los algo posteriores pantocrátos bizantinos.

Sin embargo, ambos modelos coexistieron durante unos años, con posterioridad al Edicto de Milán –año 313-, como se muestra en los mosaicos de los lunetos que decoran el Mausoleo de Santa Constanza en Roma. Quizá esta doble visión sobre los modos de representación diera solución teológica a la apariencia visual de Cristo, de hecho los evangelios nos cuentan cómo a lo largo de su vida su aspecto fue cambiando, manifestándose de diferentes maneras. Es posible, incluso, que vieran en estos cambios el poder y la gracia de Dios<sup>9</sup>.

De entre ambos quien nos interesa para este trabajo es el Cristo joven e imberbe ya que es el modelo para desarrollar su imagen como sanador, como exorcista y taumaturgo. No debemos confundir a Jesús de Nazaret con un mago, aunque es difícil diferenciar en el siglo I de nuestra era entre magia y religión, incluso a nivel textual; más bien estaríamos ante un rabino carismático, que hace curaciones milagrosas y exorcismo, pero no magia.

Como decíamos más arriba, al primer arte cristiano parece no interesarle demasiado la naturaleza divina de Jesús, prefirieron centrarse en narrar toda una serie de historias sobre él enfatizando los milagros realizados durante su vida pública. En estas imágenes más antiguas, éste suele carecer de signos externos que le identifiquen con la divinidad y, en el caso de existir, esos signos serían similares a los de cualquiera de los otros dioses páganos o incluso a los del propio emperador deificado.

Aparece vestido como cualquier otro personaje de la composición, con una simple túnica, ocasionalmente un palio y sandalias. El único objeto que constituye un atributo de su figura es aquel que se relaciona con el milagro representado (cestas de panes, por ejemplo), nada es impostado.

Por supuesto siempre existen algunas excepciones, caso del mosaico del Mausoleo de los Julii, sito bajo las criptas del Vaticano, donde Cristo aparece representado como Helios, montado en un carro y rodeado de un brillante halo. Es su asimilación al sol, o como dice el evangelio de Juan, es la luz (1:1-5) o bien, siguiendo a Clemente de Alejandría, *“el sol de los justos”*.

Su imagen de radiante juventud y belleza reforzaba la construcción artística de su naturaleza inmortal. Es así como suele aparecer en los relieves de los sarcófagos y en las pinturas de las catacumbas, con expresión amable, lleno de

---

<sup>9</sup> Nunca esta imagen dual aparece en la misma escena, aunque si en contiguas. Es posible, que la doble sustanciación que proclamaba el cristianismo gnóstico nunca se viera representada de facto en una iconografía con ambas naturalezas expresadas al unísono.

gracia e inocencia, como lo atestiguan las escenas de buenos pastores, que a su vez habían trasladado hasta el ámbito cristiano algunos modelos de representaciones de personajes como Apolo, Orfeo e incluso Dionisos. De esta forma los atributos podrían también transmutarse, el sol de Febo Apolo o la lira de Orfeo, acabarían formando parte de alguno de los atributos que acompañan y subrayan la figura del nazareno.

En estas pinturas de finales del siglo III y comienzos del siglo IV, Jesús es el sanador, hace milagros, multiplica los panes o convierte el agua en vino, enseña o resucita a los muertos. Así, el *Buen Pastor* se acaba convirtiendo en una metáfora visual.

Esta elección no es casual puesto que colocaba a Jesús al mismo nivel que el resto de divinidades sanadores de los panteones paganos, como bien habían reconocido algunos destacados apologistas cristianos, caso de Justino Mártir, quien apoyaba esta imaginería pues demostraba que Jesús no era inferior a ninguno de esos dioses (recordemos que viviría durante el siglo II). De hecho, Justino llegó a plantear que había sido el diablo quien había creado esas divinidades paganas que se habían anticipado con sus artes a Cristo, imitándole, para confundir a la gente. En cualquier caso el apologeta insistía en que Jesús era el único dios verdadero, y sus milagros los únicos ciertos<sup>10</sup>.

Por otra parte, en muchas de las imágenes de los milagros suele aparecer un atributo típico de los magos en el Antiguo y Nuevo testamento, la vara. Este objeto aparece en multitud de ocasiones en las imágenes de los relatos antiguotestamentarios de la vida de Moisés (el denominado cayado) o Daniel, e incluso idéntico atributo podemos encontrar en algunos magos contemporáneos de Jesús, caso de Simón Mago y su conocida disputa con el apóstol Pedro.

Así, Cristo porta la varita en la mano y resucita a Lázaro, multiplica los panes, o transforma el agua en vino; mientras que cuando actúa como sanador impone su mano sobre el enfermo, gesto que siempre se había asociado con el bautismo y el perdón de los pecados<sup>11</sup>, o bien son éstos lo que tocan su túnica obteniendo la curación, caso de la Hemorroisa. Como decíamos, hasta finales del siglo IV no aparecerá la iconografía de la Pasión, omitiendo la crucifixión y atendiendo sobre todo al arresto y juicio posterior de Jesús. Temas que se complementarán con símbolos propios del cristianismo postconstantiniano, caso del *Crismón* o anagrama de Cristo (las letras griegas *X* y *P* sobreimpresas una sobre otra, que leeríamos como *ji* y *ro*) y mucho más tarde la "*hetimasía*" o representación de la majestad invisible a través de la cruz y del trono vacío.

Dentro de las imágenes más antiguas también existen algunas que entran en clara contradicción con los evangelios, la más evidente la del bautismo, que suele representar a Jesús como un niño o un jovencito desnudo en vez de a un adulto, aunque eso sí, acompañado por Juan, en el Jordán y con una paloma descendiendo sobre su cabeza (no siempre). En los baptisterios de los Arrianos y de los Ortodoxos en Rávena la iconografía se completa con la representación del genio del río Jordán (Fig. 4).

<sup>10</sup> Justino Mártir, *I Apología*, 21-23; *Diálogo con Trifón*, 69.3.

<sup>11</sup> R. M. Jensen *Face to Face. Portraits of the Divine in Early Christian*, Minneapolis, 2005, 151.

## LOS MILAGROS DE JESÚS EN EL PRIMER ARTE CRISTIANO

El que no haya escenas sobre su nacimiento, muerte y posterior resurrección sólo puede ser entendido como una forma de subrayar al Jesús más humano, el maestro milagrero, lleno de humanidad. Dicho de otra forma, durante el siglo III y comienzos del IV se prefirió mostrar al Mesías como un hombre joven hacedor de milagros, iconografía bien conocida por cualquiera de los correligionarios de una de las tantas religiones que se practicaban en el Imperio y que lo colocaba en paralelo al resto de los dioses sanadores, como un dios salvador.

Fue una manera inteligente de difundir rápidamente su imagen y su doctrina, ya que en tiempos difíciles estos modelos divinos ofrecían esperanza y la promesa de una nueva vida tras la muerte terrenal.

Si bien esta representación de la imagen de Jesús había sido la mayoritaria, en el siglo IV se iría poco a poco introduciendo la de un personaje adulto, barbado, con el pecho frecuentemente descubierto o tapado simplemente por el palio, que debía sus formas a algunas divinidades mayores del panteón olímpico, caso de Asklepio, con el que mantiene iconografías especulares, y también con la imagen de los antiguos filósofos, símbolos de la filantropía, muy frecuentes en los sarcófagos romanos de los primeros siglos de nuestra era (Fig. 5).

La aparición de sus discípulos, cada vez más a menudo, en las composiciones, propició la gestación del modelo de un maestro adulto, barbado – con excepciones-, que gesticula mientras habla con ellos, como si fuera un pedagogo. Esta iconografía se vio enriquecida a finales del siglo IV y a lo largo del siguiente, sobre todo en el repertorio escultórico, con el tema de la *Traditio Legis* (Cristo da la ley a los apóstoles, normalmente a Pedro y Pablo). Desde ese momento su imagen se transformaría cada vez más y más trascendente, dando los rollos de la ley, bien entronizado, o bien de pie sobre la roca del Gólgota (algunos autores la interpretan como el Edén) o apoyando sus pies sobre la capa con la que cubre su cabeza Caelus, dios romano de los cielos, esposo de Tellus, la tierra, Urano y Gea en la mitología griega (paradoja ésta relativamente frecuente, nos referimos a la mezcla en la misma composición de imágenes cristianas y paganas, cuyo significado probablemente había cambiado).

Sea como fuere, y mientras caminamos hacia el siglo V, las representaciones de Jesús como maestro-pedagogo, filósofo o dador de la nueva ley, pueden conjugar la antigua con la nueva iconografía. Finalmente el Mesías entrado en años, barbado, cubierto por amplia túnica y palio, se impondrá, quizá porque respondía claramente al modelo de las grandes deidades del panteón grecolatino –ya citamos a Asklepio/Esculapio, pero perfectamente podíamos haberlo hecho con Júpiter o el alejandrino Serapis-.

No debemos olvidar que estos modelos se equipararían a los áulicos. Jesucristo era el nuevo emperador; o dicho de otra forma, el emperador había gustado mostrarse con los mismos atributos que el más grande de los dioses a los que adoraba. Gracias a ello, en los mosaicos que decoran el arco de triunfo de la basílica paleocristiana de Santa María la Mayor, levantada en Roma a comienzos del siglo V debido al mecenazgo del papa Sixto III, la virgen María es la emperatriz augusta; mientras que en el episodio de la adoración de los Magos, el niño Jesús

es un pequeño emperador entronizado entre oropeles y rodeado de cortesanos que le rinden pleitesía.

En el mosaico del ábside de la iglesia de Santa Prudenciana en Roma podremos ver la culminación de esta transformación (Fig. 6). Estamos hacia comienzos del siglo V y Cristo ya se nos presenta entronizado en toda su majestad, como un trasunto de Júpiter, o del mismo emperador, a sus lados Pedro y Pablo, coronados por dos mujeres, que bien pudieran representar a la *“Ecclesia ex circuncisione”* y a la *“Ecclesia ex gentibus”*, o bien a las santas Prudenciana y Práxedes, hijas del senador Prudente, quien había acogido a Pedro durante su llegada a Roma. El resto de personajes son sus apóstoles, bajo los que se situaba el cordero místico, que fijaba su mirada en la paloma del espíritu Santo. Toda la escena se enmarcaba en una arquitectura palaciega porticada sobre los que se proyectaban edificios de Jerusalén y Belén, el Anástasis del Gólgota y la Natividad y, de fondo, un cielo irreal con una gran cruz flanqueada por una de las primeras apariciones del Tetramorfos (los símbolos de los cuatro evangelistas). Éstos eran el ángel (Mateo), el toro (Lucas), el león (Marcos) y el águila (Juan). San Ireneo, en su texto denominado *Contra las Herejías*, escrito hacia finales del siglo II, lo explicaba así: *Está claro, por tanto, que el Verbo nos ha dado un Evangelio cuadriforme, aunque animado por un solo Espíritu. El primero de los vivientes se asemeja a un león, lo que caracteriza la potencia, la preeminencia y la realeza del Hijo de Dios; el segundo es semejante a un novillo, lo que manifiesta su función de sacrificador y de sacerdote; el tercero tiene rostro parecido al de un hombre, lo que evoca claramente su venida a la Humanidad; el cuarto es semejante a un águila voladora, lo que indica el don del Espíritu volando sobre la Iglesia. Los Evangelios estarán, por tanto, en conformidad con esos Vivientes sobre los cuales se asienta Cristo Jesús (Adversus haereses, III, 2,8: PG 7, 885).*

En fin, con el mosaico de Santa Prudenciana, la imagen de Jesús de Nazaret acentúa definitivamente y para siempre, el modelo de la divinidad todopoderosa, madura, barbada, juez implacable, e hijo de Dios, que ha descendido de los cielos sobre nosotros y cuyo reino no tendrá fin. Así, enfatizando su naturaleza divina, será como se proyectaría su presencia en el arte durante la Edad Media, y de ahí en adelante, prácticamente hasta hoy en día, nada ha cambiado.

Como hemos visto, la representación del Mesías durante los años en los que surge el primer arte cristiano, presenta varias caras, acordes a su doble naturaleza, al interés a que muestre cierta familiaridad con otras divinidades del panteón pagano y, sobre todo, a las necesidades de difusión de los dogmas de fe de los primeros apologetas de la Iglesia.

## **MAGIA, SANACIONES Y EXORCISMOS: LOS MILAGROS DE JESÚS EN EL PRIMER ARTE CRISTIANO**

Una de las grandes diferencias entre el cristianismo (y judaísmo) y otras religiones coetáneas es que, por encima de las manifestaciones en los fenómenos de la naturaleza, la divinidad lo hizo a través de un “hombre de carne y hueso”, lo que confirió a su persona una serie de potencialidades que Jesús revelaría con las gentes que vivieron en la Palestina de aquellos años.

## LOS MILAGROS DE JESÚS EN EL PRIMER ARTE CRISTIANO

Como bien dice H. S. Reimarus “no hay religión sin milagros; y esto es lo que hace tan sospechosos a los milagros cristianos y lo que nos obliga a preguntarnos sobre la historicidad de los mismos, sobre cómo ocurrieron y cuál es su naturaleza: fenómenos naturales, hechicería, azares...”<sup>12</sup>. O dicho de otra manera, hasta qué punto nos encontramos frente a un conjunto de leyendas, que de forma análoga aparecían como parte del brío –dínamis- de otras divinidades más antiguas.

Sin duda, una de las grandes diferencias entre los milagros atribuidos a Jesús y los realizados por otras divinidades coetáneas o previas, es el carácter y la función de los mismos. Los de Cristo son un presagio, signos que anunciaban la llegada del reino de Dios, mientras que lo “normal” es que su función primordial fuera simplemente exaltar los poderes de la propia divinidad (Fig. 7). Por tanto, la diferencia es significativa, colocando a los milagros como una parte fundamental de su predicación y su ministerio, y no como una simple demostración aislada de su poder. Aunque obviamente existieron milagros de exhibición (calma de la tempestad) y milagros de ayuda (curación de la hemorroisa).

Por otra parte, es evidente que los escritores de los *Evangelios* formularon las historias milagreras de Jesús teniendo en cuenta la tradición preexistente en el Antiguo Testamento sobre esta serie de relatos –recordemos, por ejemplo, a Moisés, el maná y la roca de la que brota agua-.

Siguiendo el texto sobre los orígenes del cristianismo del profesor José Miguel García podemos identificar las siguientes narraciones taumatúrgicas: *Si tenemos en cuenta las diferentes fuentes identificadas por los estudiosos de los evangelios, cuatro de ellas testimonian que Jesús realizó milagros; la única que no lo hace son los relatos propios de Mateo. El evangelio de Marcos narra doce curaciones milagrosas y una resurrección, contiene también cuatro sumarios en que se dice que Jesús curó a muchos enfermos y alude en cuatro ocasiones a curaciones milagrosas y exorcismos. La llamada fuente Q, contiene también un relato de curación milagrosa y tres dichos de Jesús que hablan de curaciones y exorcismos. En Lucas encontramos dos dichos de Jesús que suponen la realidad de los milagros y tres nuevos relatos de curaciones y una resurrección. Y Juan, de los veintinueve relatos de milagros que contienen los sinópticos, ofrece solamente tres: la curación del hijo del oficial, la multiplicación de los panes y Jesús caminando sobre las aguas. No obstante, el cuarto evangelio incluye cinco relatos de milagros propios, y no refiere ninguno sobre exorcismos y curaciones de leprosos.*<sup>13</sup>

Si hacemos un breve resumen nos vamos a encontrar con los siguientes, algunos muy conocidos y repetidos por la historia del arte hasta la saciedad y otros apenas referidos en ningún contexto:

- Curación del siervo del centurión.
- Curación del endemoniado de la sinagoga de Cafarnaum.
- La multiplicación de los panes.

---

<sup>12</sup> Recogido por J. M. García en *Los orígenes del Cristianismo*, Madrid, 2007, 136 y ss.

<sup>13</sup> *Ibidem*, 142-143.

## DOMINGO SOLA ANTEQUERA

- La transformación del agua en vino en las bodas de Caná.
- La curación del enfermo de la piscina de Betesda.
- La curación de la suegra de Pedro.
- Jesús caminando sobre las aguas.
- Curación del endemoniado de Gerasa.
- Sanación de un leproso.
- Curación de la hemorroisa.
- Resurrección de Lázaro.
- Resurrección de la hija de Jairo.
- Curación del paralítico perdonado.
- Curación de un sordomudo.
- La pesca milagrosa producida después de la resurrección.
- Sanación del hombre que tenía una mano paralizada.
- Curación de la hija de la mujer fenicia.
- Devuelve la vista al ciego de Betsaida.
- Devuelve la vista a Bartimeo.
- Cura a una mujer que caminaba encorvada.
- Sana a diez leprosos.
- Cura a una persona que padece hidropesía.
- Calma la tempestad.
- Sana a un niño lunático.
- Maldice y seca a una higuera.
- Resucita al hijo de la viuda de Naim.

Pues bien, solamente una pequeña parte de ellos, en general los más conocidos popularmente, son los que fueron recogidos en las representaciones más antiguas, las del siglo III, donde un omnipresente Jesús de Nazaret, aparece casi siempre con su más reconocible atributo en la mano, la vara, que solamente abandona en las escenas en las que muestra públicamente su autoridad.

Este instrumento no es algo fútil, sino bien al contrario, necesario para subrayar su función. Pasado el tiempo y ante la contradicción generada por el uso de este objeto, se intentó disfrazar cristianizándolo, o sea, añadiendo una pequeña cruz al final de la vara. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el políptico de marfil con escenas salvíficas del Museo Archeológico Nazionale de Rávena, fechado en el siglo VI (Fig. 8).

Como ya dijimos con anterioridad, si a partir de la plena Edad Media, la historia de Cristo se centra en la semana de la Pasión –para confirmarlo sólo hay que analizar cualquier ciclo decorativo desarrollado a partir de Giotto-, en estos años su vida pública consistía en su actividad taumatúrgica; su infancia y pasión resultaban meramente anecdóticas.

Tanto llegó a ser así que Asterius, obispo del Ponto, hacia el año 400, escribiría contra el lujo en la vida diaria de algunos cristianos, describiendo con

claridad las imágenes que decoraban sus ropas más ostentosas: *Los más religiosos entre los hombres y mujeres más ricas, han tomado la historia de los Evangelios y se la han entregado a los tejedores, me refiero a nuestro Cristo junto a sus discípulos, y cada uno de sus milagros tal cual fueron contados. Puedes ver la boda de Galilea con las vasijas de agua, al paralítico llevando su cama sobre los hombros, al ciego sanado con arcilla, la mujer con hemorragias tocando la orla de Cristo, la pecadora arrodillándose a los pies de Jesús, Lázaro volviendo a la vida desde su tumba. Haciendo esto se consideran religiosos, llevando ropajes que agraden a Dios*<sup>14</sup>.

Como queda bastante claro, para esos cristianos la vida de Cristo consistió simplemente en la sucesión de una serie de milagros; no dejando de ser menos curiosa la ubicuidad de estas representaciones, que como vemos tanto decoraban un hipogeo, una *domus*, un sarcófago o una túnica. Su significado último consistía en una afirmación de su fe en el Salvador.

Normalmente, el programa de cada uno de los milagros constaba de dos imágenes yuxtapuestas, la de Cristo y la de aquel sobre el que se ejecutaba la sanación o el exorcismo. Esta simplificación de las escenas las hacía fácilmente reconocibles, y tanta repetición en ambientes tan diferentes terminó por convertir a Jesús en un hacedor de milagros, en el mejor sentido del término. No hay variaciones puesto que deben identificarse con claridad y así cumplir la función para la que fueron realizadas, ya que la intimidad de las composiciones ahondaban en la imagen humana, vulnerable, de quien realizaba la curación, estableciendo así una estrecha relación con su "paciente", sobre todo en aquellos casos en los que desafiaba las leyes de la naturaleza (resurrecciones) o las leyes judías (tocar a una mujer con la menstruación era un tabú y Cristo, en vez de contagiarse, la purificaba, en la representación de la Hemorroisa).

Esta iconografía, la de la mujer con hemorragia continúa, es muy interesante por su evolución posterior. A finales del siglo III, Eusebio de Cesarea, dejó constancia escrita de la presencia en Paneas de una escultura cristiana que mostraba a Jesús curando a la hemorroisa (Historia Eclesiástica, 7, 18). Según algunos autores del siglo IV, la obra se creía erigida por la propia mujer. Aproximadamente por la misma época, la mujer fue identificada con Berenice o Verónica, en una versión de las *Actas Apócrifas de Pilatos*.

En el siglo VII esta versión de la hemorroisa-Verónica sufrió un cambio trascendental. Se suponía que la propia mujer había acudido a un pintor para encargarle un cuadro de Jesús, cuando de camino al taller se encontró con éste, que tomó el paño en sus manos, lo acercó a su rostro, dejándolo impresa. De este hecho arrancan dos tradiciones. Por un lado, considerar que la estatua de Paneas estaba basada en una imagen directa y, por tanto, exacta de Cristo. Y, por otra, la que refiere cómo en el siglo XVI se suponía que el sudario de Jesús era el conservado en el Vaticano, llamándosele Verónica, de donde partió la leyenda.

Toda esta información, como corresponde a las *Actas de Pilatos*, se encuentra en los Evangelios Apócrifos, que la Iglesia permitía utilizar

---

<sup>14</sup> Recogido por C. Mango en *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, Englewood Cliffs, 1972, 51.

puntualmente a los artistas puesto que añadían ciertas dosis de realismo y de tradiciones piadosas, que permitían a los fieles entender de manera más clara el mensaje divino<sup>15</sup> -aunque milagros como el de los pájaros de barro que Jesús niño echa a volar, recogido también en los Apócrifos, nunca aparecieron en el arte cristiano-.

Veamos ahora algunas de estas escenas milagrosas para estudiar su codificación –lógicamente hay más, pero estas son las más representadas por el arte del primer cristianismo-:

- *Curación del paralítico*: Éste se pone de pie y carga la camilla sobre sus hombros, según le indica Jesús. Realiza el milagro con su palabra. (Mateo, 9, 2-8).
- *Curación de la suegra de Pedro*: En un interior, la mujer yace en la cama y Jesús la sana cogiéndole la mano. Normalmente aparecen algunos apóstoles. (Mateo, 8, 14-15 y Marcos, I, 29-31).
- *Encuentro con el centurión romano*: Se cura por la profesión de fe. Uno de los más difíciles, plásticamente hablando, de representar (Mateo, 8, 5-13 y Juan, 4, 46-54).
- *Resucitando a la hija de Jairo*: En casa de éste, Jesús se hace acompañar por Pedro, Juan y Santiago, entre en la habitación de la niña, la toma de la mano y ella resucita (Mateo, 9, 18-19 y Lucas, 8, 41-50).
- *Resurrección del hijo de la viuda de Naín*: Cristo está a las puertas de la ciudad y detiene la comitiva fúnebre, toca el ataúd y el chico se levanta en presencia de todos (Lucas, 7, 11-17).
- *La hemorroisa*: Ella se le acerca por detrás a Cristo y toca, o en ocasiones besa, la orla de su túnica. Queda curada (Mateo, 9, 20-22; Lucas, 8-43 y Marcos, 5, 25-34).
- *Curación de dos ciegos y de Bartimeo*: En Jerusalén, camino de Jericó y en Jericó. Cristo les impone las manos sobre los ojos y recuperan la vista (Mateo, 9, 27-31; Marcos, 10, 46-52 y 8, 22-26).
- *Resurrección de Lázaro*: Cristo por fuera del sepulcro, le exhorta que se levante y ande. Curación con la palabra. Lázaro suele representarse envuelto en el sudario, casi como si estuviera momificado. Es una prefiguración de la resurrección del propio Jesucristo (Juan, 2, 38-44).
- *Jesús camina sobre las aguas*: Se produce después de la multiplicación de los panes y los peces, cuando se preparan para marchar hacia Cafarnaum. Cristo se aleja solo y aparece caminando sobre las aguas hasta llegar a la barca donde éstos se encuentran (Juan, 6, 16-21)
- *Multiplicación de los panes y los peces*: Cristo aparece bendiciendo ambos alimentos, colocados en cestos delante de él formando una

---

<sup>15</sup> Aunque los textos sagrados que con mayor frecuencia han usado los artistas cristianos han sido: los cuatro Evangelios, los Hechos de los Apóstoles (segunda parte del Evangelio de Lucas), las Epístolas de Pedro, Pablo, Juan, Santiago el Mayor y Judas Tadeo, más el Apocalipsis de Juan. Cif. L. Monreal y Tejada, *Iconografía del cristianismo*, Barcelona, 2002, 97.

## LOS MILAGROS DE JESÚS EN EL PRIMER ARTE CRISTIANO

hilera. Obviamente prefigura la Eucaristía. Muy común en los siglos III y IV (Mateo, 14, 15-21 y Marcos, 6, 34-44).

- *Bodas de Caná*: Es el primer milagro significativo y público de Jesús. Suele aparecer sentado entre los novios y delante de ellos podemos contar los seis recipientes de agua que relata el texto neotestamentario y a Jesús bendiciendo los panes. Nueva alusión a la Eucaristía (Juan, 2, I-II).
- *Pesca milagrosa*: Jesús en la barca, acompañado entre otros pescadores por Pedro, indica con un gesto el lugar dónde deben ser echadas las redes (Lucas, 5, I-II).
- *Curación del leproso*: El enfermo se la acerca y le pide que lo sane. Jesús le impone la mano y queda curado. Suele aparecer doblado y lleno de marcas (Marcos, 1, 40-45)<sup>16</sup>.

Retomando las imágenes taumatúrgicas, según T. Mathews, los milagros de Jesús formaban parte de una tradición que enfrentaba a éstos con los paganos, siendo los primeros ejemplos los de Moisés y Daniel<sup>17</sup>.

Lógicamente la sanación, en todo el mundo Antiguo, había sido el ámbito predilecto de este tipo de acciones sobrenaturales. Pensemos en el caso de Asklepio, uno de sus grandes rivales, puesto que la gente iba a sus santuarios para desprenderse mediante la intervención del dios de sus dolencias, en este caso a través de la interpretación de los sueños y del contacto con la tierra, como correspondía a una divinidad ctónica.

Jesús había sido continuamente identificado con otros “magos”, sobre todo por sus oponentes, entre ellos por Celso, uno de los primeros filósofos que a finales del siglo II con mayor virulencia polemizó contra los cristianos, quien lo consideraba un simple hechicero. Y de hecho, si leemos, como ya se ha hecho, la descripción de los milagros evangélicos apenas difiere de las narraciones que conservamos de sus paralelos paganos. Tanto es así que unos cincuenta años más tarde que Celso, durante la primera mitad del siglo III, el alejandrino Orígenes, intentó ofrecer una nueva interpretación que satisficiera a sus lectores y que rebatiera las palabras del anterior: mantuvo que las circunstancias en las que se produjeron eran muy diferentes; que Cristo nunca cobró por sus sanaciones; que no lo hizo por entretener a sus oyentes, sino para captar nuevos fieles; que no utilizaba ni hechizos ni conjuros sino la imposición de sus manos y su propio nombre; y que mientras que los trucos de los magos eran meramente ilusiones, las curaciones de Jesús eran reales y duraderas<sup>18</sup>.

Si bien podemos darle la razón, aunque sea parcialmente, a Orígenes, no deja de ser sintomático que la iconografía para representar a Cristo sanador sea directamente tomada de divinidades paganas que cumplen, como ya hemos dicho, funciones similares. Podemos comparar con claridad meridiana la escultura de cuerpo completo de Asklepio, dios griego de la medicina, hijo de Zeus,

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, 97-145.

<sup>17</sup> T. F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, 1993, 65 y ss.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 68

conservado en la Galería Borghese romana, con la imagen de Jesús en el sarcófago con escenas de milagros conservado en el Museo Nazionale delle Terme, de la misma ciudad. En ambas representaciones nos encontramos a un hombre adulto, barbado, de cabellera ensortijada, con el torso al descubierto y el palio recogido sobre él. Pareciera que ambas figuras pudieran ser intercambiables.

Es probable que la constante repetición de estas escenas de milagros tuviera la función de reivindicar la figura de Cristo, dándole a través del arte autoridad moral y validez histórica –recordemos en este punto la crítica del obispo del Ponto sobre los diseños de los tejidos de parte de la comunidad cristiana local-

Lógicamente, desde este punto de vista, milagros como los de Moisés o Daniel, lo único que hacían era confirmar y dar validez a los de Cristo. El propio Orígenes unía los destinos del primero y el último, y el testimonio que ambos habían dado durante su magisterio. Es posible, por tanto, que la varita que porta el hijo de Dios durante su actividad taumatúrgica sea heredada de la que Moisés usó para hacer brotar el agua de la roca en los años perdidos en el Sinaí (Fig. 9).

De nuevo, T. Mathews, en su interesante interpretación, afirma que si Jesús recibió de Moisés, simbólicamente, los conocimientos de la magia egipcia, la caldea le había llegado de mano de Daniel, que ejercitó sus poderes, junto con sus compañeros, en la corte del rey Nabucodonosor. Ambos garantizaban, teológicamente hablando, la autenticidad de los milagros y de las curaciones realizadas tanto tiempo después por Cristo<sup>19</sup>.

Pero ni siquiera los poderes de éstos eran genuinos, pues si Daniel apaciguaba a las fieras, también lo hacía Orfeo; y como éste nos vamos a encontrar en las catacumbas en más de una ocasión a Jesús representado: si el Buen Pastor no es un crióforo griego, suele aparecer sentado o recostado contra una roca, rodeado por el rebaño y, como si fuera un trasunto de Orfeo, tañe un lira o la lleva en su mano, instrumento que era uno de los atributos con los que se identificaba al hijo de Apolo y Kaliope.

En estos ámbitos funerarios es, además, bastante frecuente la alternancia o la yuxtaposición de estos ciclos de imágenes profilácticas, como si los más antiguos dieran testimonio de los más recientes. Una de las más comunes era la denominada como "*Los tres hebreos en el horno*", la historia de los tres compañeros de Daniel en la corte babilónica que son condenados a morir en el fuego si no abjuraban de su religión y se postraban adorantes ante Baal. Lógicamente la intervención divina lo impidió, y en la representación estándar los vemos en actitud orante, entre las llamas, sin ser dañados por éstas (Fig. 10).

Para entender mejor la asociación de estas imágenes podíamos detenernos en las escenas que decoran la denominada "*Capella Graeca*" de la Catacumba de Priscila, al noreste de Roma, en la vía Salaria. La capilla es un gran espacio rectangular dividido en dos sectores por un arco, con decoración fechable a principios del siglo III. Sobre el arco aparece la Adoración de los Magos, con la primera imagen de la Virgen con el niño; sobre la entrada los tres hebreos o tres jóvenes en el horno o en el fuego; a su lado Moisés haciendo manar con su vara el

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 77 y ss.

agua de la roca, como una prefiguración del bautismo. En las paredes laterales la curación del paralítico; Susana y los ancianos; y ésta con Daniel en acción de gracias, al lado del ave Fénix, entrando en la hoguera y simbolizando la resurrección de los cuerpos. Por último, a la derecha, Daniel en el foso de los leones; el sacrificio de Abraham, la resurrección de Lázaro y un banquete funerario<sup>20</sup>.

Obviamente estamos ante uno de los ciclos profilácticos, salvíficos, donde aparece una única imagen cristológica, la *adoración de los Magos* y toda una serie de historias milagrosas que dan validez, que atestiguan, la futura vida pública del Mesías. Lógicamente la representación de los sacramentos que conducían a esa salvación, no sólo era frecuente sino absolutamente elemental.

A. Grabar cree que si se consideran todas esas imágenes en conjunto corresponderían a *“invocaciones de plegarias de los muertos, tal como se conoce desde la Alta Edad Media, y también a las invocaciones de diferentes plegarias cristianas, precedidas por las plegarias judías y gnósticas, en las que se aplicaba el mismo método: la oración comprende una serie de recuerdos de las plegarias que los justos en peligro de muerte habían dirigido a Dios. Esa correspondencia iconografía-plegarias parecía suficiente antaño para explicar la presencia de tales imágenes en las catacumbas y en los sarcófagos”*<sup>21</sup>.

Volviendo a la imagen de los tres hebreos en el fuego, una de las cosas que llama la atención son los tocados puntiagudos con los que se cubren las cabezas, conocidos generalmente como gorros frigios e identificados generalmente con la profesión de magos. A Daniel también se le representa de esta guisa y son exactamente los mismos que aparecen en todas las secuencias de la Epifanía, siendo portados por los Reyes Magos o para ser correctos, por los Magos de Oriente (como los pintados en la nave lateral de la basílica de San Apollinar Nuovo, en Rávena) que traen los regalos al recién nacido: oro, incienso y mirra; y que han venido siguiendo a una estrella (Fig. 11).

Su vestimenta exótica (no solo el gorro, sino la túnica corta de seda), sirvió para identificarlos como extranjeros, pero a partir del siglo IV, esa indumentaria designaría siempre a los magos venidos de Oriente, así como a Orfeo, Mitra, Zoroastro, e incluso a Daniel -solamente en algunas representaciones-.

Quizá, la importancia de estas imágenes es lo que explique la elección de la *adoración de los Magos* como escena predilecta de la infancia de Jesús durante buena parte de los siglos III y IV. Quiero decir, no porque anunciara el nacimiento del rey de Israel, sino el nacimiento de un “mago”, el último de la gran tradición bíblica. A partir de esta interpretación, H. Wansbrough cree, en una relectura sobre las santas escrituras, que los tres presentes en realidad simbolizarían la entrega de los instrumentos utilizados en su trabajo (el incienso y la mirra se

---

<sup>20</sup> Se pueden consultar los programas decorativos de las catacumbas romanas en V. F. Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, Regensburg, 1999.

<sup>21</sup> A. Grabar, *El primer arte cristiano (200-395)*, El Universo de las formas, Madrid, 1967, 103.

usaban en el preparado de pócimas, y el pan de oro era utilizado para escribir sobre él los conjuros)<sup>22</sup>.

Con estos ciclos decorativos es probable que los cristianos quisieran subrayar y aclamar a Jesucristo como el último y mayor de estos personajes hacedores de milagros que pululaban por el Antiguo Testamento, una manera de validar su figura como hijo de Dios. De hecho, el propio Jesús transmitirá este don a alguno de sus discípulos, caso de Pedro, a quien veremos representado en algún sarcófago haciendo manar agua. Recordemos que según las denominadas *Actas de Pedro*, éste tuvo una carrera famosa como mago, llegándose a enfrentar en Roma a uno de los más famosos de su tiempo, el samaritano Simón el Mago, que tenía la capacidad de volar. El texto cuenta como Pedro, en la confrontación, consiguió hacer hablar a un perro y devolver a la vida a un arenque ahumado, e incluso expulsó a un demonio que había poseído a una estatua de César, destrozando la imagen a patadas. De nuevo, en estas imágenes se representa a Pedro con la vara, como si el atributo del maestro hubiera pasado al discípulo, transfiriéndole sus capacidades.

Magias, sanaciones, exorcismos, milagros de todo tipo, recorrieron el paisaje artístico del primer cristianismo romano, puesto que evocaban la obra de salvación realizada por el Mesías, y porque de alguna manera eran promesa de lo que los difuntos podían esperar en una futura vida placentera en el más allá. Quizá sea esta la razón por la que se evitaron representar escenas que trataran de la muerte, puesto que Cristo la había vencido, y así los extintos tomaban la forma de una orante o del cordero que el buen pastor llevaba sobre sus hombros, una manera física de simbolizar el alma.

En definitiva, en las representaciones de los siglos III y IV Jesucristo adoptó las formas y los atributos de un mago, a la par que se fue gestando una iconografía que lo enfrentaría al poder establecido. Ambos elementos fueron importantísimos en la postura de la Iglesia durante esos años, por un lado porque justificaban, dentro de la tradición bíblica, la poderosa imagen de un Jesús sanador, profiláctico; a la par que indicaban la nueva posición de la iglesia, en la que el emperador formaría parte activa, pero sin situarse a la cabeza de la misma, como había sucedido en época de Constantino el Grande y Eusebio de Cesarea (obispo de los obispos).

Y es que esta iconografía resultó ser revolucionaria si la comparamos con la de otras religiones del entorno y época, sobre todo porque Dios hecho hombre, Jesús de Nazaret, no sólo caminaba entre sus fieles, sino que les hablaba y tocaba, atendía a sus necesidades, les escuchaba. Ninguna otra divinidad lo había hecho, al menos de esa manera. Y eso supuso un plus de credibilidad inimaginable, que el arte aprovechó para explotarlo sobremanera, apoyando de una forma evidente a la difusión del cristianismo, la cada vez más potente religión del antiguo Imperio Romano.

---

<sup>22</sup> R. C. Fuller et alii (eds.), *A New Catholic Commentar on Holy Scripture*, Nashville, 1969, 908.

## LOS MILAGROS DE JESÚS EN EL PRIMER ARTE CRISTIANO



Figura 1.- Arco de Constantino ¿Arte Plebeyo?, Roma.



Figura 2.- "Commendatio Animae: Orante, Daniel entre los leones e Hª de Jonás", Sarcóforo del Museo Velletri.



Figura 3.- Yctus



Figura 4.- Jesús como joven imberbe recibiendo el bautismo, Catacumbas, Roma.



Figura 5.- Asklepio, Imagen helenística.



Figura 6.- Jesucristo, iconografía imperial, Abside de Sta. Prudenciana, Roma.



Figura 7.- Tejido con milagros de Cristo, Siglo V.



Figura 8.- Milagros de Jesús: multiplicación de los panes y los peces, resurrección de Lázaro, curación del Ciego, bodas de Caná, curación del Paralítico y Sanación del Leproso.



Figura 9.- Moisés hace brotar agua de la roca, Sarcófago.



Figura 10.- Los tres hebreos en el horno, representados con el gorro frigio típico de los "magos/sacerdotes" de Oriente.



Figura 11.- Epifania, Catacumbas, Roma.