Estudios bizantinos 6 (2018) 1-36
Revista de la Sociedad Española de Bizantinística
ISSN: 2014-9999. DOI: 10.1344/EBizantinos2018.6.1
License: Creative Commons

LÁZARO DE CONSTANTINOPLA: MONJE Y PINTOR DURANTE EL PERIODO ICONOCLASTA

Alfredo Calahorra Bartolomé

Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
C/ Profesor Aranguren, s/n,
28040–Madrid
alfredca@ucm.es

Abstract

Lazarus of Constantinople was a monk and icon painter who lived during the last years of the iconoclast controversy, was tortured because of his profession, and eventually became a key player of the Triumph of Orthodoxy (843). The study of his life provides us with significant information about the task, the conception of art and the social status of byzantine painters in a complex period such as iconoclasm. After his death, Lazarus was canonized and his own iconography as a saint was developed and got an extensive record from Byzantine culture to the Baroque Counter-reformation. In this article I present the first overview of this monk, painter and saint.

Key-words: Byzantine painting, Icons, Saint Lazarus, Constantinople, Hagiography, Iconography, Iconoclasm

Resumen

Lázaro de Constantinopla fue un monje y pintor de iconos que vivió los últimos años de la querella iconoclasta, sufrió torturas a causa de su oficio y, tras extinguirse ésta, se convirtió en protagonista del Triunfo de la Ortodoxia (843). El estudio de su vida nos proporciona importantes informaciones acerca de la labor, la concepción del arte y la consideración social de los pintores bizantinos en un periodo complejo como el de la herejía iconómaca. Tras su muerte, Lázaro fue canonizado y se desarrolló su propia iconografía como santo, con un amplio recorrido desde la propia cultura bizantina hasta la Contrarreforma barroca. En el presente artículo se presenta la primera visión de conjunto acerca de este monje, pintor y santo.

Palabras clave: Pintura bizantina, Iconos, San Lázaro, Constantinopla, Hagiografía, Iconografía, Iconoclastia

LÁZARO DE CONSTANTINOPLA: MONJE Y PINTOR DURANTE EL PERIODO ICONOCLASTA

Alfredo Calahorra Bartolomé

Frente a otros periodos, la Edad Media, y en particular la Alta Edad Media, es una época histórica en la que nuestro conocimiento sobre el oficio artístico es muy limitado: la escasez de fuentes, la identificación frecuente de la promoción del proyecto con su autoría y la consideración meramente artesanal del artista son sólo algunas de las razones que justifican este fenómeno.

Sin embargo, existen varias excepciones en la dinámica anterior y una de ellas es la del mundo bizantino durante un proceso histórico preciso, el de la iconoclastia, concretamente durante su segunda etapa (814-842).[1] La iniciativa imperial contra las imágenes religiosas convirtió a los pintores de iconos, con frecuencia procedentes del ámbito monástico, en auténticos héroes de la resistencia iconodula. Uno de ellos, de excepcional importancia, fue Lázaro el pintor (ὁ Λάζαρος ὁ ζωγράφος). Por su profesión, fue una de las víctimas más sonadas de la represión imperial y después figuró como protagonista del despliegue victorioso del Triunfo de la Ortodoxia. Además, en los años que siguieron a la supresión de la herejía, tuvo un papel clave en el complicado conflicto político-religioso que fue el cisma fociano.[2] A su muerte fue reconocido como confesor (ὁμολογητής)[3] y santo por la Iglesia Ortodoxa (17 de noviembre)[4] y mártir por la Iglesia Romana (17 de

[1] De obligada referencia son L. Brubaker – J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680-850: The Sources*, Cambridge 2011; *id*., *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680-850: a History*, Cambridge 2011; A. Bryer – J. Herrin (eds.), *Iconoclasm: Papers given at the ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham*, Birmingham 1977. Consúltese también el clásico A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957.

[2] Buenos resúmenes biográficos en A. Butler, *Vidas de los santos*, vol. 1, México 1965, 406-407; R. Janin, "Lazzaro", *Bibliotheca Sanctorum*, vol. 7, Roma 1966, 1152-1153; A. Kazhdan et al., *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford 1991, 1197-1198.

[3] Testigo de la fe que ha sufrido castigos o persecución, pero que no ha alcanzado el martirio como consecuencia de aquellos.

[4] H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiæ Constantinopolitanæ e codice Sirmondiano nunc Berolinensi adjectis synaxariis selectis (Propylæum ad Acta sanctorum novembris*), Bruxellis 1902, 231-234, de aquí en adelante *Syn. Const.*; N. Hagioritis, *Συναξαριστής των δώδεκα μηνών του ενιαυτού*, vol. 3, Venezia 1819, 273, de aquí en adelante *Syn. Nik. Hag.* [= K. X. Doukakis, *Μέγας συναξαριστής*, vol. 9, En Athenais 1895, 410-411].

Estudios bizantinos 6 (2018) 1-36. ISSN: 2014-9999. DOI: 10.1344/EBizantinos2018.6.1

noviembre/23 de febrero).[5] Esto lo convierte en el primer santo pintor, excluyendo a san Lucas, y a posteriori, en un ejemplo modélico a imitar para aquellos que ejercieron el mismo oficio.

1. Lázaro, monje y pintor. Síntesis biográfica (I)

No conocemos la fecha de nacimiento de Lázaro, pero una horquilla cronológica prudente podría establecerse entre el año 800 y el 810. El martirologio romano lo hace oriundo de Armenia, aunque el *Liber Pontificalis,* una fuente mucho más cercana y fiable, afirma que era jázaro de origen.[6] De hecho, se ha querido ver en su nombre de bautismo una alusión a su procedencia, por la homofonía de "Λάζαρος" y "Χάζαρος".[7] Sus principales conmemoraciones en la Iglesia Ortodoxa Griega, los *synaxaria* de Constantinopla (siglo X) (Anexo, texto n.º 2) y de san Nicodemo el Hagiorita (1819) (Anexo, texto n.º 3) están de acuerdo en que se incorporó a la vida monástica siendo un niño (desconocemos en qué monasterio) y que, paralelamente al cultivo de las virtudes religiosas, adquirió un conocimiento profundo de la pintura.[8] Ambas facetas se combinaron, como era de esperar, y Lázaro se convirtió en un afamado pintor religioso, es decir, propiamente en griego, en un *hagiographos*.[9] Sin embargo, la fama, en un contexto de persecución reli-

[5] En el *martirologio romano* antiguo se le recordaba en febrero, pero recientemente se hizo coincidir su conmemoración con la tradicional de la Iglesia Ortodoxa, en noviembre: *Martirologio romano,* 17 de noviembre.

[6] R. Davis, *The Lives of the Ninth-Century Popes (Liber Pontificalis). The Ancient Biographies of Ten Popes from A.D. 817-891,* Liverpool 1995*,* 106.33, de aquí en adelante *Liber Pontificalis*. Igual que una carta del papa Nicolás I, véase n. 36.

[7] J. Signes Codoñer, *El periodo del segundo iconoclasmo en Theophanes Continuatus. Análisis y comentario de los tres primeros libros de la crónica*, Amsterdam 1995, 431, n. 2.

[8] *Syn. Const.,* 232; *Syn. Nik. Hag.,* 273.

[9] En lengua griega el término "ἁγιογράφος/ἁγιογραφία" no alude al redactor de vidas de santos ni al correspondiente género literario, sino, respectivamente, al pintor de iconos y a la pintura religiosa. No obstante, ninguna fuente denomina de este modo a Lázaro, sino simplemente pintor, "ζωγράφος". El continuador de Teófanes califica a Lázaro como famoso por "*el arte con el que pintaba las cosas vivientes*" ("κατὰ τὴν ζῷα γράφουσαν ὑπῆρχε τέχνην"), tras haber insistido en que se ocupaba de pintar imágenes sagradas, ed. M. Featherstone – J. Signes Codoñer*, Chronographiae quae Theophanis Continuati Nomine Fertur Libri I-V* (Corpus Fontium Historiae Byzantinae 53) Berlin 2015*,* 3.13, de aquí en adelante *Theoph. Cont*. Pese a la aparente contradicción, esto es coherente con la definición del icono como retrato, y con la condición de seres plenamente *vivientes* de los retratados, esto es, de Cristo, la Virgen, los ángeles y los santos, como atestiguan los versos que anteceden la ya tardía relación de Nicodemo el Hagiorita (*Syn. Nik. Hag.,* 273): "Lázaro ya no te pinta, Verbo,/ sino que te ve, vivo, sin aprehenderte con los colores". En cualquier caso, también es interesante subrayar que, en la época en que vivió Lázaro, el artista era considerado un individuo conocedor de la técnica y las normas de la

giosa de la veneración de imágenes, podía ser, cuanto menos, peligrosa. La *Continuación de Teófanes* (mediados del siglo X) (Anexo, texto n.º 1), el principal texto histórico no hagiográfico que nos informa sobre Lázaro, relata cómo, tras acceder al trono, el emperador Teófilo (r. 829-842) recrudeció el acoso contra los iconodulos, tratando de acabar con el asunto desde la raíz, es decir, erradicando a los pintores de imágenes.[10] A éstos se les ponía en una terrible disyuntiva: la tortura y la muerte, o la renuncia a los iconos, que debían manifestar escupiendo o pisoteando una imagen.[11]

Llegados a este punto no puede establecerse la razón exacta del arresto de Lázaro. Los *synaxaria* afirman que, tras emprender una lucha contra los herejes,[12] fue castigado por su condición de pintor religioso.[13] El *typikon* (regla) del monasterio de San Juan Bautista *Phoberos* (siglo XII) (Anexo, texto n.º 4) introduce una disquisición entre lo retórico y lo moralizante en la que se refiere a una conspiración contra el monje, que habría sido denunciado directamente ante el emperador por infringir la prohibición contra los pintores de iconos.[14] La *Continuación de Teófanes* aporta más información, explicando que Teófilo hizo llevar a Lázaro ante su presencia, pero que "encontrándolo por encima de

pintura, pero también como una personalidad dinámica, creativa e inspirada directamente por aquello que representaba, *cf*. C. Barber, "On the Origin of the Work of Art: Tradition, Inspiration and Invention in the Post-Iconoclastic Era", en K. Mitalaitė – A. Vasiliu (eds.), *L'icône dans la pensée et l'art. Constitutions, contestations, réinventions de la notion d'image divine en contexte chrétien*, Turnhout 2017, 153-175.

[10] *Theoph. Cont*., 3.10, con el decreto del emperador: "Yo, [Teófilo, ordeno] que éstas [las imágenes] no se dibujen ni representen con pinturas, para que nadie, inapropiadamente, sienta reverencia alguna por estas cosas, sino únicamente por la verdad." Un comentario al pasaje completo en Signes Codoñer, *El periodo del segundo iconoclasmo* (cit. n. 7), 420; otros relatos del suceso, por lo demás dependientes de la *Continuación de Teófanes*, en el siglo XI, ed. I. Bekker et al., *Georgii Cedreni Compendium Historiarum*, vol. 2 (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae 9), Bonn 1828-97, 113-114; y en el siglo XII, ed. I. Bekker et al., *Ioannis Zonarae Annales*, vol. 3, (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae 48), Bonn 1828-97, 365.

[11] *Theoph. Cont*., 3.13.

[12] Se menciona a Eutiques, monje fundador de la herejía monofisita, y a Dióscoro, obispo de Alejandría, enconado defensor del primero (siglo V). No es baladí recordar aquí el posible origen armenio de Lázaro (n. 6), pues a pesar de declararse miafisitas, los cristianos armenios fueron con frecuencia acusados por los calcedonianos de profesar el monofisismo, y no pocas veces se les refiere despectivamente como eutiquianos.

[13] *Syn. Const.,* 232-233; *Syn. Nik. Hag.,* 273.

[14] Ed. A. Papadopoulos-Kerameus, *Noctes Petropolitanae*, vols. 12-13, S. Petersburg 1913 (reimpr. Leipzig 1973), 9. De este último texto (completo *ibidem*, 9-10), aparte de la que presentamos al final de este trabajo, existe una traducción inglesa de R. Jordan en J. Thomas – A. Hero Constantinides (eds.), *Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, vol. 3, Washington D.C. 2000, 886-887.

las lisonjas y de su ingenio, y humillado por aquél no una, sino muchas veces", decidió castigarlo.[15] Aunque no se afirma directamente, está implícita la existencia de un interrogatorio por parte del propio emperador, quizá en el Palacio, en el cual trataría de quebrar la voluntad del acusado, primero, tratando de seducirlo, y después mediante amenazas. Si el enjuiciado permanecía firme, se procedía, efectivamente, al castigo.[16] Según la misma fuente, Lázaro fue apaleado hasta quedar inconsciente, llegándose al extremo de que manó la sangre y los presentes le dieron por muerto. En ese estado se le envió a prisión, donde para escarnio del emperador volvería a empuñar los pinceles.[17] Decidido a terminar con la determinación del insolente monje, Teófilo ordenó que se procediera al peor suplicio que podía idearse contra un pintor: se le quemaron las manos con un hierro al rojo vivo, hasta que éstas quedaron inútiles.[18]

Desfallecido y a punto de morir a causa de las heridas, Lázaro fue liberado gracias a la mediación de la emperatriz Teodora, esposa de Teófilo, que en privado practicaba la veneración de las imágenes y que, a la muerte de su marido, aboliría definitivamente la iconoclastia.[19] Después de estos acontecimientos Lázaro soportó un exilio forzado en el monasterio de San Juan Bautista *Phoberos*, "el temible",[20] donde esperó un giro propicio de los

[15] *Theoph. Cont*., 3.13.

[16] Análogo procedimiento que sí que se detalla en las siguientes páginas, donde se recoge el interrogatorio (*ibidem*, 3.14) para el caso de los célebres hermanos *graptoi*, Teófanes y Teodoro, también confesores, que tras encolerizar al emperador con sus argumentos a favor de las imágenes, fueron apaleados en el mismo Palacio y después tatuados en la frente con el veredicto de su condena. Son, junto a Lázaro y el cronista Teófanes, dos de las víctimas más renombradas del segundo iconoclasmo: *cf*. por ejemplo la ya tardía (siglo XIV) crónica en verso de Efrem, que recuerda entre los confesores al patriarca Metodio, a Teófanes y al mismo Lázaro, ed. I. Bekker et al., *Ephraemii Monachi Imperatorum et Patriarcharum* (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae 21), Bonn 1828-97, 102-103.

[17] *Theoph. Cont*., 3.13.

[18] Papadopoulos-Kerameus, *Noctes Petropolitanae* (cit. n. 14), 9; los *synaxaria* no mencionan el castigo en particular.

[19] *Theoph. Cont*., 3.13; Siendo ella misma elevada a los altares como santa, cuenta con su propia hagiografía: M. P. Vinson, "Life of St. Theodora the Empress", en A.-M. Talbot (ed.), *Byzantine Defenders of Images: Eight Saints' Lives in English Translation*, Washington D.C. 1998, 353-382.

[20] *Theoph. Cont*., 3.13; Papadopoulos-Kerameus, *Noctes Petropolitanae* (cit. n. 14), 9-10. El monasterio se ubicaba en la costa asiática del Bósforo, cerca la desembocadura del estrecho en el Mar Negro, véase R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin: Les églises et les monastères des grands centres byzantins: Bithynie, Hellespont, Latros, Galésios, Trebizonde, Athènes, Thessalonique*, vol. 2, Paris 1975, 7-8; el *typikon* mencionado es la única fuente de información acerca del monasterio, *cf*. comentario y traducción ya citados, n. 14, 872-953. Parece ser que el monasterio fue utilizado como prisión para los iconodulos, pues allí también fue enviado un grupo de monjes abrahamitas, *Theoph. Cont.,* 3.11.

acontecimientos. Allí continuó pintando gracias a que, milagrosamente, su mano izquierda se había salvado del hierro candente, y ejecutó su obra más famosa, un icono del Bautista.[21]

2. Lázaro, miembro de la corte y embajador en Roma. Síntesis biográfica (II)

A la muerte de su esposo Teófilo, Teodora dispuso la deposición del patriarca iconoclasta Juan el Gramático y su sustitución por el iconodulo Metodio, iniciándose inmediatamente los preparativos para la restitución del culto a las imágenes. Sin embargo, la emperatriz no daría el visto bueno definitivo hasta que la iglesia retirase el anatema contra su marido y eximiese a Teófilo de cualquier responsabilidad.[22] La Iglesia se encontró en un aprieto y se dividió en dos bandos: los más radicales, que negaban la capacidad de la Iglesia para absolver a Teófilo después de muerto, y por otra parte, un partido más pragmático que contemplaba la medida como un escollo menor para la derrota definitiva de los iconoclastas. Lázaro se alineó claramente con los primeros, e interrogado por la emperatriz Teodora acerca de la salvación del alma de su esposo, el monje respondió tajantemente: "Dios no es tan injusto como para olvidar nuestro amor y sufrimiento y preferir su odio y locura exagerada."[23]

No obstante, se impuso la necesidad y Teófilo fue absuelto. El regreso a la veneración de las imágenes se concretó en la celebración de la Fiesta de la Ortodoxia (11de marzo de 843)[24] y la restauración del icono de Cristo sobre la puerta *Chalke* del Gran Palacio.[25] El encargado de confeccionar la nueva imagen no fue otro que Lázaro.[26]

Con todo, el aparente estado de calma posterior a la derrota del iconoclasmo solamente se extendió durante el breve patriarcado de Metodio (843-847). En cuanto a Lázaro, después de estos acontecimientos los *synaxaria* ubican al monje en Roma, como

[21] *Ibidem,* 3.13; Papadopoulos-Kerameus, *Noctes Petropolitanae* (cit. n. 14), 9-10.

[22] A. Markopoulos, "The Rehabilitation of the Emperor Theophilos", en L. Brubaker (ed.), *Byzantium in the Ninth Century: Dead or Alive? Papers from the Thirtieth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham*, Aldershot 1996, 37-49.

[23] *Theoph. Cont*., 3.13.

[24] La procesión de la Ortodoxia fue una de las ocasiones más importantes del calendario litúrgico bizantino. El recorrido de la misma puede consultarse en A. Moffat – M. Tall, *Constantine Porphyrogennetos: the Book of Ceremonies* (Byzantina Australiensia 18), Canberra 2012, 156-161.

[25] Era la puerta principal al Palacio imperial, que recibía este nombre por estar fundida en bronce. Una impecable monografía al respecto es C. Mango, *The Brazen House: a Study on the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, Kopenhagen 1959. *Cf. infra* n. 49 para más bibliografía.

[26] *Theoph. Cont*., 3.13.

embajador ante el papa, "en una misión apostólica a causa de las enseñanzas y discursos de los padres y los apóstoles",[27] aunque Nicodemo el Hagiorita yerra claramente al atribuir la causa de sus viajes a la querella iconoclasta, ya extinta.[28] En cualquier caso, la verdadera razón de la presencia de Lázaro ante el papa en Roma dista bastante de la dulcificada versión del *synaxarion* de Constantinopla y está directamente relacionada con el cisma fociano, en origen una disputa del clero y la corte de Bizancio por la legitimidad del ocupante de la sede patriarcal, ya fuera Ignacio (847-858 y 867-877) o Focio (858-867 y 877-886), pero que rápidamente implicó también al papa, que vio la posibilidad de aumentar su influencia en Constantinopla al presentarse como mediador.[29]

La implicación de Lázaro tuvo lugar en los prolegómenos de la querella fociana, en la que figuró como un fiel partidario de Ignacio. El primer viaje de Lázaro a Roma tuvo lugar hacia 855, antes de la destitución de Ignacio, para tratar el asunto de la deposición del obispo de Siracusa, Gregorio Asbestas,[30] con el papa León IV (847-855). No obstante, la muerte del pontífice supuso que el mensaje del patriarca llegase ya siendo papa Benedicto III (855-858).[31] Testimonio de su primera misión es una carta del obispo Estiliano de Neocesarea al papa Esteban V (885-891), en la que se rememoran los hechos acaecidos treinta años antes:

[27] *Syn. Const.,* 232-233.

[28] *Syn. Nik. Hag.,* 273.

[29] Situación a la que más tarde se sumará la rivalidad durante la evangelización de los eslavos. Véase F. Dvornik, *The Photian Schism. History and Legend*, Cambridge 1948. Revisiones más recientes del tema, pero más generales, en J.M. Hussey, *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, Oxford 1986, cap. 3, 69-101 y A. E. Siecienski, *The Papacy and the Orthodox: Sources and History of a Debate*, New York 2017, 219 y ss.

[30] Resulta de interés comentar que el mismo Asbestas era pintor. Convocó un sínodo en el que condenó a Ignacio, y al inicio de cada una de sus siete actas "*mediante el arte de la pintura de los colores*", dibujó sendas caricaturas de su rival: en la primera, Ignacio aparecía apaleado junto al *titulus*: "el diablo"; en la segunda se le escupía bajo la leyenda "origen del pecado"; en la tercera, Ignacio aparecía depuesto y llamado "hijo de la perdición"; en la cuarta, aparecía encadenado bajo esta inscripción "la codicia de Simón el Mago"; en la quinta, con cadenas al cuello, se le describía como "el hombre que se exalta a sí mismo por encima de Dios y de las cosas venerables"; en la sexta aparecía condenado como "abominación de la desolación"; y en la séptima y última aparecía decapitado bajo la leyenda "el Anticristo", A. Smithies – J. M. Duffy, *The Life of Patriarch Ignatius* (Corpus Fontium Historiae Byzantinae 51), Washington D.C. 2013, 80-81. La naturaleza de estas miniaturas ha sido relacionada con las que aparecen en los coetáneos salterios polémicos, especialmente en el célebre salterio Chludov. Véase K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992, 129-134. La contraposición entre la representación que santifica (Lázaro) y la que demoniza (Asbestas), demuestra el rol decisivo de las imágenes en el ambiente inmediatamente posterior al fin del iconoclasmo.

[31] *Liber Pontificalis,* 106. 33.

> "El papa escribió a Ignacio pidiéndole que enviase un emisario a la antigua Roma para enterarse de la situación con los cismáticos [Gregorio Asbestas y sus partidarios]. Sin el más mínimo retraso, el patriarca envió con cartas al monje y confesor Lázaro, bien informado sobre la cuestión. Lázaro le contó todo al papa, y el papa los juzgó y condenó como cismáticos, del mismo modo que había hecho Ignacio".[32]

Pese a la evidencia anterior, el *Liber Pontificalis* elude referirse al embarazoso asunto (la mención de Lázaro es la única alusión en toda la crónica, y velada, al *affaire* Asbestas y el cisma fociano). La llegada a Roma de Lázaro, cuyo oficio como pintor se hace explícito, se relaciona aquí con una embajada enviada a la corte papal por Miguel III (r. 842-867), de la que no se menciona el objetivo pero sí los ricos presentes ofrecidos por el emperador.[33] Sin embargo, parece que el fin último de la misión de Lázaro fue obtener la conformidad del papa, después de que Ignacio depusiera a Gregorio Asbestas, como se desprende de las discusiones al respecto recogidas en el compendio del cardenal Deusdedit: "¿Pues no envió él [Ignacio] a Lázaro a Roma en una ocasión semejante, en busca de la aprobación [del papa] acerca de la injusta deposición [de Asbestas] que había ordenado?"[34] Desafortunadamente para el partido ignaciano, el recurso interpuesto por Asbestas culminó en la deposición de Ignacio, su sustitución por Focio y, a la postre, en el inicio del cisma.[35]

Una carta del papa Nicolás I (858-867), fechada el 28 de septiembre de 865, se considera generalmente la última alusión fiable a Lázaro en las fuentes. En la misma se recla-

[32] F. Dvornik, *The Photian Schism* (cit. n. 29), 21-22. La carta puede consultarse en G. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, vol. 16, Venetiis 1759-1798 (reimpr. Paris 1901), 427-428.

[33] Un Evangelio con cubiertas de oro y piedras preciosas, un cáliz de oro con gemas, telas adornadas con joyas y perlas, sedas puras con cruces tejidas en oro, un cobertor de tela para el cáliz anterior "según la costumbre de los griegos", una pieza de tela teñida con púrpura imperial para cubrir el altar, un velo de seda decorado con cruces cosidas, una cruz de oro y cartas en griego de parte del emperador, escritas con letras doradas, *Liber Pontificalis,* 106.33.

[34] Tal como aparece citado en F. Dvornik, *The Photian Schism* (cit. n. 29), 28, n. 2 y 29. El texto original en W. von Glanvell, *Die Kanonensammlung des Kardinals Deusdedit*, Paderborn 1905, 604.

[35] La influencia de Teodora sobre su hijo, el joven Miguel III, fue sustituida por la de su tío, el césar Bardas, que tomó las riendas del gobierno. La política religiosa de Ignacio, inflexible con los antiguos iconoclastas, no respondía al tono conciliador impulsado desde la corte. La mal llevada deposición de Gregorio Asbestas y las desavenencias personales del patriarca y Bardas hicieron el resto, e Ignacio fue forzado a dejar el cargo. Su sustituto fue Focio, un laico ordenado apresuradamente en sólo una semana y consagrado patriarca por Asbestas que, recordemos, también había sido destituido por el Papa Benedicto III. El cisma se consumó con la excomunión mutua entre Focio y el Papa (867).

ma la presencia en Roma de representantes de la facción ignaciana y se sugieren varios nombres, entre ellos el de "Lázaro, sacerdote y monje, al que llaman el jázaro".[36] La carta debió de quedar sin respuesta, pues un año después, el 13 de noviembre de 866, el pontífice escribía de nuevo a Bizancio exigiendo la llegada de los embajadores de Ignacio, esta vez sin explicitar nombres, adjuntando simplemente la carta anterior.[37] Probablemente con motivo de esta petición del papa se organizó el segundo viaje de Lázaro a Roma, en el curso del cual murió, previsiblemente el 17 de noviembre, fecha de su conmemoración. Su cuerpo fue llevado a Constantinopla y enterrado en el monasterio de Evandro,[38] muy cerca del hospital de san Zótico.[39]

Sin embargo, antes de terminar, merece la pena traer a colación un documento que podría alargar la vida de Lázaro unos años más. Se trata de una carta, la *Epistula Lazari*, copiada y añadida al principio de un manuscrito de finales del siglo IX conservado en la abadía de San Galo (St. Gall 902) (Anexo, texto n.º 5). En ella, un tal Lázaro se refiere "Al igual a los ángeles, guiado y protegido por Dios, nuevo confesor de Cristo y mi maestro espiritual" y pasa a explicar que "el rey", del que no se menciona el nombre, muestra una disposición negativa hacia él a causa de las intrigas del "malvado Jorge".[40] Mientras tanto, se consuela aguardando las instrucciones de su maestro. Si la propuesta del intérprete de la carta es correcta, el Lázaro que escribe no sería otro que el monje pintor durante su segundo viaje. El rey sería Luis II, rey de Italia y sacro emperador romano (844-875), y Jorge, un almirante bizantino independiente a sueldo del anterior, que operaba en el sur de Italia. Finalmente, la identidad del destinatario de la carta coincidiría con la de Ignacio, ya depuesto y exiliado, lo que le valdría el título de nuevo confesor. De ser así, la carta debería fecharse el 21 de enero de un año entre el 869 y el 871, único lapso en el que Luis y Jorge coincidieron en el sitio de Bari, ocupada por los sarracenos.[41] Esto nos pondría casi en contacto con la carta original, que debió manejar el copista, dada la fecha del manuscrito donde se insertó.

[36] "Lazarus Presbyter et monachus, qui dicitur Chazaris", G. H. Pertz et al., *Epistolae* 6 *(*Monumenta Germaniae Historica *4)*, Berlin 1925, 482. Véase al respecto C. Mango, "Documentary Evidence on the Apse Mosaics of St. Sophia", *BZ* 47 (1954) 395-402: 397.

[37] G. H. Pertz et al., *Epistolae* 6 (cit. n. 36, 510).

[38] *Syn. Const*., 234; *Syn. Nik. Hag*., 273; el monasterio fue fundado a mediados del siglo IX por el patricio Pedro. Se ubicaba en la zona alta de Pera, al norte del Cuerno de Oro. Véase R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*, vol. 1, Paris 1969, 120.

[39] M. Ehrhard, "Le Livre du Pèlerin d'Antoine de Novgorod", *Romania* 58 (1932) 44-65: 63. Para el hospital, una leprosería, Janin, *La géographie ecclésiastique* (cit. n. 38), 416-417.

[40] J. Raasted, "A Byzantine Letter in Sankt Gallen and Lazarus the Painter", *Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge grec et latin* 37 (1981) 124-138.

[41] J. Raasted, "A Byzantine Letter" (cit. n. 40), 132.

Cabría hacer unas puntualizaciones. Si el viaje se desarrolló concretamente en 870, como propone Raasted, los integrantes de la embajada habrían estado muy condicionados por los resultados del octavo concilio, celebrado en Constantinopla entre el 5 de octubre de 869 y el 28 de febrero de 870. Efectivamente, en este concilio se rehabilitó a Ignacio y se depuso a Focio, lo que implicaría que al menos dos meses antes de su clausura el emperador Basilio y el recién restituido Ignacio organizaron una embajada conjunta con dos fines: presentar al papa los inminentes resultados del concilio y acordar el matrimonio (luego nunca celebrado) de una hija de Luis II y de un vástago varón del emperador bizantino. Lázaro, partidario de Ignacio y con experiencia como embajador, pudo ser el escogido para llevar a cabo esta misión, aunque si admitimos la validez de la carta, solamente pudo entrevistarse con el rey, y no con el papa, ya que tuvo que morir antes de llegar a Roma, como señalan los *synaxaria*.[42]

3. La obra pictórica de Lázaro

La figura de Lázaro es una de las claves para contextualizar la pintura bizantina durante la querella de las imágenes y los años que siguieron.[43] De hecho, el relato reconstruido de su vida es una de las escasas fuentes en torno a la labor del artista en el mundo bizantino, y sus obras son de las pocas que pervivieron en la memoria asociadas a la mano de su autor. En este apartado nos ocuparemos particularmente de la producción que se le atribuye, su veracidad y las consecuencias ideológicas de dichas atribuciones.

Ya hemos mencionado la primera obra que se atribuye a Lázaro: el icono de san Juan Bautista que pintó durante su exilio en el monasterio dedicado al mismo personaje, conocido como *Phoberos*. Un siglo después de la muerte de Lázaro, la *Continuación de Teófanes* constata su existencia y afirma que fue realizado por el monje pese a las heridas sufridas en sus manos, y que se hizo famoso por obrar milagros curativos.[44] El *typikon* del monasterio de San Juan es una fuente fundamental acerca del icono, que ya contaba con trescientos años de antigüedad en el momento de la redacción del documento. El

[42] Existen algunos detalles problemáticos. Raasted ya destaca que el viaje de Constantinopla a Bari, transcurrido entre el 4 de enero y el 21 del mismo mes, es inusualmente breve, *ibidem*, 131-132. Añadiría también la gran distancia temporal entre la supuesta presencia de Lázaro en Bari (21 de enero) y la fecha de su muerte (17 de noviembre): no habría conseguido alcanzar Roma en diez meses. ¿Lo postró una enfermedad? ¿lo ralentizó su vejez? ¿se extendieron en el tiempo las negociaciones matrimoniales con Luis II? ¿o acaso las operaciones militares en curso impidieron el progreso de la embajada?

[43] L. Brubaker, "The Artisanal Production of Second Iconoclasm (815-843)", en M. Kaplan (ed.), *Monastères, images, pouvoirs et société à Byzance*, Paris 2016, 135-152: 148-150.

[44] *Theoph. Cont*., 3.13.

entonces *hegoumenos* del monasterio, llamado Juan, se enorgullece del icono como el mayor tesoro (lit. θησαυρός) conservado en el monasterio y relata su historia. Por un azar, explica Juan, la mano izquierda de Lázaro no quedó inutilizada por las quemaduras, lo que le permitió pintar el icono del Bautista. La pintura se confeccionó sobre una tabla de pequeño tamaño "conforme parece dictar la técnica del artista". Por desgracia, en el siglo XII, cuando se escribió el *typikon*, la imagen había sufrido un importante deterioro. Solamente se conservó el contorno de san Juan, lo cual se interpretó como un milagro. Se habla también de otros milagros, sin especificar, "pues con frecuencia y en muchos lugares, de él fluyeron prodigios en abundancia como si fuera una fuente". Para enmendar el desgaste sufrido por la imagen, el *hegoumenos* Juan dispuso su restauración, para lo cual, dice, "se la he confiado a unos expertos pintores", puntualización interesante que confirma, ya en la Edad Media, la práctica frecuente de los repintes con el fin de preservar una pintura religiosa, cuya desaparición podría suponer un gran perjuicio al monasterio, dada la fama del icono. Esta circunstancia está inmejorablemente expresada en el *typikon*: "ya que es conocido que para nosotros este icono es un tesoro inagotable, y por él vivimos nuestras vidas y nos gloriamos de nuestra salvación."[45] Lamentablemente, el icono no se ha conservado e ignoramos su forma concreta.

La siguiente obra atribuida a Lázaro es el icono de Cristo sobre la puerta *Chalke* del Palacio imperial.[46] La única fuente al respecto es la *Continuación de Teófanes*, que nos explica que Lázaro restauró la imagen en su lugar con sus propias manos.[47] Gracias a un epigrama conmemorativo dedicado al icono por el patriarca Metodio sabemos que tuvo que confeccionarse entre el año del Triunfo de la Ortodoxia (843) y la muerte de este último (847).[48] La imagen no nos ha llegado, pero sí, con una probabilidad muy elevada, una representación de la misma en una placa de marfil conservada en la catedral de Tréveris, que podría ser estrictamente coetánea a la vida de Lázaro.[49] El tema de la talla

[45] Papadopoulos-Kerameus, *Noctes Petropolitanae* (cit. n. 14), 9-10.

[46] Acerca de la imagen de Cristo sobre la *Chalke*, véase C. Mango, *The Brazen House* (cit. n. 25), 108-148. *Ibidem*, 125 y J. Signes Codoñer, *El periodo del segundo iconoclasmo* (cit. n. 7), 420, respectivamente, se muestran escépticos acerca de la autoría de Lázaro. *Cf. infra* n. 49 para más bibliografía.

[47] *Theoph. Cont*., 3.13; y sus seguidores, *cf*. n. 10.

[48] C. Mango, *The Brazen House* (cit. n. 25), 126-127, con traducción y comentario. El texto ha sido reeditado en ed. S.G. Mercati, *Collectanea Byzantina*, vol. 2, Roma 1970, 215-216.

[49] La bibliografía sobre esta pieza es amplísima. Citamos una selección de los trabajos más recientes al respecto: S. Spain, "The Translation of the Relics Ivory, Trier", *DOP* 31 (1977) 279-304; K. Holum – G. Vikan, "The Trier Ivory, Adventus Ceremonial, and the Relics of St. Stephen", *DOP* 33 (1981) 113-133; J. Wortley, "The Trier Ivory Reconsidered", *GRBS* 21 (1981) 381-394; L. Brubaker, "The Chalke Gate, the Construction of the Past, and the Trier Ivory", *BMGS* 23 (1999) 258-285; J. Haldon, "Evidence from Rome for the Image of Christ on the Chalke Gate in Constantinople",

Fig. 1. La placa de marfil de la catedral de Tréveris. Nótese el icono de Cristo sobre la puerta, en el extremo superior izquierdo. En P. Niewöhner, "Historisch-topographische Überlegungen" (cit. n. 49), fig. 1. Nota: Todas las imágenes tomadas de internet estaban disponibles el 1/5/2018 y son de libre acceso

es la *translatio* de una reliquia desde el Gran Palacio hasta una iglesia, en presencia de un emperador y una emperatriz. La alusión al Palacio se expresa en el marfil mediante la representación de su puerta monumental, rematada con el icono (Fig. 1).

La importancia simbólica de la restitución del icono de la *Chalke* tras la derrota de los iconoclastas es considerable, puesto que según la tradición el emperador León III inició la herejía destruyendo la imagen que se hallaba sobre la puerta al menos desde el reinado del emperador Mauricio. Aunque este relato es probablemente una invención propagandística de los historiadores iconodulos, interpolada más tarde por autores como el cronista Teófanes o el autor de la *Vida de san Esteban el joven*, lo importante es que los individuos que vivieron a mediados del siglo IX –como Lázaro o la emperatriz Teodora– lo consideraban auténtico.[50] En este sentido, nos parece llamativo que Juan

BMGS 23 (1999) 286-296; P. Niewöhner, "Historisch-topographische Überlegungen zum Trierer Prozessionselfenbein, dem Christusbild an der Chalke, Kaiserin Irenes Triumph im Bilderstreit und der Euphemiakirche am Hippodrom", *Millenium* 11 (2014) 261-288; P. Chatterjee, "Iconoclasm's Legacy: Interpreting the Trier Ivory", *The Art Bulletin* 100 (2018) 28-47; Progresivamente se ha terminado por admitir que el marfil tiene que ser posterior al año 800. Nuestra aportación, que fecha la talla *ca*. 850, en A. Calahorra Bartolomé, "El marfil de Tréveris: una iconografía clave en el contexto de la propaganda político-religiosa del Triunfo de la Ortodoxia", *Erytheia* 39 (2018) 9-53.

[50] M.-F. Auzépy, "La destruction de l'icône du Christ par Léon III: Propagande ou realité?", *Byzantion* 60 (1990) 445-492.

Signes haya atribuido a la historia de Lázaro incluida en la *Continuación de Teófanes* un carácter anecdótico,[51] pues él mismo, en su citado análisis de la crónica, hace notar la considerable propaganda iconodula presente en la misma.

Este icono de Cristo hacía las veces de profesión pública de la fe de los emperadores, expuesta a ojos del pueblo sobre la puerta de su Palacio, la *Chalke*, comportándose como un testimonio visual del retorno a la Ortodoxia. Independientemente de la autenticidad del relato, la atribución del icono a un santo monje iconodulo y confesor, torturado por los iconoclastas a causa de su oficio como pintor, está cargada de intencionalidad. El pasaje que citamos es todo un manifiesto que resume la ideología victoriosa del Triunfo de la Ortodoxia:

> "[…] μετὰ δὲ τὴν τοῦ τυράννου ἀποβίωσιν, τῆς ὀρθοδοξίας λαμψάσης, τὴν ἐν τῇ Χαλκῇ εἰκόνα τοῦ Θεανθρώπου Ἰησοῦ Χριστοῦ οἰκείαις οὗτος χερσὶν ἀνεστήλωσεν".[52]
>
> "[…] tras la muerte del tirano [Teófilo], brillando ya la Ortodoxia, [Lázaro] restauró[53] con sus propias manos la imagen de Jesucristo Dios-hombre en la Chalke".

Merece la pena señalar tres elementos: 1) la restitución de la imagen sobre la puerta del Palacio, que significa que la institución imperial renuncia a la herejía. 2) La mención explícita de que la imagen es de Dios-hombre ("Θεανθρώπου"), es uno de los argumentos teológicos clave traídos a colación a favor de la figuración religiosa por los iconodulos: si Cristo se encarnó, se le puede representar sin por ello comprometer sus dos naturalezas.[54] 3) La alusión a Lázaro y en particular a sus manos, herramienta imprescindible

[51] "En conclusión: parece como si este relato se construyera a partir de la simple anécdota del pintor que a pesar de tener sus manos quemadas por un hierro candente realizó el icono el Cristo de la Chalké.", Signes Codoñer, *El periodo del segundo iconoclasmo* (cit. n. 7), 433-434.

[52] *Theoph. Cont*., 3.13.

[53] El verbo "ἀναστηλόω" plantea aquí una dificultad de cara a la traducción: puede significar tanto "pintar" como "levantar" o "erigir". Hemos escogido el término "restaurar" que aúna ambos significados y resuelve en cierto modo la ambigüedad. Además, responde a una problemática de índole histórica: sabemos que el icono dispuesto en la *Chalke* por la emperatriz Irene era de mosaico, A. Berger, *Accounts of Medieval Constantinople, The Patria*, Washington D.C. 2013, 3.89. Este icono fue retirado por orden del emperador León V *ca*. 815, pero no destruido, ed. I. Bekker *et al., Scriptor Incertus de Leone Armenio* (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae 31), Bonn 1828-1897, 354-355. Es posible que Lázaro se limitase a restaurar el icono erigido por Irene. No obstante, el marfil de Tréveris (Fig. 1) representa una imagen en relieve. Ya hemos manifestado en otra parte que es posible que se trate de una cubierta protectora de algún metal precioso, que a finales del siglo XII habría sido decorada con piedras preciosas por el emperador Andrónico Comneno, *cf*. H. Magoulias, *O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniates*, Detroit 1984, 332 y A. Calahorra Bartolomé, "El marfil de Tréveris" (cit. n. 49), 34-36.

[54] K. Parry, "Theodore Studites and the Patriarch Nicephoros on Image-making as a Christian Imperative", *Byzantion* 59 (1989) 164-183.

del pintor y por ende objeto de su castigo: al colocar con ellas el nuevo icono se pone punto final al profundo trauma del iconoclasmo, que según la tradición, comenzó en ese mismo lugar durante el reinado de León III. De este modo, lo que leemos en el relato de Lázaro presente en la *Continuación de Teófanes* entraña un verdadero alegato triunfal en el que el pintor religioso aparece caracterizado como un héroe de la Ortodoxia. Es este papel el que, junto con su convicción y suplicio, convirtió a Lázaro en el paradigma de los artistas religiosos.

En esta línea, un peregrino ruso que visitó Constantinopla a finales del siglo XII, Antonio de Novgorod, nos cuenta de Lázaro "que fue él el primero en pintar iconos en Tsargrad [Constantinopla]. En el coro de Santa Sofía [representó a] la santa Madre de Dios sujetando al Niño, con dos ángeles."[55] Esta es la atribución más problemática, porque de ser auténtica, nos ofrecería la identidad del autor de una de las obras de arte más exquisitas del arte bizantino, que además nos ha llegado prácticamente íntegra: se trata de la *Theotokos* en mosaico que remata el ábside principal de Santa Sofía, directamente sobre el santuario (Fig. 2). La restauración de las imágenes en Santa Sofía comenzó veinticinco años después de la derrota de los iconoclastas, en 867. Fue impulsada por el patriarca Focio, que en una de sus homilías conmemora la inauguración del mosaico, que describe en estos términos: "una madre virgen llevando en sus puros brazos, para la salvación universal de nuestra estirpe, al Creador universal reclinado como un niño".[56] Cronológicamente es posible que Lázaro siguiera vivo en 867 –hemos visto la correspondencia del papa Nicolás I en 865/866, y si admitimos la carta de San Galo, alargaríamos su vida hasta 870 o 871. Con todo, como señaló Mango, la pertenencia de Lázaro al partido ignaciano, a pesar de su fama como pintor, es un obstáculo difícil de sortear para identificarlo con el autor del mosaico, más aún cuando conocemos que Focio ya contaba con un equipo de pintores a su servicio.[57] Por eso considero que lo más prudente es mantener su afirmación al respecto: "How the attribution of the apse mosaics to Lazarus came about it is now imposible to say: perhaps simply because Lazarus was the most famous –in fact, the only famous painter of the period; on the other hand, it may have been a deliberate invention calculated to deprive Photius of the credit of having restored the mosaics."[58]

[55] M. Ehrhard, "Le Livre du Pèlerin" (cit. n. 39), 63.

[56] C. Mango, *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, Cambridge 1958, 290.

[57] C. Mango, "Documentary Evidence" (cit. n. 36), 397, n. 6; C. Mango – E. Hawkings, "The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on Work Carried Out in 1964", *DOP* 19 (1965) 115-151: 144-145.

[58] *Ibidem*, 145.

Fig. 2. *Theotokos* de mosaico en el ábside de Santa Sofía (¿867?). Foto del autor

Finalmente, y ya en el terreno de la más absoluta leyenda, se ubica la tradición tardía recogida por Nicodemo el Hagiorita acerca de un fresco de los santos médicos Cosme y Damián pintado por Lázaro. Una mujer con dolores en el vientre se curó tras raspar pintura, mezclarla con agua e ingerirla. El compilador dice haber obtenido la información de las actas del séptimo concilio ecuménico.[59] Efectivamente, esta historia se encuentra en los cánones del mencionado concilio, y, además, en la recopilación de los milagros de los santos Cosme y Damián.[60] Sin embargo, lo que no existe en estos textos es referencia alguna a Lázaro, hecho por otra parte lógico, dado que el séptimo concilio ecuménico (Nicea II) se celebró en 787, unos veinticinco años antes del nacimiento de Lázaro (¡!) En cualquier caso, desde un punto de vista antropológico, no deja de resultar interesante que el sinaxarista no atribuya la capacidad curativa del icono a los santos representados, y más siendo éstos médicos, sino a la materialidad misma del fresco, al que el artífice habría transmitido su poder milagroso en virtud de su propia santidad.

[59] *Syn. Nik. Hag.*, 273; *cf.* Mansi, *Sacrorum Conciliorum* (cit. n. 32), vol. 13, 68.

[60] L. Deubner, *Sanctus Kosm as und Damianus. Text und Einleitung,* Leipzig – Berlin 1907, 137; traducción del pasaje al inglés en C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1989, 139.

4. La iconografía de san Lázaro el pintor y su proyección posterior

En las páginas anteriores hemos abordado la singular biografía de Lázaro, que participó como protagonista en la querella iconoclasta, y además desarrolló misiones de destacado interés político para la Iglesia y los emperadores de Constantinopla. También hemos analizado lo que se conoce de su obra pictórica. No obstante, uno de sus rasgos más destacados es que, al ser canonizado, él mismo se convirtió en objeto de la pintura religiosa, desarrollándose su propia iconografía tanto en la pintura bizantina como en el arte occidental.

La primera representación pictórica de san Lázaro que conservamos se encuentra en las miniaturas del célebre manuscrito Skylitzes Matritensis de la Biblioteca Nacional de España (Vitr/26/2), fechado a finales del siglo XII (Fig. 3).[61] El texto de la Synopsis sigue fielmente la *Continuación de Teófanes* y el encargado de seleccionar las escenas a ilustrar optó por dotar de cierto protagonismo a san Lázaro, dedicándole cuatro miniaturas: san Lázaro y el emperador Teófilo, suplicio de san Lázaro y san Lázaro en la prisión, san Lázaro en el monasterio de *Phoberos* y san Lázaro y la emperatriz Teodora.

En la primera miniatura, que representa el interrogatorio de Teófilo (Fig. 3a), san Lázaro aparece ataviado con un sencillo hábito monacal, caracterizado como un anciano de barba canosa. Está tocado con un nimbo dorado, a diferencia del emperador iconoclasta, que por su dignidad lleva nimbo, pero sin dorar.[62] En la segunda miniatura se ilustra el momento del suplicio (Fig. 3b): el torturador, sirviéndose de unas tenazas, acerca un hierro candente con forma rectangular a las manos de Lázaro, que acepta el castigo con firmeza, sin exteriorizar ninguna muestra de sufrimiento. La tercera miniatura nos

[61] La bibliografía sobre el Skylitzes Matritensis es abundantísima. Consúltese A. Grabar – M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Venecia 1979, con comentario a todas las ilustraciones y transcripción de los *tituli*; para el tema que tratamos C. Walter, "Saints of Second Iconoclasm in the Madrid Scylitzes", *REB* 39 (1981) 307-318. Véase también I. Ševčenko, "The Madrid Manuscript of the Chronicle of Skylitzes in the Light of its New Dating", en *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst der europäischen Mittelalters*, Wien 1984, 117-130 y S. Lucà, "I Normanni e la rinascita del secolo XII", *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania* 60 (1993) 1-91, para la fecha del manuscrito; B. L. Fonkitch, "Sull'origine del manoscritto dello Scilitze di Madrid", *Erytheia* 28 (2007) 67-89, para el origen de la obra: se trataría de un equipo de copistas sicilianos y una escuela de iluminadores constantinopolitanos; *cf*. I. Pérez Martín – M. Cortés Arrese (eds.), *Lecturas de Bizancio. El legado escrito de Grecia en España*, Madrid 2008, 112-113; para la última revisión en torno a las miniaturas, E. Boeck, *Imagining the Byzantine Past. The Perception of History in the Illustrated Manuscripts of Skylitzes and Manasses*, Cambridge 2015.

[62] E. Boeck, "Un-Orthodox Imagery: Voids and Visual Narrative in the Madrid Skylitzes Manuscript", *BMGS* 33 (2009) 17-41, ya señaló algunas irregularidades en la caracterización de "héroes y villanos" en las miniaturas del Skylitzes Matritensis.

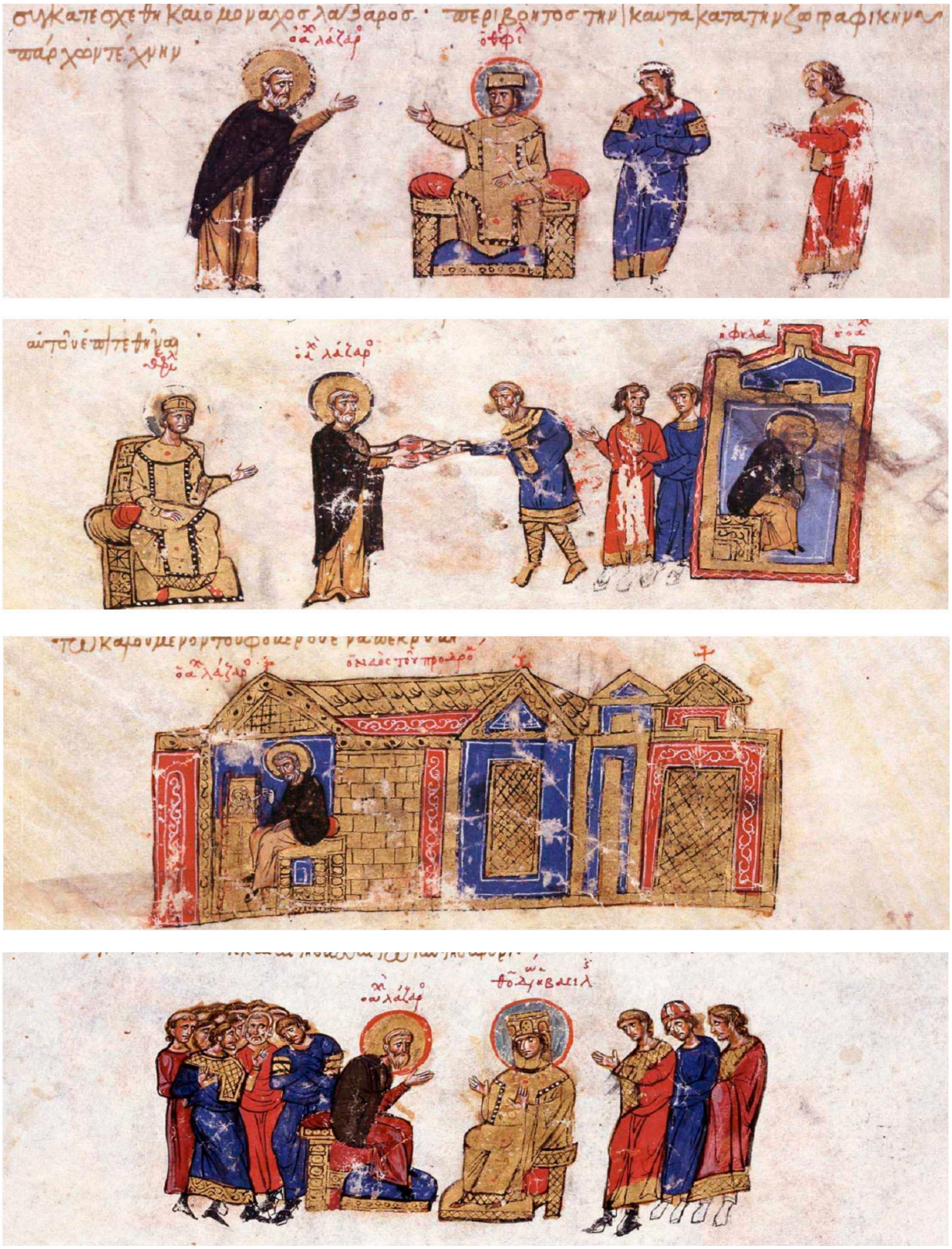


Fig. 3. San Lázaro en las miniaturas del Skylitzes Matritensis (ff. 49v-50v): san Lázaro y el emperador Teófilo (fig. 3a), suplicio de san Lázaro y san Lázaro en la prisión (fig. 3b), san Lázaro en el monasterio de *Phoberos* (fig. 3c), san Lázaro y la emperatriz Teodora (fig. 3d)

Fig. 4. San Lázaro (en segundo plano) en el *menologion* pintado del patriarcado de Peç (siglo XIV). Fuente: iconSV.ru

presenta a san Lázaro recluido en el monasterio de *Phoberos* (Fig. 3c), donde ejecutó su obra más célebre, el icono de san Juan Bautista. Sin embargo, parece llamativo que no sea ésta la imagen en la que trabaja el pintor, sino en una pintura de la Virgen con el Niño.[63] En cualquier caso, lo vemos por primera vez sosteniendo un pincel, su principal atributo iconográfico. Finalmente, en la cuarta miniatura encontramos a san Lázaro discutiendo con Teodora el destino del alma de su marido (Fig. 3d), en presencia de toda la corte y sentado sobre un lujoso sillón con escabel, idéntico al de la emperatriz, lo que nos hace presuponerle una elevada consideración por parte de Teodora (o al menos así lo entendió el miniaturista).

La iconografía de san Lázaro debió popularizarse rápidamente, paralelamente al afianzamiento de su figura como pintor ideal de la Ortodoxia. A partir del siglo XIV ya la encontramos en diferentes centros religiosos de los Balcanes. Un ejemplo nos lo ofrece el *menologion* pintado en el nártex del monasterio patriarcal de Peç, en Serbia, para los santos de noviembre (Fig. 4). san Lázaro aparece en segundo plano, tras una colina (un recurso típico en las pinturas de esta iglesia), nuevamente caracterizado como un monje anciano de barba canosa. Le acompañan san Mateo, san Gregorio el Taumaturgo y san

[63] Esto ya se hizo notar por C. Walter, "Saints of Second Iconoclasm" (cit. n. 61), 311, que propone la existencia de una tradición acerca de un icono mariano pintado por Lázaro, mencionado por Antonio de Novgorod, y que, como hemos visto, se identifica generalmente con el mosaico del ábside Santa Sofía.

Platón de Ancira. Dos siglos más tarde volvemos a encontrar a san Lázaro en un fresco del monasterio rumano de Voronetz (Fig. 5), esta vez de cuerpo entero y sosteniendo el pincel que lo identifica como pintor. En la filacteria que le acompaña está escrito: "conocí el arte de la pintura y pinté".[64]

Quizá su representación más conocida en el ámbito de la pintura ortodoxa se encuentra en el *parekklesion* de san Nicolás en la Gran Laura del Monte Athos (Fig. 6). El fresco (*ca.* 1560) es de una excelente calidad y está firmado por el pintor Frangos Catelanos (Φράγγος Κατελάνος). Se ha relacionado a este artista con pinturas en varios monasterios del norte de Grecia desde 1530, con algunos ejemplos reseñables en los de Meteora, aunque culminó su carrera artística precisamente en la decoración de la Gran Laura, la única obra que firmó.[65] Catelanos representó a san Lázaro con la expresividad que caracteriza su pintura, usando colores vivos y combinando contrastes abruptos con suaves claroscuros, que acentúan la monumentalidad de la figura y el dramatismo del rostro. En términos iconográficos la imagen está algo más desarrollada: se vuelve a caracterizar a Lázaro como monje-pintor, sosteniendo el pincel, pero se añaden un icono de Cristo y la concha donde tradicionalmente los *hagiographoi* mezclan los colores. A día de hoy la iconografía de san Lázaro sigue reproduciéndose, con escasas variaciones, por los pintores religiosos modernos desde Grecia hasta Rusia.

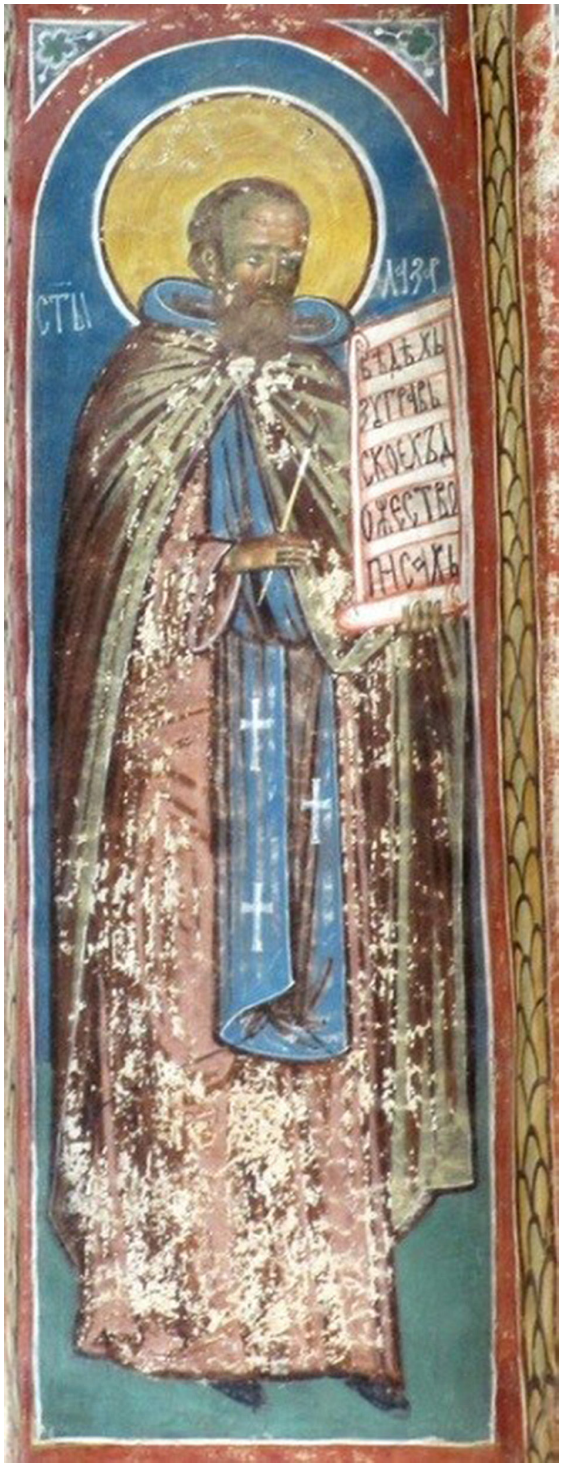
Por otro lado, sorprende el éxito de san Lázaro en un contexto muy diferente, el de la Contrarreforma romana de los siglos XVI y XVII, pero que compartía una cuestión fundamental con la época de Lázaro: el renacer de movimientos iconoclastas, asociados en esta ocasión a la Reforma protestante.[66] El ideólogo del nuevo arte surgido de Trento, el cardenal Gabriele Paleotti, introdujo en Occidente, por primera vez, la figura de san Lázaro como el modelo del pintor cristiano en su *Discorso intorno alle imagini*, tomándolo del historiador Zonaras.[67] san Lázaro vuelve a ser mencionado en el tratado de pintura y escultura compuesto por el religioso Giovanni Domenico Ottonelli y el destacado artista barroco Pietro da Cortona. En el capítulo XV "Del bene, che può sperare, chi forma le sacre immagini col debito modo", se narra la historia del santo, se cita correctamente

[64] Agradezco al profesor Enrique Santos Marinas su lectura y traducción del eslavo eclesiástico.

[65] M. Chatzidakis, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, vol. 1, Athina 1987, 86-87.

[66] Para este tema utilizamos como guía en todo momento el excelente artículo dedicado al asunto por F. De Martino, "San Lazzaro di Costantinopoli e la difesa delle immagini sacre all'epoca della Controriforma: un caso esemplare nella Roma del Seicento", *Bolletino telematico dell'arte* 830 (2017) [http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00830.html].

[67] P. Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e Controriforma: Gilio, Paleotti, Aldrovandi*, vol. 2, Bari 1961, 165. Para la cita de Zonaras, véase la n. 10.



Fig, 5. San Lázaro en el monasterio pintado de Voronetz (norte de Rumanía, s. XVI). Fuente: fotki.yandex.ru

Fig. 6. San Lázaro en el *parekklesion* de San Nicolás de la Gran *Laura* del Monte Athos, Frangos Catelanos (*ca*. 1560). Fuente: Chatzidakis, *Έλληνες ζωγράφοι* (cit. n. 65), contraportada

la fuente, tomada con toda seguridad de Paleotti, y se propone a san Lázaro, en la línea iniciada por el cardenal, como un ejemplo a seguir por los artistas religiosos.[68]

En 1657 el pintor Ciro Ferri, discípulo del mencionado Pietro da Cortona, ejecutó un lienzo titulado *Martirio di San Lazzaro* para la capilla de san Lázaro, hoy inexistente, en la iglesia de los Santos Lucas y Martina. Con esta obra inauguró la iconografía del santo en Occidente: la escena se desarrolla en una prisión, como indican los barrotes en la ventana y las cadenas a los pies del monje. La presencia de lienzos apilados en segundo plano, en uno de los cuales se ha representado a la Virgen con el Niño, indica que, a pesar de su cautiverio, san Lázaro continuó pintando. El santo aparece, como es frecuente, con los rasgos de un anciano y barba canosa, pero no lleva hábito monacal, sino una túnica de aire clásico. Un soldado agarra al monje y lo fuerza a extender su brazo sobre un yunque. El verdugo sostiene las planchas de metal al rojo vivo, recién encendidas en un brasero, y las acerca a las manos de su víctima con unas tenazas de hierro: pese a la inminente tortura, san Lázaro empuña firmemente los pinceles. Llamativamente, la mano izquierda, con la que sostiene un cuenco para mezclar las pinturas, queda sana. La dramática escena se remata con un rompimiento de gloria en las alturas, del que emergen dos querubines con las palmas del martirio (Fig. 7).

San Lázaro como objeto de las artes alcanzó su máximo desarrollo de la mano de otro discípulo del cortonés, su tocayo Lazzaro Baldi (1623-1703). Nacido en Pistoia, se trasladó rápidamente a Roma, epicentro cultural y artístico de la época. A la muerte de su maestro evolucionó a un estilo híbrido mezclando la herencia del primero con la influencia de Carlo Maratta.[69] Aunque su pintura no alcanzó la calidad de los anteriores, gozó de una gran popularidad como artista religioso entre las élites romanas, convirtiéndose a la postre en el protegido de la familia Odescalchi, a la que, no es frívolo recordar, pertenecía Benedetto Odescalchi, que ocupó la silla de Pedro como Inocencio XI (1676-1689). Gracias a ello Baldi fue elegido miembro de la Academia de san Lucas y, más tarde, príncipe de la misma en 1695.[70] No cabe duda de que san Lázaro era ya conocido en el entorno artístico gracias a la literatura de la época, y en particular en el contexto de la *bottega* de Pietro da Cortona, como demuestran los tratados citados y la pintura de Ferri. No obstante, la personalidad religiosa de Lazzaro Baldi, y el elemento puramente casual

[68] G.-D. Ottonelli – P. da Cortona, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro*, In Fiorenza 1652, 189.

[69] Para ubicar al artista, P. Ferraris, "Una confraternità ed una bottega artistica nella Roma intorno a 1700: la Compagnia della Madonna del Pianto e lo 'Studio' di Lazzaro Baldi", *Storia dell'arte* 58 (1986) 247-274.

[70] F. De Martino, "San Lazzaro di Costantinopoli" (cit. n. 66); A. Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi, nelle Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1979, 7-12.

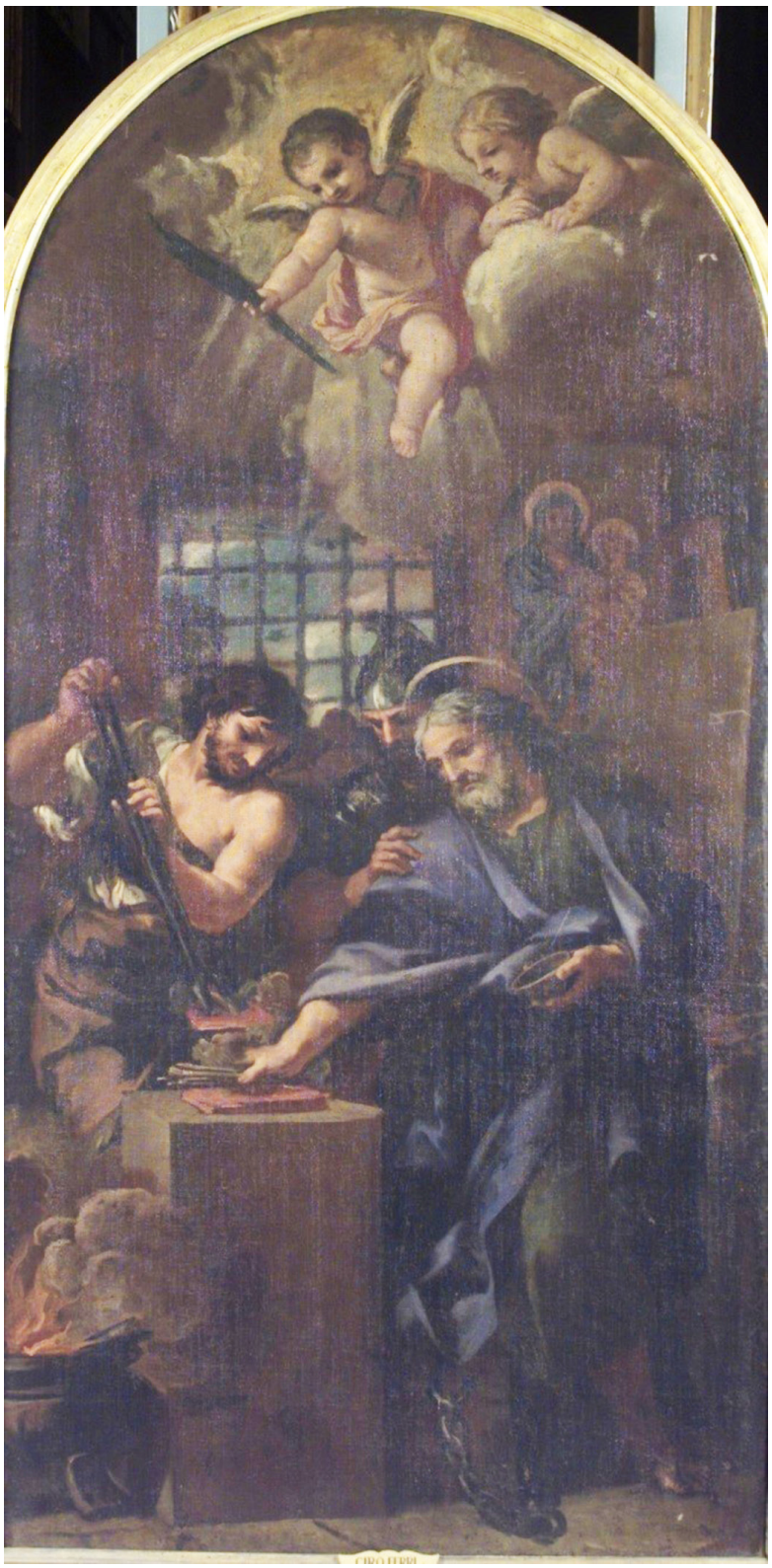


Fig. 7. Ciro Ferri, *Martirio di San Lazzaro*, (88,5 x 179,5 cm), Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 1657. N.º de inventario 0027. Fuente: academiasanluca.eu.

Fig. 8. Lazzaro Baldi, *Martirio di San Lazzaro*, (56 x 96 cm), iglesia de los Santos Lucas y Martina, Roma, 1681-1682. Fuente: fondazionezeri.unibo.it

de su homonimia con el santo, condicionaron que le dedicara una parte importante de su obra pictórica, e incluso que compusiera una biografía del monje bizantino, dedicada al príncipe Livio Odescalchi. En la misma recurrió nuevamente a Zonaras, pero amplió el abanico de fuentes, consultando el *Liber Pontificalis* y algún *synaxarion* griego, aunque interpretó libremente los textos históricos, con una intención marcadamente hagiográfica.[71] En la introducción al texto él mismo explica las causas de su identificación con san Lázaro, cuya capilla en la iglesia de los Santos Lucas y Martina se propuso renovar:

> "Onde creder mi conviene, che non a caso; ma per Divino volere il nome di Lazzaro nel Sagro Fonte Battesimale imposto mi fosse, e poi il genio, e l'inclinazione alla Pittura; e perciò, giacché di Lazzaro porto il nome, e mi esercito nel dipingere, volendo ergere un'Altare nel la nostra Chiesa di S. Luca, così da Dio ispirato mi de terminai di dedicarlo a S. Lazzaro Monaco Greco di nazione , e di Professione Pittore, il quale molti, e varii tormenti patì pel culto delle Sagre Immagini sotto Teofilo Imperatore Iconomaco".[72]

Más adelante Baldi escribe que "perchè la gran virtù di questo Santo alla maggior parte degli huomini erano oculte ho fatto escrivere, e stampare, la sua Vita"[73], apreciación interesante porque el texto, efectivamente, no aparecía en solitario, sino acompañado de al menos tres grabados dibujados por Baldi e impresos por Filippo Luzzi. En el primero se apreciaba a san Lázaro en el claustro de un monasterio, pintando sobre caballete una Madonna, vestido con hábito y tonsurado, rodeado de dos monjes y un joven aprendiz que toma apuntes de la obra del maestro. Uno de los clérigos machaca a unas culebras que representan a la herejía con un libro (¿las Escrituras?), y Lázaro derrota a la iconoclastia misma, personificada como una figura de rostro brutal y descuidados cabellos, aplastándola con sus lienzos (Fig. 10).[74] En este grabado se incorporó no poca propaganda en relación al tema de las imágenes, con razonamientos sutiles para impugnar a los

[71] L. Baldi, *Breve compendio della Vita, e Morte di San Lazzaro Monaco, et insigne Pittore, che sotto Teofilo Imperatore Iconomaco molti tormenti patì per la Pittura, e Culto delle Sagre Immagini, dedicata all'Illustriss. Et Eccellentiss. Sig. D. Livio Odescalchi Duca di Ceri*, Roma 1681. La obra tuvo éxito y se hizo difícil acceder a ella, por lo que fue reeditada un siglo después con un curioso capítulo introductorio acerca de la bibliomanía: L. Cicognara, *Vita di S. Lazzaro monaco e pittore, preceduta da alcune osservazioni sulla bibliomania*, Brescia 1807.

[72] L. Baldi, *Breve compendio* (cit. n. 71), 2-3 [= L. Cicognara, *Vita di S. Lazzaro* (cit. n. 71), 40-41]. En este sentido, merece la pena comparar las palabras del propio Baldi con las apreciaciones de su biógrafo, Pascoli: "[Baldi] andava meditando di dar qualche segno particolare di divozione alla memoria di S. Lazzaro, di cui era divotissimo, e per lo nome stesso, che portava, e per l'esercizio dell'istessa professione", Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi* (cit. n. 70), 59.

[73] L. Baldi, *Breve compendio* (cit. n. 71), 3-4 [= L. Cicognara, *Vita di S. Lazzaro* (cit. n. 71), 41].

[74] A. Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi* (cit. n. 70), 59.

Fig. 9. Lazzaro Baldi, *Incoronazione di San Lazzaro,* (192 x 70,7 cms), Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 1680-1682. N.º de inventario 0034. Fuente: academiasanluca.eu

iconoclastas: por una parte, los textos sagrados y la pintura se colocan al mismo nivel en la lucha contra la herejía; por otra, en uno de los lienzos que el santo arroja sobre la herejía se ve a un Cristo en majestad, como Dios-hombre, lo cual nos pone de nuevo en contacto con los argumentos teológicos a favor de las imágenes religiosas: si se representa a Cristo es en virtud del milagro de la Encarnación, cuyo testimonio visual en forma de icono echa por tierra las justificaciones en contra de las imágenes. En el segundo grabado Baldi optó por mostrar la tortura de san Lázaro, siguiendo con pocas variaciones el esquema desarrollado por Ferri en su lienzo (Fig. 11). El tercer grabado, de menor tamaño y calidad, repetía este tema con una fórmula más abreviada.

Como culminación de la exaltación de la figura de san Lázaro, Baldi ordenó restaurar, como hemos mencionado, la capilla dedicada al santo en la iglesia de los Santos Lucas y Martina. Para ello hizo que se recubriera con preciosos mármoles y un ciclo pictórico dedicado a la vida del monje pintor, elaborado por él mismo. El inventario de la iglesia para el 26 de agosto de 1725, citado por Pampalone, confirma que constaba de seis pinturas principales, más otras tablas, de las que únicamente una se ha conservado, con la apoteosis de san Lázaro coronado por Cristo, rodeado de otros santos mártires (Fig. 9).[75] Para el altar hizo retirar el Martirio di San Lazzaro de Ciro Ferri, y colocó su propia versión del tema, siguiendo la iconografía del anterior en lo esencial, introduciéndose apenas algunas variaciones: el santo ha perdido el rostro decidido que mostraba en el lienzo anterior y lanza una mirada extática al rompimiento de gloria en las alturas, en el que se han multi-

[75] "Quadri n:o 6 compagni di p:mi 3 e 6 cor: tutta dorata, ne' q.li rappresenta la Vita del sud.o S. Lazaro Martire / p.o Quando lui è ordinato Sacerdote /2:o ild:o Santo in atto di dipingere / 3:o Avanti il Tiranno / 4.o Avanti Benedetto 3:o con un calice d'oro / 5.o Quando fà deporre l'Antipapa, e fà riconoscere Benedetto 3:o p. vero Pontefice / 6.o la sua gloriosa morte."

Fig. 10. Grabado de Filippo Luzzi sobre diseño de Lazzaro Baldi, *San Lazzaro in atto di dipingere.* Fuente: foto-aste.com

Fig. 11. *Id*., *Martirio di San Lazzaro*, Kunstmuseum, Düsseldorf. N.º de inventario 4379D. Fuente: bta.it

plicado los ángeles (Fig. 8).[76] La intervención en la capilla se completó entre 1681 y 1682, justo al mismo tiempo que el artista componía su vida del monje-pintor.

De todo el conjunto elaborado para la capilla solamente se ha conservado este ejemplar. Sin embargo, entre los dibujos y bocetos del autor se han podido identificar varios estudios preparatorios para el resto de lienzos y para algunos grabados, entre ellos *San Lazzaro ordinato sacerdote*, *San Lazzaro in atto di dipingere*, San Lázaro en prisión, *San Lazzaro matirizzato avanti l'imperatore Teofilo* (Fig. 12), *San Lazzaro offre un calice d'oro a Benedetto III*, martirio de san Lázaro (Fig. 13) y muerte de san Lázaro.[77] La última representación conocida de san Lázaro es un retrato idealizado ejecutado junto a otras once pinturas de la misma índole, que Carlo Maratta elaboró y donó a la Academia de San Lucas hacia el año 1700 (Fig. 14). El conjunto estaba destinado a formar parte de un retablo dedicado a los santos artistas.[78] Después de esta obra no parece que hayan existido más representaciones de san Lázaro.

El advenimiento repentino de la iconografía de san Lázaro en el ambiente concreto de la Roma de la Contrarreforma se explica en el contexto más amplio de la respuesta de la Iglesia Católica frente a la actitud de la Reforma hacia las imágenes religiosas. Esto lo ha expresado inmejorablemente De Martino: "La figura di san Lazzaro, pur così lontana nel tempo e nello spazio dalla Roma del Seicento, tornò dunque di grande attualità nell'epoca della controriforma, sia per affermare la legittimità delle sacre raffigurazioni, sia come modello per gli artisti, chiamati dalla Chiesa a diffondere la fede attraverso le immagini."[79] La Reforma Protestante impugnó, por primera vez en siglos, una actitud y una teología de las imágenes que no se había contestado seriamente desde que el propio Lázaro restaurara el icono de Cristo sobre la puerta del Palacio imperial, ochocientos años antes. La recuperación y actualización de la memoria de san Lázaro por los teólogos y pintores del Barroco se convirtió en un argumento a favor de las imágenes para el culto y toda una reivindicación de la figura del artista religioso como artífice al servicio de la fe cristiana. Análogamente, la desaparición de su iconografía en la Europa latina (no así en la cristiandad ortodoxa) puede justificarse, en los mismos términos, por el agotamiento de estas querellas y la irrupción de otras prioridades ideológicas.

[76] *Ibidem*, 63-64.

[77] *Ibidem*, 59-64; K. H. Von Heinecken, *Dictionnaire des Artistes dont nous avons des Estampes, avec une notice detaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig 1788, 51-53.

[78] Junto a san Lucas, san Nicodemo, san Claudio, san Nicóstrato, san Sinforiano, san Castorio, san Metodio, san Dustano, san Félix, santa María Magdalena de Pazzi y los beatos Giovanni da Fiesole y Giacomo Alemanno; *cf*. M. Marzinotto – V. Rotili – S. Ventra (eds.), *I Ritratti dei Santi Artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, Roma 2014, 37-48 para los retratos y 32-33 para la hipótesis de reconstrucción del retablo.

[79] F. De Martino, "San Lazzaro di Costantinopoli" (cit. n. 66), 5.

Fig. 12. Grabado de Filippo Luzzi sobre diseño de Lazzaro Baldi, *San Lazzaro matirizzato avanti l'imperatore Teofilo*, en A. Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi* (cit. n. 70), fig. 67

Fig. 13. Lazzaro Baldi, dibujo preparatorio a la acuarela para el Martirio di San Lazzaro (*cf*. fig. 11). Kunstmuseum, Düsseldorf. N.º de inventario FP 1085. Fuente: bta.it

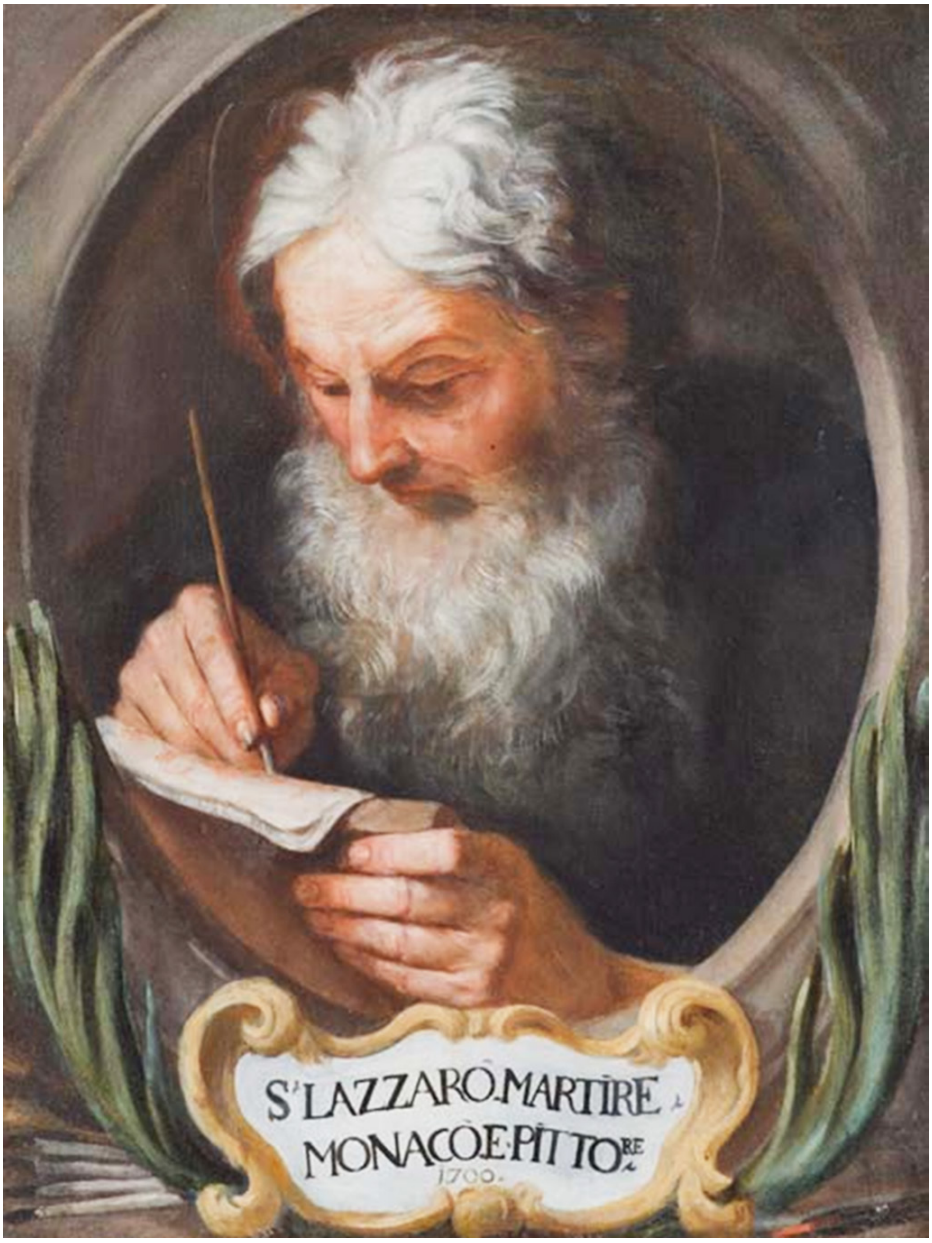


Fig. 14. Carlo Maratta y taller, *San Lazzaro martire, monaco e pittore* (63 x 48,6 cms), Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma, *ca.* 1700. N.º de inventario 0096, en M. Marzinotto – V. Rotili – S. Ventra, *I Ritratti dei Santi Artisti* (cit. n. 78), 42

5. A modo de conclusión

La información resultante del estudio global de la vida de Lázaro y la trascendencia de su figura en épocas posteriores constituye una importante fuente de información acerca de diversos aspectos del oficio pictórico en el Imperio Bizantino. En primer lugar, testimonia de manera ejemplar el interesante fenómeno de la coincidencia frecuente de la vida monástica con el ejercicio de la hagiografía, relativamente frecuente en Bizancio. Después, se resalta el destacado papel que representaron los miembros de estas dos categorías sociales en el devenir de la querella iconoclasta y los métodos que utilizaron los iconómacos para reprimirlos. Tras la extinción de la herejía, el confesor (aquí monje y pintor) se convierte en una figura heroica que puede participar de la vida de la corte y protagonizar algunas de sus escenificaciones más memorables, como la restauración del icono de la *Chalke*. Puede, asimismo, condicionar el devenir de la política, al oponerse a la voluntad de la emperatriz, y además ejercer de representante de las más elevadas jerarquías –el patriarcado y el trono imperial– ante un personaje como el papa de Roma. Este hecho resultaría insólito en un pintor contemporáneo en el ámbito occidental. También se constata, en el caso del icono del bautista y el fresco ficticio de los santos Cosme y Damián, el fenómeno recurrente de las imágenes prodigiosas, que por el poder que desplegaban, sirvió de argumento a los apologetas iconodulos en sus argumentaciones contra los iconoclastas.

Finalmente, cabe destacar también la proyección de un Lázaro ya santo, convertido él mismo en una iconografía, en el propio ámbito ortodoxo, pero también en un contexto distante, cronológica y culturalmente, como lo fue la Contrarreforma. Entonces fue actualizado en un modelo para los artistas barrocos al servicio del papado en su lucha contra los planteamientos de los protestantes, que en muchas ocasiones rechazaron nuevamente la figuración de índole religiosa. Esperamos que el presente trabajo haya arrojado luz sobre todos estos aspectos, y destacamos como contribución al estudio de la hagiografía de san Lázaro la traducción al castellano de todos los textos históricos alusivos a su figura, que presentamos a continuación.

6. Anexo de textos traducidos

6.1. San Lázaro en la *Continuación de Teófanes*[80]

"Por aquel entonces el tirano [Teófilo] decidió que los hombres que se ocupaban en la pintura de imágenes sagradas, si escogían vivir, escupieran [sobre ellas] o las arrojaran al suelo y pisotearan como algo indigno, para, de ese modo, salvarse. Al monje Lázaro –célebre en aquel tiempo por el arte con el que pintaba las cosas vivientes– determinó ponerlo a prueba. Pero, encontrándolo por encima de las lisonjas y de su ingenio, y humillado por aquél no una, sino muchas veces, le infligió tales torturas que al primer [golpe] le desgarró la carne y le hizo sangrar, y todos lo creyeron muerto. Después de esto fue inmediatamente arrojado a prisión. [Teófilo], apenas hubo escuchado que estaba recuperado y que volvía a ejercer su arte, pintando sobre tablas las figuras de los santos, ordenó que le quemaran las palmas [de sus manos] con planchas de hierro al rojo vivo. El fuego abrasó, pues, su carne, y [Lázaro] se desmayó y quedó desvanecido, casi muerto. Pero sobreviviría por la Gracia, convirtiéndose en un modelo a seguir para sus sucesores. Cuando [Teófilo] se enteró de que el venerable iba a expirar, lo liberó de la prisión gracias a las súplicas de la augusta y de algunos otros de su entorno más próximo, y lo confinó en la iglesia [monasterio] del *Prodromos* [precursor, san Juan Bautista] conocido como *Phoberos* [el Temible]. Allí, todavía sufriendo las heridas, pintó el icono del Precursor que ha sobrevivido hasta nosotros, obrando muchas sanaciones. Después de esto, tras la muerte del tirano, brillando ya la Ortodoxia, restauró con sus propias manos la imagen de Jesucristo Dios-hombre en la *Chalke*. Llamado por la ilustre Teodora para que otorgara el perdón y justificara a su marido, le respondió: 'Dios no es tan injusto como para olvidar nuestro amor y sufrimiento y preferir su odio y locura exagerada.'"

6.2. San Lázaro en el *synaxarion* de Constantinopla[81]

"En este día [17 de noviembre] conmemoración del beato confesor Lázaro el pintor, que vivió en la época de los iconoclastas y sufrió a causa de su pasión por el divino amor de Cristo.

Desde su infancia escogió someterse a la vida monástica, despidiéndose de las cosas vanas, buscando la pobreza y practicando la limosna, en aras del ascetismo, la templanza y la vigilia. Entonces, tras distinguirse por estas hazañas, alcanzó la dignidad del sacerdocio. Tuvo que soportar infinidad de castigos, no sólo de los nestorianos y de los se-

[80] *Theoph. Cont.,* 3.13.

[81] *Syn. Const.,* 231-234.

guidores de Eutiques y Dióscoro, al dar testimonio de la perfecta divinidad y la perfecta humanidad de Cristo, que no se confunden, alteran, ni transforman, sino que también le fueron infligidas heridas y torturas por parte de los repugnantes e impíos iconoclastas: por reverenciar y venerar las honorables representaciones de los santos, por pintar apropiadamente los iconos con sus propias manos, y por aguijonear con ellos, como si fueran dardos, a los pecadores.

Fue enviado a la vieja Roma en una misión apostólica a causa de las enseñanzas y discursos de los padres y los apóstoles, y regresó colmado de honores. En otra ocasión, tras ser enviado de nuevo al mismo destino a causa de estos asuntos, entregó su alma al Señor a mitad de camino. Según sus deseos, su santísimo cuerpo fue transportado a la Emperatriz de las Ciudades [Constantinopla] y enterrado en Pera, en el monasterio de Evandro."

6.3. San Lázaro en el *synaxarion* de Nicodemo el Hagiorita[82]

"En este día [17 de noviembre] conmemoración de nuestro santo padre Lázaro el pintor.

'Lázaro ya no te pinta, Verbo,
sino que te ve, vivo, sin aprehenderte con los colores.'

Este santo se hizo monje siendo un niño pequeño y aprendió el arte de la pintura. Y además, en el lugar donde se ejercitaba [en la pintura], practicaba el ascetismo y la templanza, preocupándose también éste, de eterna memoria, por la limosna. Y por ello recibió la gracia del sacerdocio. Después de convertirse en sacerdote, se lanzó al combate contra todos los herejes. Y sufrió muchas adversidades, procedentes no sólo de los nestorianos y de los seguidores de Eutiques y Dióscoro, sino también de los iconoclastas, tantas que no pueden decirse con palabras. También fue a la vieja Roma, con el fin de rescatar los dogmas de los padres y de los apóstoles, combatidos en aquel momento por los iconoclastas. Regresó de Roma a Constantinopla con éxito, y de nuevo volvió a Roma por los mismos asuntos. En su segundo viaje a Roma, a mitad de camino, enfermó a causa de una indisposición repentina y entregó su alma a las manos de Dios. Finalmente, su venerable cuerpo fue transportado y enterrado en el llamado monasterio de Evandro. (1)

(1) Sobre Lázaro, según está escrito en las actas del santo y ecuménico séptimo concilio: que representó en el muro imágenes de los santos *anargyroi* [los santos médicos Cosme y Damián]. Una mujer que tenía dolores en el vientre raspó [pintura] de aquel muro, y se lo bebió [mezclado] con agua. Y esto la curó de su enfermedad."

[82] *Syn. Nik. Hag.,* 273.

6.4. San Lázaro en el *typikon* del monasterio de San Juan Bautista *Phoberos*[83]

"Acerca del pintor Lázaro, que confeccionó el icono del venerable Precursor con su mano izquierda cuando estaba proscrito.

Había entonces un cierto Lázaro, de oficio pintor, que sabía mezclar apropiadamente los colores y, del mismo modo, producir los tipos de los iconos y las formas, que fue difamado a oídos de aquél que por entonces empuñaba los cetros [Teófilo]. Pues así es la envidia: presenta excusas, da alas a los temperamentos vanos y conforma el engaño a partir de la mentira. Pues sabe de qué manera encender un fuego, como una llamarada en la materia inflamable, de la misma forma que el desprecio y las maquinaciones sobre ciertos asuntos incendian el espíritu poseído por el frenesí y la pasión por el error. Pues bien, a este hombre [Lázaro] le ocurrió lo que suele pasar en estas situaciones. El hombre fue calumniado porque pintaba iconos y confeccionaba gratas imágenes. La sentencia fue el exilio en este lugar [el monasterio de San Juan Bautista *Phoberos*] y un espantoso trance que merece la pena dejar por escrito. Se puso un hierro al rojo vivo y se le dio la forma de un cuadrado: se le ató de la mano [izquierda] y se le colocó la mano [derecha] junto al hierro, perdiendo ésta inmediatamente su función y su energía, una vez el fuego mostró de lo que era capaz. Según el decir de algunos, el hierro se aplicó en ambas manos, aunque sólo una se inmovilizó y quedó inútil, sufriendo los efectos de las heridas y la parálisis, mientras que, de algún modo, la izquierda se salvó.

Después, usándola [la mano sana] para pintar, y mezclando una variedad de colores, conforme parece dictar la técnica del artista, representó sobre una pequeña tabla la imagen del mayor de los profetas [san Juan Bautista]. Según se dice, el poder de este icono es milagroso, pues con frecuencia y en muchos lugares, de él fluyeron prodigios en abundancia como si fuera una fuente, conservándose hasta nuestros días muchas historias de sus hechos milagrosos. Sin embargo, parece cierto el viejo dicho: el tiempo todo lo vence y todo lo destruye y todo lo consume, y con más probabilidad si confluyen ciertas circunstancias desfavorables. Este es el caso de lo que ocurrió aquí: la materia [del icono] se ha degradado, aunque su gracia permanece intacta. Pues todo lo deteriorado del icono [10] ha sido destruido por el tiempo; sólo la silueta ha sobrevivido inalterada, mostrando la gracia que continúa emanando. Esto se considera como un rasgo más de los prodigios del icono, es decir, que el tiempo no haya deteriorado ni destruido nada de la silueta del icono, sino que la imagen ha permanecido a salvo e íntegra hasta nuestros días. Que el icono no se haya arruinado habiendo transcurrido tanto tiempo, a mí personalmente me parece uno de sus grandes milagros y un prodigio digno de la grandeza profética [de san Juan]. Y esta imagen, que me fue encomendada, la he conservado como un tesoro, y

[83] A. Papadopoulos-Kerameus, *Noctes Petropolitanae* (cit. n. 14), 9-10.

se la he confiado a unos expertos pintores, y ahora, al ser una imagen más pura, irradia su gracia sobre los que aman las visiones [de iconos]. Permitidme que pasemos pues, alegremente, a otras cosas, pues ya es conocido que para nosotros este icono es un tesoro inagotable, y por él vivimos nuestras vidas y nos gloriamos de nuestra salvación."

6.5. La carta de San Galo[84]

"Al igual a los ángeles, guiado y protegido por Dios, nuevo confesor de Cristo y mi maestro espiritual.

[De] Lázaro, siervo indigno, que se postra a los pies de su señor, con toda sinceridad, humildad y confianza, que espera solícito el éxito de la angélica oración de su señor. Pues conozco su misericordia, su simpatía y amor por sus hijos, y que le es grato a Cristo. No quiero que mi señor desconozca todo lo que me ha ocurrido; pues desde el cuarto día del mes de enero, cuando abandoné a mi señor, me hallo en la más amarga angustia, por la gran enemistad que hay entre el rey y yo, [a causa] del malvado Jorge, al que todos los bárbaros y hasta yo mismo llamamos judío. No obstante, me conforta la causa de mi señor y confío en que todo se resolverá rápidamente. Llegado ya el día vigésimo primero de este mes, siendo la tercera hora de la noche, combato, sentado junto al fuego, la causa […]."

[84] J. Raasted, "A Byzantine Letter" (cit. n. 40), 126.