

Théia

ISSN : 3074-5527

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

2 | 2025

Trouble dans le visuel

Le miracle de la jambe noire ou La chair (re)composée comme idéal du corps chrétien dans les églises de la couronne de Castille au xvi^e siècle

The Miracle of the Black Leg: (Re)Composed Flesh as an Ideal of the Christian Body in Sixteenth-Century Churches of the Crown of Castile

Charlotte Lange

🔗 <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=497>

DOI : 10.35562/theia.497

Référence électronique

Charlotte Lange, « Le miracle de la jambe noire ou La chair (re)composée comme idéal du corps chrétien dans les églises de la couronne de Castille au xvi^e siècle », *Théia* [En ligne], 2 | 2025, mis en ligne le 12 mars 2026, consulté le 16 mars 2026. URL : <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=497>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0



Le miracle de la jambe noire ou La chair (re)composée comme idéal du corps chrétien dans les églises de la couronne de Castille au xvi^e siècle

The Miracle of the Black Leg: (Re)Composed Flesh as an Ideal of the Christian Body in Sixteenth-Century Churches of the Crown of Castile

Charlotte Lange

PLAN

De l'apparition céleste à la mise en évidence de la greffe : le corps recomposé

Du miroir politique à la double transplantation dans l'image : le corps universel

De l'image votive aux enjeux sotériologiques du miracle : le corps ressuscité

Du miracle invisibilisé à la chair comme étendard : le corps stigmatisé

TEXTE

- 1 Martyrs sous le règne de Dioclétien du fait de leur foi, le culte des saints médecins Côme et Damien se diffuse dès les prémices de l'ère chrétienne, d'Anatolie vers l'Église d'Occident, où des récits de guérisons posthumes vont alors être attachés à leur vénération¹. D'abord de traditions orales, puis retranscrits dans des légendiers médiévaux, ces miracles vont dès leur diffusion inspirer l'essor d'espoirs thaumaturgiques, de pèlerinages et de sanctuaires dédiés à partir de la conservation de leurs reliques, de Cyrrhus jusqu'à Rome, où le pape Félix IV fait ainsi édifier la première basilique occidentale dédiée en 527. Transmis en premier lieu par Jacques de Voragine, trois principaux miracles recueillis à travers le temps vont par la suite être associés à leur dévotion ; tandis que le premier relate l'expulsion par la prière d'un serpent ayant pénétré le corps d'un paysan durant son sommeil, le second fait directement intervenir la présence physique des deux saints, implorés par une femme en proie aux tromperies du diable sur son chemin².

- 2 Reprenant le caractère thaumaturgique de l'un et l'aspect surnaturel de l'autre, le troisième miracle identifié par *La légende dorée* va pourtant se distinguer des deux précédents, devenant progressivement la principale source de leur invocation par les fidèles comme de leur représentation par les images. Pour cause, le récit fait état d'une greffe opérée en songe par les jumeaux thaumaturges, apparaissant une nuit auprès du sacristain de ladite basilique romaine, qui se vit souffrir d'une jambe gangrenée :

Un homme qui servait les saints martyrs dans cette église avait une jambe déjà entièrement rongée par une tumeur. Or voici que pendant son sommeil les saints Côme et Damien apparurent à leur fidèle, apportant avec eux des onguents et des instruments. L'un dit à l'autre : « Où prendrons-nous des chairs pour mettre à la place de la partisse putréfiée quand nous l'aurons coupée ? » L'autre dit : « Dans le cimetière de Saint-Pierre-aux-Liens, on vient d'enterrer un Éthiopien. Va chercher sur son corps de quoi lui faire une greffe nécessaire. » Il courut au cimetière, apporta la cuisse du Maure et, après avoir amputé la cuisse du malade, ils lui greffèrent celle du Maure en oignant soigneusement la plaie. Puis ils rapportèrent la jambe du malade au corps du Maure. Au réveil, ne sentant plus aucune douleur, il se mit la main sur la cuisse, et ne trouva plus de lésion. Il approcha la chandelle, ne vit aucune plaie, et pensa qu'il n'était plus lui-même mais un autre. Revenu enfin à lui, il sauta du lit tout joyeux, et raconta à tout le monde ce qu'il avait vu en dormant, et comment il avait guéri. Ebranlés, ils envoyèrent des gens au tombeau du Maure, et virent que dans le tombeau sa jambe avait été coupée et remplacée par l'autre³.

- 3 À mi-chemin entre récit hagiographique et témoignage pseudo-chirurgical, l'histoire du « miracle de la jambe noire » se propage alors rapidement dans le monde chrétien devenant le principal événement attaché au culte des deux saints. Singulièrement propice au traitement artistique, l'iconographie de la légende se répand dès lors corollairement à la fondation d'églises, de confréries et de sanctuaires dédiés qui abondent dans l'Europe médiévale, notamment dans la péninsule Ibérique où le récit va trouver, au cours du xve siècle, de multiples échos particuliers. D'abord conté par *La légende dorée*, le miracle va de fait être repris et traduit dans les hagiographies castillanes, les *Flores sanctorum*, abondant parallèlement à l'éclosion

d'une dévotion nouvelle rendue à la figure du saint et du martyr en particulier⁴.

- 4 Toutefois, alors même que les premières occurrences iconographiques venues d'Italie depuis le xiii^e siècle tentaient la plupart du temps d'occulter la présence du cadavre-donneur du cadre de l'image⁵, une place inversement centrale lui est progressivement accordée dans les compositions castillanes, devenant paradoxalement sujet de l'œuvre à la place du miraculé. En effet, tandis que les saints médecins peuvent se contenter de guérir miraculeusement le corps dégradé, le fait qu'ils choisissent au contraire d'y transplanter un corps externe, image ultime de l'altérité puisque maure ou éthiopien, semble apparaître in fine comme le nœud théologique de la légende, invoquant la question même de leur intentionnalité. D'abord nées du champ hagiographique, de l'iconographie religieuse puis de l'historiographie médicale⁶, des études plus récentes ont par ailleurs tenté de démontrer comment le recentrement progressif autour du corps noir dans les images castillanes du xvi^e siècle a pu coïncider avec le contexte historique de leur propre production et, en ce sens, constituer un témoignage politico-culturel des traitements négriers contemporains⁷. Cependant, plusieurs problématiques culturelles inhérentes à l'histoire du miracle lui-même, mais également à l'usage de ces images dans leur contexte d'exposition, chaque fois religieux, doivent pourtant être invoquées.
- 5 Dès lors, il s'agira d'entrevoir par une approche iconologique comment le déplacement significatif du corps noir démembré, de l'arrière au premier plan, ne serait plus seulement une fin politique en soi, reflet des évolutions chirurgicales contemporaines, d'un contexte épidémique ou encore d'une cruauté raciale propre à leur époque, mais bien un moyen iconographique mis au service du message chrétien. En d'autres termes, dans quelle mesure son intégration problématique dans les images castillanes tend elle finalement à réaffirmer par le contraste des corps la trace de l'intervention céleste sur celui du greffé ?
- 6 Au sein d'un contexte spirituel particulièrement propice à l'exaltation corporelle comme étendard du salut divin, les saints viendraient dès lors non seulement sauver mais également témoigner de leur

apparition par l'inscription dans la chair de leur intervention terrestre. En ce sens, le contraste évident entre ces différentes iconographies et l'étude comparative des productions principalement italiennes ou aragonaises antérieures va tendre à mettre en exergue la valeur heuristique de ces énigmes visuelles, dressant un nouveau paradigme par le récit, ses traductions castillanes et ses représentations picturales corollaires. Interrogeant la notion même de corps chrétien, il s'agira alors de percevoir sous le prisme de l'histoire sociale et religieuse des images comment le miracle explore ainsi par cette mise en tension la question de l'exemplum, entre idéal sacré, exemplarité et fonctionnalité, à travers la mise en exergue d'une (re)présentation codifiée du corps mutilé, recomposé et stigmatisé, néanmoins et finalement parfait puisque marqué en songe du sceau divin.

De l'apparition céleste à la mise en évidence de la greffe : le corps recomposé

- 7 Instaurée dès le vi^e siècle en Occident, la vénération des jumeaux Côme et Damien est attestée dans les différents royaumes hispaniques par plusieurs œuvres représentant les saints patrons aux côtés d'autres figures illustres de leur profession, telles qu'Hippocrate et Galien, mais également par des sources écrites, manuscrits liturgiques utilisés pour la bénédiction ou archives diocésaines mentionnant la présence de leurs reliques dès le x^e siècle⁸. Alors affublés de costumes médicaux et de divers instruments permettant leur identification patronale⁹, il faut toutefois attendre la fin du Moyen Âge pour qu'émergent les premières images de leurs miracles, mettant désormais en exergue par la narration leur caractère salvateur et leurs pouvoirs thaumaturgiques. En effet, impulsées par les reconquêtes territoriales successives de la Reconquista, les fondations d'églises dédiées à leur culte se multiplient alors dans les couronnes de Castille et d'Aragon, à partir d'Oviedo notamment, restée chrétienne, puis à Léon (856), Burgos (884) et enfin Valence (1238), redevenues catholiques depuis plusieurs siècles, entraînant

par le système de commandes la production corollaire d'images pour ces sanctuaires.

- 8 Pourtant, tandis que dans la version latine du récit de Jacques de Voragine, le mutilé est d'abord désigné comme « éthiopien » (*bodie ethiops*), puis « maure » (*mauri*)¹⁰, aucun élément ne mentionne précisément dans chacune de ses éditions la couleur exacte du corps démembré, ni l'appartenance religieuse du défunt. En effet, cette indifférenciation générale dans le choix des termes semble illustrer une confusion plus généralisée dans l'esprit médiéval, puis renaissant entre les différents territoires extra-européens. Néanmoins, à l'inverse du maure à connotation islamisée, le terme « éthiopien » (*etiope*) renvoyait quant à lui davantage à une couleur de peau, au noir, qu'à une aire géographique précise. Dans la culture castillane en particulier, comme l'illustre le premier dictionnaire édité en langue espagnole par Sebastián de Covarrubias Orozco au début du xvii^e siècle, l'entrée du terme « noir » (*negro*) est alors définie comme « Éthiopien à la peau noire¹¹ ». L'assimilation des termes noir et éthiopien semblait ainsi commune au début de l'époque moderne¹², bien qu'elle fasse principalement référence aux populations du Nord et de l'Ouest africain (actuels territoires du Maghreb et du Golfe de Guinée), territoires progressivement conquis comme comptoirs commerciaux par les Castillans et les Portugais¹³.
- 9 Néanmoins, si *La légende dorée* tendait vers la persistance de cette ambiguïté ethnique, les *Flores sanctorum* abondant la littérature spirituelle locale semblent quant à eux adopter une terminologie chaque fois plus précise et spécifique, précisément dans la description identitaire des protagonistes. Dans la traduction catalane du texte de Jacques de Voragine en 1494, la dénomination du cadavre est déjà détournée de la version latine, occultant la référence au « maure » et désignant ainsi le mort sous les appellations successives de « noir d'Éthiopie¹⁴ » (*negre de ethiopia*) et de « noir » (*negre*). De la même manière, dans les recueils hagiographiques rédigés par le frère hiéronymite Pedro de la Vega notamment, le cadavre est tantôt désigné comme « homme noir¹⁵ » (*hombre negro*) tantôt comme « éthiopien noir¹⁶ » (*ethiopiano negro*) ou « éthiopien¹⁷ » (*ethiopiano*). Les termes utilisés renvoient alors systématiquement à sa couleur de peau, lui incombant ainsi une supposée origine ethnique corollaire.

- 10 En ce sens, il faut par ailleurs souligner le fait que le qualificatif géographique « éthiopien » (*etiope*) semblait porter une connotation religieuse particulière. Dans la culture ibérique, la référence à l'Éthiopie renvoyait depuis longtemps aux premiers chrétiens d'Afrique, évangélisés selon la tradition, au 1^{er} siècle par saint Mathieu¹⁸. En effet, bien avant celui des Rois Catholiques, le royaume d'Aksoum au nord de l'Éthiopie devenait le premier empire avec pour religion d'État le christianisme, et ce dès l'an 330. Il y avait par conséquent une vraie distinction symbolique entre le fait d'être éthiopien et celui d'être africain, musulman ou esclave, puisque l'Éthiopie était chrétienne avant les territoires d'Hispanie¹⁹. En ce sens, le poète andalou Juan Latino (1518-1596), premier professeur noir à l'Université de Grenade, avait notamment transformé dans l'un de ses écrits la figure de l'apôtre en éthiopien, le renvoyant ainsi en guise de légitimation personnelle à ses propres origines²⁰. À l'inverse toutefois, le terme « maure²¹ » (*moro*), présent par indifférenciation chez Jacques de Voragine mais chaque fois écarté par les hagiographes castillans, désignait indifféremment les musulmans comme croyants de l'Islam, d'Afrique subsaharienne comme maghrébine ou orientale.
- 11 Pourtant présentes en Italie depuis plus d'un siècle, notamment sous le patronage de Côme de Médicis à Florence²², les représentations du miracle de la jambe noire apparaissent plus tardivement dans les royaumes de Castille, peu après leur diffusion dans la couronne d'Aragon qui bénéficie alors de liens commerciaux privilégiés avec les territoires de la péninsule italienne. Un tournant iconographique particulier va cependant s'opérer, s'émancipant du modèle préétabli d'abord par Fra Angelico (vers 1395-1455) dans l'église florentine de San Marco avant 1443 puis réinvesti par les peintres florentins²³. En effet, si la tradition toscane excluait la figure secondaire du donneur²⁴, absent chez Fra Angelico²⁵, Francesco Pesellino²⁶ (1422-1457), ou relégué à l'arrière-plan chez Bicci di Lorenzo²⁷ (1373-1452), les interprétations aragonaises, puis castillanes de la légende, artistiques comme littéraires, vont pour leur part réintégrer peu à peu le corps du mutilé, allant jusqu'à devenir le cœur même de la composition.
- 12 Comme le constate Pierre-Yves Theler dans son étude sur l'image de la greffe dans l'art occidental, l'école catalane est en effet la première

à véritablement investir le champ iconographique et légendaire des saints d'Arabie, émergeant alors dans diverses églises du royaume dès les prémices du xv^e siècle²⁸. Dans la cathédrale de Barcelone notamment, une chapelle dédiée est ainsi décorée par le peintre catalan Miquel Nadal (actif vers 1445-1460) entre 1453 et 1455, illustrant le miracle de la jambe noire selon le modèle initialement prescrit en Toscane. Concentrée sur l'opération céleste du sacristain au centre, l'image met en scène les jumeaux médecins détachant du corps malade la jambe gangrenée pour la remplacer par une seconde jambe saine, et blanche. Exclue du champ de la représentation mais également de la greffe, la figure du maure originellement présentée comme celle du donneur par Jacques de Voragine est de fait totalement révoquée de cette première interprétation catalane du miracle, uniquement placée sous le signe du miracle. Néanmoins, l'un des panneaux réalisés entre 1459 et 1461 par le catalan Jaume Huguet (1415-1492) pour la prédelle dédiée aux jumeaux médecins dans le retable des saints Abdon et Sennen de l'église San Pedro de Terrassa se distingue toutefois dans son traitement iconographique du miracle. Pourtant contemporaine de celle de Nadal, en réintégrant clairement le motif de la jambe noire greffée sur le corps endormi, le peintre convoque cette fois de façon plus littérale la légende médiévale puisqu'il esquisse au second plan à droite de l'œuvre l'épisode antérieur du prélèvement du greffon au cimetière. Distinguant cependant l'espace intime et intérieur du miracle du lieu hostile et extérieur de la dissection, Huguet réitère ainsi le modèle florentin consenti dès lors comme tradition iconographique jusqu'à la fin du xv^e siècle²⁹.

- 13 Reprenant cette transposition littérale du récit, certains artistes castillans vont à leur tour exclure tout d'abord le cadavre mutilé du champ de la représentation, centrant l'image sur le corps du malade allongé. Dans l'œuvre d'Andres Sanchez de Oña (vers 1484-1510) (fig. 1) ou de León Picardo (– 1547) (fig. 2), tous deux actifs à Burgos, comme dans celles de Pedro Berruguete³⁰ (vers 1450-1504) et de Juan Correa de Vivar³¹ (vers 1510-1566), seule la transplantation est représentée au centre d'une chambre à coucher richement ornée en guise de salle opératoire et rien, si ce n'est l'autre membre prêt à être greffé, ne renvoie à la présence du défunt. L'assemblée céleste, entourée d'anges en communion de prière, voire de servantes infirmières,

ressemble alors davantage à une scène courtisane qu'à une transplantation visionnaire entre un cadavre et un mourant.

Figure 1.



Andrés Sánchez de Oña ³², *Le Miracle de la jambe noire*, vers 1495, huile sur panneau, 169 x 133 cm, Londres. Source : Wellcome Collection.

Crédits : Wellcome Collection, domaine public.

Figure 2.



León Picardo, *La Guérison de Bocos*, vers 1530, huile sur toile, Burgos, cathédrale Santa Maria ». Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Domaine public, CC BY-SA.

- 14 Pourtant, cette première typologie, fidèle au récit, ne constitue pas une constante visuelle dans l'évolution de l'iconographie en Castille. Pour cause, dès la fin du xv^e siècle, l'image du cadavre apparaît peu à peu non seulement dans l'espace pictural mais également dans celui de la chambre à coucher, obtenant progressivement un rôle central dans sa composition. En effet, si aucune des versions de la légende ne mentionne le déplacement de l'intégralité du cadavre au sein de l'espace opératoire, une deuxième typologie d'images lui accorde pourtant une place au premier plan de l'œuvre ; d'abord mort, gisant comme le dédoublement inversé du corps blanc dans un panneau castillan des années 1480³³, il apparaît également dans un tableau réalisé vers 1510 pour le monastère San Francisco de Guadalajara par

Fernando del Rincón (vers 1460-vers 1520) (fig. 3), peintre du roi Ferdinand II, puis de l'empereur Charles Quint. Au premier plan en bas de l'image, le corps mutilé est drapé d'un linceul blanc, comme tout juste exhumé. Son visage fait face au spectateur, les yeux clos, alors que son corps allongé est disposé en opposition à celui du sacristain endormi, redressé dans l'axe d'une Vierge à l'Enfant. En fond, une architecture urbaine et palatiale évoque par ailleurs davantage un espace onirique et mental que l'architecture réelle de la Rome médiévale, transposant la scène entière dans un songe empli de symboles.

Figure 3.



Fernando del Rincón, *Le Miracle de la jambe noire*, vers 1510, huile sur panneau, 155 x 188 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Museo Nacional del Prado.

- 15 Pourtant, presque un siècle plus tard, en 1592, le peintre d'origine italienne Pedro de Raxis (1555-1626) reprend cette même iconographie du corps noir présenté dans un même plan pour orner le cloître du Carmen royal de los Mártires de Grenade (fig. 4). Toutefois, tandis que le corps est allongé dans le sens inverse à celui du lit, sa tête est disposée sur un oreiller, invoquant alors davantage l'idée du sommeil ou de la sédation. Dans ce troisième type d'image, le donneur semble endormi, à l'instar du receveur, et non plus mort comme dans la tradition littéraire, l'idée du déplacement du corps laissant désormais place à celle de la double opération. Chez Fernando de Rincón déjà, le corps déplacé mais bien mort du donneur gisait ainsi aux pieds du lit disposé, tandis que la jambe gangrenée lui avait bien été greffée. Conjuguant plusieurs miracles en une seule image, notamment celui du serpent, le peintre témoignait dès lors d'une connaissance directe des sources textuelles, allant néanmoins plus loin que le seul récit de Voragine. En effet, dans la légende médiévale, si la jambe du malade est remise dans la tombe de l'Éthiopien, une ambiguïté sémantique introduite par le terme « rapportée³⁴ » demeure quant à sa destination. En ce sens, les œuvres de Rincón comme de Raxis marquent un tournant dans le traitement de la légende, invoquant l'idée d'une double transplantation réciproque, in situ dans l'espace opératoire. En outre, il faut préciser que si l'œuvre de ce dernier est réalisée à Grenade, le peintre avait exercé peu de temps auparavant pour l'hôpital de Santiago à Ubeda³⁵ où il a alors dû être en contact avec les malades, les pauvres et les mutilés, côtoyant très certainement ce type d'actes chirurgicaux³⁶.

Figure 4.



Pedro de Raxis, *Milagro de San Cosme y San Damián*, 1592, huile sur toile, 99 x 206 cm, Grenade, Museo de Bellas Artes de Granada. Source : Museo de Bellas Artes de Granada.

Crédits : Museo de Bellas Artes de Granada.

- 16 Enfin, un quatrième type d'images émergeant parallèlement au début du xvi^e siècle va quant à lui atteindre un degré inédit dans ce qui s'apparente, selon une lecture politique des images, à de la pure cruauté raciste. Trouvant racine dans une œuvre du sculpteur d'origine bourguignonne Felipe Bigarny (1475-1542), réalisée pour la cathédrale San Antolín de Palencia, cette dernière typologie met alors en scène une représentation dans laquelle le cadavre est cette fois démembré *in vivo*, non plus seulement endormi comme chez Pedro de Raxis, mais bien vivant et agonisant. Formulé comme prédelle du retable de la chapelle des saints anargyres, ces derniers bénissent le malade tandis qu'un autre homme à l'extrémité droite de l'image tient la jambe blanche gangrenée, le mutilé déposé à ses

pieds, presque mort³⁷. Toutes les figures regardent vers le lit au centre, sans égard pour le donneur expirant au bord de la composition³⁸. Sa présence marginale, forte et dissonante, attire là encore l'œil du spectateur par les effets de contrastes pour devenir paradoxalement le cœur du sens de l'image.

- 17 Commandé pour le chœur de la cathédrale d'Avila en 1534, l'un des bas-reliefs apparents sur une stalle met en œuvre une image du miracle sculptée par Isidro de Villoldo (vers 1560) dans lequel le mutilé est lui aussi représenté in vivo ; le corps parallèle à celui du malade, il est enchaîné par les mains, sur le ventre, la jambe déjà coupée. Le motif du billot est mis en exergue au centre même de la composition tandis que le supposé défunt semble se débattre, la bouche ouverte induisant de probables hurlements. Côté les iconographies respectives de la vie du Christ et des principaux récits du martyrologue romain, la scène sculptée s'implante ainsi au même titre que les autres miracles sacrés au sein d'une machine exégétique plus générale quant à l'histoire de l'Église catholique³⁹. Reprise par l'artiste quelques années plus tard dans une seconde composition, le sculpteur reprend alors le même modèle du donneur vivant-agonisant dans une œuvre réalisée cette fois pour la chapelle dédicacée de l'église conventuelle de San Francisco à Valladolid (fig. 5). Tandis que le sacristain est anesthésié par divers sédatifs naturels, probablement de l'opium, de la mandragore ou de l'alcool comme il était d'usage⁴⁰, la figure noire est quant à elle bien éveillée, devant l'indifférence manifeste des protagonistes de la scène dont les yeux sont rivés sur le patient et ses analyses. Le contraste entre la richesse du décor orné et l'agonie du gisant noir est saisissant, devenant paradoxalement le point de concentration du regard dans l'œuvre.

Figure 5.



Isidro de Villoldo, Juan Rodriguez, Lucas de Giraldo, Nicolas Cornelis de Holanda, *Le Miracle de la jambe noire*, 1534-1544, bas-relief en noyer sculpté, Avila, cathédrale del Salvador.

Source : Kees Zimmerman, *One Leg in the Grave Revisited*, Groningen, Barkhuis, 2013.

Source : Reproduit avec l'aimable autorisation des éditions Barkhuis et de Kees Zimmerman.

Figure 6.



Isidro de Villoldo, *Le Miracle de la jambe noire*, vers 1547, bas-relief en bois doré polychrome, Valladolid, Museo Nacional de Escultura. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Museo Nacional de Escultura, CC BY-SA 4.0.

- 18 Dès lors, consenties à travers ces dernières conclusions iconographiques comme le reflet des traitements négriers exercés au sein des différents royaumes ibériques, un pan de l'histoire sociale de l'art va ainsi voir dans ces images l'illustration en miroir de la réalité des populations issues d'Afrique, intégrées de force dans la péninsule ; d'abord écartées de la représentation, comme effacées de la société, elles vont ensuite être utilisées, assujetties et évangélisées de force, avant d'être finalement supprimées.

Du miroir politique à la double transplantation dans l'image : le corps universel

- 19 D'abord nées du champ médical et pharmaceutique⁴¹, les premières études d'histoire de l'art vont en effet voir dans la résurgence iconographique du miracle un lien évident avec le contexte épidémique européen, illustrant les progrès réalisés dans le domaine chirurgical et attestant l'émergence d'un culte de la sainteté ravivé à l'aube du xv^e siècle. Déniant alors toute lecture raciale ou politique possible de la greffe trans-raciale, les travaux des iconographes du xx^e siècle comme ceux de Marie-Louise David-Danel ont pourtant laissé place par la suite à un nouveau spectre de recherches⁴², principalement issues du champ de l'histoire sociale de l'art.
- 20 En effet, les travaux les plus récents et notamment ceux poursuivis quasi exclusivement par Carmen Fracchia depuis une dizaine d'années, se sont concentrés sur la mise en lumière de problématiques raciales, coloniales et esclavagistes intriquées selon elle dans les images du miracle. Partant du postulat que l'iconographie de la greffe relèverait par essence de questionnements politiques, l'historienne de l'art s'est intéressée aux liens entre la production d'œuvres et l'évolution de la traite des populations noires puis « afro-hispaniques », durant plus de deux siècles. D'après elle, la mutilation du corps noir par les saints serait une métaphore du sacrifice de l'esclave dévoué, maltraité et évangélisé de force, allant jusqu'à évoquer à travers la question du don « l'iconographie du corps souffrant du Christ⁴³ ».
- 21 Ainsi, le tournant castillan opéré par les évolutions iconographiques de la fin du xv^e à l'aube du xvii^e siècle s'expliquerait fondamentalement par l'indifférence voire la cruauté croissante à l'égard des nouvelles populations esclavagisées, dont l'émergence du motif du mutilé in vivo apparaîtrait alors comme le symptôme de cette barbarie patente⁴⁴. Perçue comme une allégorie de la violence institutionnelle par Carmen Fracchia, la place paradoxalement centrale donnée par les artistes au corps mutilé dans certaines images, en dépit du manque de continuité chronologique, reposerait

selon elle sur une réalité historique tout aussi contradictoire; d'une part, l'appropriation sacrificielle et entière des corps esclavagisés, symbolisée par la récupération du greffon, d'autre part, l'inexorable métissage de la population castillane dû aux mutations démographiques et la volonté latente de conversion de ces populations au christianisme au cours du xvi^e siècle, illustrée par la double transplantation.

- 22 Pour cause, désormais régie par la Casa de la Contratación (1503) et le Conseil des Indes de Séville (1524), la traite négrière castillane devient alors un véritable marché lucratif au sein d'un système commercial efficace et compétitif⁴⁵. La plupart des esclaves étaient capturés par les Castillans mais aussi, et surtout, par les Portugais dans les colonies d'Afrique centrale et de l'Ouest, transportés dans les royaumes du Sud de l'Andalousie où ils étaient vendus aux enchères, puis dispersés dans le reste de la péninsule ou vers le nouveau continent. Il faut toutefois noter qu'à la fin du siècle, les populations afro-hispaniques représentent jusqu'à un quart de la population totale sévillane, pour la plupart chrétiens et libres⁴⁶. Bien qu'aucun document n'atteste de l'usage du corps des esclaves pour les études anatomiques et les pratiques chirurgicales émergentes, l'essor de ces images se référerait selon l'historienne à l'existence de pratiques punitives exercées à leur encontre par les santas hermandades⁴⁷, confréries religieuses locales, malgré l'existence d'une législation réglementaire et de droits fondamentaux qui leur étaient octroyés⁴⁸.
- 23 Pourtant, en prenant de la hauteur face à la « légende noire » associée plus largement à l'histoire des couronnes hispaniques, certaines nuances dans la lecture historique de ces événements doivent dès lors être avancées. En ce sens, Cecilio Tiele Ferrer note pour sa part que ces images tendraient, au contraire, à illustrer pour mieux la dénoncer la cruauté de l'institution esclavagiste tout en intégrant ces populations dans l'imaginaire visuel collectif et l'espace ecclésial dont elles étaient autrefois chassées⁴⁹. Cette hypothèse permettrait notamment de donner une piste d'explication à la place paradoxalement centrale qu'occupe peu à peu la figure du mutilé dans l'image, loin du récit littéraire et de l'indifférence des premières transcriptions picturales toscanes.

- 24 En effet, parallèlement à l'intégration réelle et civile de ces populations, d'influents voix se faisaient déjà entendre au début du xvi^e siècle pour dénoncer les violences et les abus infligés, comme celle du missionnaire et théologien dominicain Bartolomé de Las Casas⁵⁰ (1484-1566). Théoricien de la « colonisation pacifique⁵¹ » et conseiller pour les Indes auprès de Charles I^{er}, Las Casas se rétracte finalement après avoir encouragé le déplacement et la mise en esclavage de populations issues d'Afrique vers le Nouveau Monde. Prenant conscience du sort qui leur était réservé, il exprime son repentir dans l'opuscule *Brevísima relación de la destrucción de África* (1552) dans lequel il s'attaque notamment aux pratiques des portugais en Guinée et au Bénin, concluant en ce sens que « la même raison s'applique aux esclaves noirs et aux Indiens [...] les uns et les autres ayant été et sont encore injustement et tyranniquement réduits à l'état d'esclaves⁵² ».
- 25 De la même manière, devenue si conséquente d'un point de vue démographique, des confréries catholiques destinées à ces populations noires et libres se développent ainsi dès le xv^e siècle en Castille de même que dans tout le reste de l'Occident. À partir de Séville d'abord, où la première confrérie noire aurait été créée en 1400, elles abondent progressivement dans les autres royaumes castillans où, comme l'explique Bernard Vincent, elles comptent alors au nombre de dix-huit à León, vingt-huit à Salamanque et jusqu'à trente-sept à Zamora avant même la fin du siècle⁵³. Corollairement, un phénomène parfaitement similaire émerge de fait dans les provinces de la couronne d'Aragon, tel qu'à Barcelone ou Valence⁵⁴, ouvrant alors le champ de l'accès à la fonction publique à certaines figures issues de ces minorités, à l'instar des Juan de Valladolid, surnommé le « comte noir », nommé maire et juge des populations noires, libres et captives, de Séville en 1475⁵⁵.
- 26 Dès lors, en admettant l'existence de processus d'intégration multiples, disparates et parfois contradictoires des populations issues d'Afrique, la lecture manichéenne de ces œuvres perçues comme sacrificielles devient insuffisante pour comprendre la fonction de même que la portée spirituelle de ces images de corps mutilés-recomposés dans l'espace ecclésial. En ce sens, l'émergence du motif de la double transplantation que l'on observe chez Pedro de Raxis notamment (fig. 4) doit être questionnée puisqu'il remet en cause

l'idée même d'une indifférence permanente à l'égard du mutilé. Renforcé par les artistes, ce détail iconographique n'est précisément mentionné ni par Jacques de Voragine ni par les hagiographes locaux qui se contentent de dire que la jambe du malade fut déposée, jetée ou encore remplacée près du cadavre⁵⁶. Ainsi, cette délibération artistique pourrait alors symboliquement correspondre à l'idée selon laquelle le corps du mutilé peut également être sauvé car lui aussi greffé. Pour Cecilio Tiele Ferrer, cette réciprocité des greffes opérant une hybridité charnelle des êtres pourrait même illustrer, métaphoriquement, l'essor progressif de politiques d'intégration effective (ne seraient-elles que religieuses) de ces populations dans la société civile⁵⁷.

27 Évoluant le plus souvent au sein des centres urbains comme auprès des puissances politiques et ecclésiastiques des différents royaumes, à l'instar des Rois Catholiques ou des principaux archevêchés, il semble en effet invraisemblable d'imaginer que les peintres à l'origine de ces œuvres, encore considérés comme de simples artisans⁵⁸, aient pu délibérément décider de disposer dans l'image chrétienne un acte de pure cruauté raciale, notamment au vu du prestige des espaces d'exposition et des commanditaires en question. En effet, dans le cadre des commandes ecclésiastiques auxquelles elles étaient principalement toutes destinées, ces œuvres devaient répondre à l'édiction précise d'instructions tant iconographiques que stylistiques, dictées au sein d'un contrat préétabli et orchestré le plus souvent par les prélats en charge des ouvrages. Également, la question rarement soulevée de l'origine géographique respective de ces artistes vient mettre en tension l'idée d'un acharnement proprement et intrinsèquement castillan, né du fait du contexte socio-économique de l'Empire en expansion et dès lors externalisé dans les œuvres, dans la mesure même où certains d'entre eux n'étaient pas originaires de Castille⁵⁹.

28 Tous cependant interconnectés par le prestige des réseaux artistiques au sein desquels ils évoluent alors, il paraît certain qu'à travers la circulation des modèles, le monopole de certains commanditaires communs de même que la mobilité des artistes induite par la construction de nouveaux édifices, ces derniers devaient assurément avoir connaissance des productions respectives de chacun, les reprenant à leur compte ou les détournant au gré des

attentes de leur superviseur. Qui plus est lié au sein des mêmes guildes et confréries, la plupart des auteurs de ces images font de fait état de liens manifestes, à l'instar d'Isidro de Villoldo qui fut notamment le disciple et collaborateur d'Alonso Berruguete (vers 1490-1561), lui-même le fils de Pedro, ou de León Picardo, appelé pour la cathédrale de Burgos quelques années après le passage de Felipe Vigarny, lui aussi proche des Berruguete. Ainsi, le plus souvent réalisées pour des monastères royaux ou des cathédrales, ces représentations hagiographiques prises dans un contexte de production plus large témoignent de fait de l'importance dévotionnelle d'un tel sujet, dépassant a priori la seule dimension raciale ou le cruel témoignage politique.

De l'image votive aux enjeux sotériologiques du miracle : le corps ressuscité

- 29 « Module qui détermine les rapports de tous les acteurs du miracle ⁶⁰ » selon Judith-Danielle Jacquet, le thème du double est en effet, si l'on en revient à l'essence de la légende, omniprésent dans la conception même de ces images. Comme elle l'explique, tout un jeu d'associations contraires et complémentaires se construit ainsi dans l'image autour de la figure des jumeaux : la vie et la mort, le blanc et le noir, le terrestre et le céleste. D'un point de vue médical, Jean Devisse et Michel Mollat précisent pour leur part que la greffe semble relever de la théorie des contraires ⁶¹ (*contraria contrariis curantur*) développée par Galien et dont la pensée se diffuse au Moyen Âge, constituant le système dominant jusqu'à l'époque moderne ⁶². Dans cette optique, les contraires soignant les contraires, les saints interviennent ici pour rétablir l'ordre naturel et normal des corps, rendant au vivant sa validité et rejetant sur le condamné, mort ou agonisant, le membre malade. Pourtant, cette lecture scientiste et rationnelle des images se heurte en l'occurrence au contexte sacré, faisant prédominer chez chacun des peintres la dimension surnaturelle, onirique et miraculeuse de l'évènement face au caractère a priori chirurgical de l'intervention.

- 30 Sujet de l'ouvrage de Caroline Walker Bynum, la question de la fragmentation du corps et de son poids dans le salut de l'être est fondamentale pour comprendre ces images de greffe miraculeuse⁶³. Comme le précise par ailleurs Judith-Danielle Jacquet, « l'intégrité des corps au jour du Jugement Dernier semble en être la raison essentielle puisque tous, chrétiens et païens, doivent pouvoir ressusciter dans leurs corps⁶⁴ ». Alors que les avancées médicales se développent dans les centres urbains, l'exercice de la chirurgie reste régulé par les confréries de Côme et de Damien, plaçant leur activité sous le patronage des saints, souvent présents sous forme d'illustrations dans les ouvrages spécialisés⁶⁵. En dépit des avancées scientifiques, le lien reste donc prépondérant entre guérison et foi au xvi^e siècle, les croyants cherchant à disposer d'un corps intact, non seulement de leur vivant, mais aussi et surtout au jour de la Résurrection⁶⁶. En ce sens, bien que la fragmentation corporelle ne fasse impasse à la réunification charnelle du corps chrétien, comme l'illustrent par excellence les corps des saints suppliciés, l'intervention des jumeaux médecins pourrait toutefois préfigurer de cet espoir du recollement à venir, de la perfection du corps glorieux après la mort.
- 31 Pour cause, la tradition théologique explique depuis saint Paul (1 Co 15, 42-44 et 51-53) jusqu'à saint Augustin puis saint Thomas d'Aquin que le corps des justes ressuscitera sans altérations dans la perfection souhaitée par Dieu⁶⁷. Dans l'espace liturgique, les images du miracle prennent donc une dimension eschatologique, côtoyant ainsi souvent celles du Jugement Dernier ou du martyr des deux saints décapités, tous retrouvant un corps glorieux après la mort. Loin du lieu commun anthropologique selon lequel le Moyen Âge se serait construit sur un dualisme entre corps et âme depuis les théories pauliniennes, Jérôme Baschet tente notamment de démontrer l'union continue et psychosomatique entre ces deux pôles de la pensée médiévale, et ce jusqu'au xvii^e siècle⁶⁸. Religion de l'incarnation, la relation du christianisme au corporel se développe de fait selon lui dans une « obsession quasi maniaque de l'intégrité des corps ressuscités, auquel rien ne doit manquer⁶⁹ ». En retrouvant l'usage de son corps, le sacristain soigné retrouve par conséquent davantage ; une place dans l'ordre naturel et divin.

- 32 Soulevé par Carmen Fracchia⁷⁰, un autre aspect inédit et pourtant fondamental semble également entrer en compte à la lecture du récit : la question post-opératoire. Jacques de Voragine introduit cette problématique lorsqu'il écrit qu'au réveil, le sacristain semble souffrir d'un trouble identitaire du fait de sa guérison soudaine, sans toutefois invoquer la question du changement de couleur⁷¹. Au contraire, le sacristain s'étonne seulement d'avoir retrouvé l'usage normal de son membre, tout en se demandant s'il n'est lui-même pas un autre. Au-delà du récit, l'insinuation du blanchiment miraculeux de la jambe noire au réveil se retrouve également en peinture, spécifiquement chez Miquel Nadal, qui fait alors greffer à son malade une seconde et nouvelle jambe – blanche. Selon l'historienne, il s'agit là d'une allégorisation parfaite de l'âme noire blanchie une fois christianisée⁷², pouvoir de purification octroyé par le baptême aux âmes comme aux corps des fidèles. Pourtant, le fait que l'image mentionnée ne constitue qu'un *unicum*, qui plus est catalan dans le corpus présenté, tend une fois encore à limiter le poids de son hypothèse. De la même manière, puisque le récit de Jacques de Voragine ne mentionne nullement la couleur de peau du cadavre et qu'il n'apparaît dans le cadre de la composition, peut-être était-il pour Nadal maure mais blanc, et non noir et éthiopien. Dans la majeure part des cas néanmoins, le motif de la jambe noire reste *a contrario* présenté chaque fois comme la clef centrale de l'iconographie, mis en exergue et véritablement problématisé pour tel.
- 33 À l'inverse, un autre motif semble toutefois être passé inaperçu au sein des études historiographiques, celui du corps des saints. Mentionnée par l'hagiographie, l'origine ethnique des deux frères semble pourtant avoir été occultée par les artistes, comme invisibilisée par leur statut et la réappropriation culturelle de leur culte par l'Église d'Occident. Originaires d'Arabie, Côme et Damien sont en effet représentés dans la peinture occidentale médiévale, puis moderne comme deux gentilhommes vêtus de riches costumes contemporains, aux visages blancs semblables à ceux des anges assistants ou du sacristain. Rien ne permet dans l'image du miracle d'entrevoir leur appartenance ethnique au golfe de l'Est méditerranéen, comme blanchis car sanctifiés par le martyr et vénérés comme tel, par transfert, par les chrétiens occidentaux. Par

la mise en tension entre la blancheur présumée des saints, celle du sacristain, et la noirceur du donneur, les artistes de la première modernité pourraient *in fine* tenter de dépasser l'archétype visuel médiéval de la chrétienté occidentale pour intégrer d'autres modèles au corps catholique, selon l'idée latente d'une Église universelle.

34 De la même manière, une tradition ancienne tirée des Actes des apôtres (Ac 8, 27-39) racontant le baptême de l'eunuque éthiopien par l'apôtre Philippe sur la route de Jérusalem apparaît dans l'une des illustrations du *Livre d'heures* de Charles I^{er} (vers 1519, Vienne, National libray, fol. 82r). Témoinant là encore d'un nouveau rapport à « l'autre » dans la culture religieuse des différents royaumes de Castille⁷³, cet épisode fait dès lors écho à la sauvegarde de l'intégrité du corps noir dans les images de la greffe, désormais transplanté lui aussi, non plus consenti comme un rejet de l'altérité mais comme une preuve de son intégration. Détail mineur mais lui aussi symbolique, la représentation du motif de la grenade dans les œuvres de Fernando del Rincón et Pedro de Raxis, citée par plusieurs auteurs comme le symbole de la Reconquista⁷⁴, pourrait également faire référence à l'idée d'une unité des fidèles dans l'Église romaine⁷⁵. En effet, symbole d'harmonie selon saint Jérôme, la grenade apparaîtrait alors telle l'image d'un noyau dur englobant le monde des chrétiens unis malgré leur diversité en son sein⁷⁶. Dans ce contexte, cette hypothèse pourrait par ailleurs être renforcée par l'intégration corollaire et progressive depuis le début du xve siècle de la figure du Mage africain dans les épiphanies occidentales, images de l'universalité du message chrétien et de l'Église catholique par essence⁷⁷.

35 En outre, hormis la mention d'une origine incertaine, la seule information que nous livre la légende sur l'identité du cadavre est qu'il vient d'être inhumé au cimetière de Saint-Pierre-aux-Liens. Selon Judith-Danielle Jacquet, cela permettrait d'en conclure que le défunt était chrétien, sans quoi il n'aurait pu y être inhumé⁷⁸. En effet, comme l'attestent les travaux menés par Michel Lauwers sur l'histoire cimetériale latine⁷⁹, il semblerait que les pratiques d'exclusions funéraires les plus strictes envers ceux qui n'appartiennent pas à la « communauté des fidèles » apparaissent véritablement avec les réformes conciliaires menées à partir des xie et xii^e siècles⁸⁰. Si la chronologie du récit coïncide avec la construction

de la basilique dédiée au vi^e siècle, rien ne permet pourtant d'affirmer avec certitude que le cimetière où le futur donneur est inhumé est consacré au sens canonique du xii^e siècle. Cependant, si la tradition latine mise en place par Jacques de Voragine insiste sur la couleur de peau davantage que sur l'ethnie particulière du défunt, induisant alors qu'il n'était certainement pas chrétien, l'insistance des traductions hagiographiques castillanes sur le terme éthiopien et donc sur la chrétienté de ce dernier laisse à l'inverse envisager que, bien qu'interraciale, il ne pouvait y avoir de greffe ni interreligieuse ni d'hérétiques inhumés dans un cimetière chrétien.

36 Ainsi, si la lecture politique de ces images ne peut être niée dans la mesure où elles correspondent indéniablement à un contexte socio-démographique historique, à une vision du monde environnant, la diversité des typologies iconographiques et ce, malgré leur coïncidence chronologique, ne semble permettre d'admettre une homogénéité philosophique et spirituelle communément admise chez tous les commanditaires, les artistes mais également les fidèles, à travers l'ensemble de la péninsule. Pour cause, du fait même de la diversité des royaumes au sein d'un même espace géographique, chacun de ces territoires semblait tendre naturellement vers la mise en exergue de sensibilités religieuses multiples, bien que nourries par des échanges et des transferts effectifs, de par la permanence de cultures bien distinctes au moins jusqu'à la fin du siècle. En appliquant une lecture seulement politique et racialisée à des images aussi diverses et éparses sur plusieurs territoires donnés, les travaux issus des *racial studies* et des études postcoloniales soulèvent ainsi plusieurs contradictions induites par le prisme unilatéral de l'histoire sociale, allant jusqu'à perdre de vue l'enjeu primordial de ces images, celui de la dévotion.

37 Comme le constate Jillian Harrold, auteure d'une thèse sur les premières iconographies du récit en Italie⁸¹, le miracle de la jambe noire doit en effet être rapproché de pratiques chrétiennes anciennes associées aux rites païens de l'incubation⁸², encore en pratique au vi^e siècle dans plusieurs églises romaines. Indissociablement lié à la chair, le rêve est ainsi placé par le christianisme des premiers temps du côté du Diable, jugé avec suspicion car réservé aux rois, aux saints et aux prophètes⁸³. Pourtant, au xii^e siècle, un tournant s'opère dans le rapport au songe, notamment grâce aux travaux d'Hildegarde de

Bingen sur la continuité entre l'âme, le corps et l'esprit⁸⁴.

Impuissante par elle-même, la médecine se penche alors vers ces pratiques pour recourir à l'aide divine, renouant avec l'onirisme du paganisme pour obtenir l'intercession des saints⁸⁵. Le rêve devient une finalité en soi⁸⁶, ce qui peut également expliquer le regain d'intérêt pour ces images désormais conçues comme des modèles *salus infirmorum*, des tableaux votifs pour le salut des malades⁸⁷.

Comme l'explique Jacques Le Goff, « une gestuelle onirique s'instaure peu à peu. Dans la plupart des images médiévales, le rêveur se trouve allongé sur un lit, du côté droit, le bras droit sous la tête⁸⁸ », ce qui correspond parfaitement à l'iconographie que l'on retrouve dans l'œuvre de Fernando del Rincón (fig. 3), de Felipe Vigarny ou dans celles d'Isidro de Villoldo (fig. 5 et 6).

38 Porte d'entrée vers sa problématisation, le titre choisit par la discipline pour présenter le récit dudit « miracle de la jambe noire » tend également à questionner le véritable sujet de l'image⁸⁹. Comme le souligne Jan L. de Jong, toutes semblent avoir en commun la mise en exergue permanente d'une vision thaumaturgique et onirique de la greffe davantage qu'un véritable exposé médical. Dans la plupart des œuvres, le seul fait chirurgical consiste à bénir par l'apposition des mains ou le signe de croix le membre affecté⁹⁰. Ni sang ni dissection, suture ou désinfection n'investissent la scène qui se structure alors comme un acte théâtral. Tandis que des assistants angéliques secondent l'opération en *sacra conversazione* dans l'œuvre de Sanchez de Oña (fig. 1), Jaume Huguet, Miquel Nadal ou encore Pedro Berruguete, des saints comme Jean le Baptiste se placent en position de témoin chez Felipe Vigarny ou bénissent de leur seul regard l'intervention, à l'instar de la Vierge à l'Enfant en tondo dans le panneau de Guadalajara.

39 De même, par la représentation conjointe de temporalités plurielles, sous la forme d'une fenêtre ouverte vers l'antériorité de l'action en fond ou par la coprésence picturale de plusieurs miracles comme chez Fernando del Rincón, les artistes réitèrent alors l'idée d'une nécessaire efficace votive de l'image, au-delà de l'évènement historique ou du témoignage médical précis. Comme le constate André Chastel, si le miracle est opéré par les deux saints médecins, l'intervention de la Vierge demeure nécessaire et, dès lors, le procédé métapictural du tableau dans le tableau va permettre l'intercession

mariale sans devoir recourir à des figures d'apparition obstruant l'espace jusqu'alors intime de la composition⁹¹. De la même manière, comme le soutient Pierre-Yves Theler, la présence récurrente des anges dans l'espace opératoire joue un rôle déterminant dans la compréhension fondamentale du sens des œuvres⁹². Ainsi, le recours à l'image visionnaire dans la représentation des guérisons semble concourir à deux principales fonctions ; d'une part, susciter le même phénomène d'apparition auprès du fidèle en prière et, d'autre part, contrer la révolulsion naturelle qui se répandait parallèlement au développement des pratiques anatomiques en Europe⁹³.

Du miracle invisibilisé à la chair comme étendard : le corps stigmatisé

40 Dès lors, s'il est indéniable de voir dans le regard porté par ces images le poids des dynamiques démographiques inhérentes aux sociétés ibériques de la première modernité, leur contexte de production de même que leur portée culturelle tendent pourtant à écarter la seule vision cruelle et raciale de l'intégration devenue omniprésente du corps noir objectivé dans ces iconographies. Au contraire, les corps réciproquement recomposés du sacristain romain comme du donneur éthiopien semblent non seulement témoigner d'un nouveau rapport à l'autre dans les royaumes castillans des conquêtes coloniales, mais également au catholicisme, désormais perçu dans une relation plus intime, intérieure et pourtant universelle à Dieu. Dès lors, à l'aube des réformes conciliaires de Trente qui insuffleront la fin de l'iconographie miraculeuse des saints Côme et Damien⁹⁴, les illustrations du miracle s'inscrivent alors encore dans une vision thaumaturgique de la médecine, pensée comme l'une des voies d'accès vers la résurrection entière et parfaite de la chair au jour du Jugement dernier. Morcelé, réparé et marqué des stigmates de l'opération céleste, le corps hybride recomposé par l'apparition se révèle ainsi, à l'image du Christ, comme l'incarnation du corps exemplaire chrétien, devenu emblème de la foi qui guérit.

NOTES

- 1 Marie-Louise DAVID-DANEL, *Iconographie des Saints médecins Come et Damien*, Lille, Morel & Corduant, 1958, p. 9.
- 2 Pour une présentation plus complète et contextualisée de l'histoire des deux saints, voir notamment le propos introductif à l'ouvrage dirigé par Kees W. ZIMMERMAN et al. (dir.), *One Leg in the Grave Revisited: The Miracle of the Transplantation of the Black Leg by the Saints Cosmas and Damian*, Groningen, Barkhuis, 2013, p. 11-19, DOI : [10.2307/j.ctt227287n](https://doi.org/10.2307/j.ctt227287n).
- 3 Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, éd. et trad. Alain Boureau, Monique Goullet et Laurence Moulinier, Paris, Gallimard, 2004, p. 794.
- 4 Pour le contexte hispanique, voir Alfonso RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, « El mártir, héroe cristiano. Los nuevos mártires y la representación del martirio en Roma y en España en los siglos XVI y XVII », *Quintana*, n°1, 2002, p. 83-99 ou Jean-Robert ARMOGATHE, « La fabrique des saints », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 33, vol. 2, 2003, p. 15-30, DOI : [10.4000/mcv.158](https://doi.org/10.4000/mcv.158). Plus largement, Jean-Pierre ALBERT, « Sens et enjeux du martyre : de la religion à la politique », dans Pierre CENTLIVRES (dir.), *Saints, sainteté et martyre. La fabrication de l'exemplarité*, Neuchâtel, Éditions de l'Institut d'ethnologie, 2001, p. 17-25, notamment concernant la complémentarité à travers la figure du saint et, *a fortiori* du martyr, entre les schèmes anthropologiques religieux et les valeurs politiques qui en découlent.
- 5 Pour une étude de la production florentine avant 1450, voir Scott NETHERSOLE, « Fra Angelico's *The Miracle of the Black Leg*: Skin Colour and the Perception of Ethiopians in Florence before 1450 », *Art History*, vol. 45, n° 2, 2022, p. 250-278, DOI : [10.1111/1467-8365.12648](https://doi.org/10.1111/1467-8365.12648). Voir de façon générale quant à l'évolution iconographique des différentes représentations occidentales, Kees W. ZIMMERMAN (dir.), *One Leg in the Grave Revisited*, op. cit. Dans les premières occurrences italiennes, la présence du corps du donneur est en effet écartée du cadre de l'image comme chez le maître de la chapelle Rinuccini dans l'église Santa Croce de Florence vers 1370. Voir Jillian HARROLD, *Saintly Doctors: The Early Iconography of SS. Cosmas and Damian in Italy*, thèse, sous la direction de J. Gardner, University of Warwick, 2007, URL : <https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/38150/> (consulté le 4 décembre 2025).

6 Concernant l'iconographie religieuse, voir notamment Louis du BROC DE SEGANGE, *Les Saints patrons des corporations et protecteurs spécialement invoqués dans les maladies et dans les circonstances critiques de la vie*, Paris, Librairie Bloud et Barral, 1887 ; Marie-Louise DAVID-DANEL, *Iconographie des Saints médecins Come et Damien*, op. cit. ; Judith-Danielle JACQUET, « La miracle de la jambe noire », dans Jacques GELIS, Odile REDON (dir.), *Les miracles miroirs des corps*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1983, p. 21-52. Pour ce qui relève de l'historiographie médicale, voir également Douglas B. PRICE, « Miraculous restoration of lost body parts: relationship to the phantom limb phenomenon and to limb-burial superstition and practices », dans Wayland D. HAND (dir.), *The American Folk Medicine*, Berkeley, University of California Press, 1976, p. 49-72, DOI : [10.1525/9780520336773-008](https://doi.org/10.1525/9780520336773-008) ; E. RINALDI, « The First Homoplastic Limb Transplant According to the Legend of Saint Cosmas and Saint Damian », *Italian Journal of Orthopedics and Traumatology*, n° 13, 1987, p. 393-406 ; Anne PINGEOT (dir.), *Le corps en morceaux* [catalogue d'exposition], Paris, RMN, 1990 ; Jan L. de JONG, « Saints, Surgery and Salvation », dans Kees W. ZIMMERMAN (dir.), *One Leg in the Grave. The Miracle of the Transplantation of the Black Leg by Saints Cosmas and Damian*, Maarsen, Elsevier, 1998, p. 29-42 ; Antonio CASTILLO-OJUGAS, *Una visita médica al Museo del Prado*, Madrid, You & Us, 1998 ; Pierre-Yves THELER, *L'Image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, thèse de doctorat, sous la direction de V. Stoichita et L. Corrain, Université de Fribourg, 2014, URL : <https://folia.unifr.ch/unifr/documents/304476> (consulté le 5 décembre 2025).

7 Carmen FRACCHIA, « La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España », *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 14, 2009, p. 67-82, URL : https://www.rchav.cl/2009_14_art03_fracchia.html (consulté le 5 décembre 2025) ; Carmen FRACCHIA, « El esclavo negroafricano en las imágenes españolas de los santos Cosme y Damián », dans Aurelia MARTIN CASARES, Margarita GARCIA BARRANCO (dir.), *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII*, Grenade Comares, 2010, p. 127-149 ; Jean DEVISSE, Michel MOLLAT, « The African Transposed », dans David BINDMAN, Henry Louis GATES (dir.), *The Image of the Black in Western Art. From the Early Christian Era to the "Age of Discovery": Africans in the Christian Ordinance of the World*, vol. II, partie 2, Cambridge, Belknap, 2010, p. 185-279 ; Carmen FRACCHIA, « Spanish Depictions of the Miracle of the Black Leg », dans Kees W. ZIMMERMAN (dir.), *One Leg in the Grave Revisited*, op. cit., p. 80-91 ; Cecilio TIELES FERRER, « La

imatge dels sants Cosme i Damià, reflex de les relacions entre la població negroafricana i la societat hispana entre els segles xvii-xvii », *Podall: Publicació de cultura, patrimoni i ciències*, n° 3, 2014, p. 301-317, URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5139188> (consulté le 5 décembre 2025) ; Carmen FRACCHIA, *“Black but Human”. Slavery and Visual Art in Habsburg Spain, 1480-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 135-140.

8 Pour une recension des premières traces écrites dans la péninsule Ibérique, voir notamment Antonio LINAGE CONDE, Pierre JULIEN, « Le culte des saints Côme et Damien en Espagne au haut Moyen Âge », *Revue d'histoire de la pharmacie*, n°212, 1972, p. 66-69, URL : https://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1972_num_60_212_7134_t1_0066_0000_5 (consulté le 5 décembre 2025), ou plus largement Antonio LINAGE CONDE, « Monasterios altomedievales españoles de los santos Cosme y Damián », *Cuadernos de historia de la medicina española*, n° 9, 1970, p. 15-74.

9 Marie-Louise DAVID-DANEL, *Iconographie des Saints médecins Come et Damien*, op. cit., p. 191-206.

10 Jacques de VORAGINE, *Legenda aurea*, Mathias Huss impressor, 1487, f° 153 verso. 6

11 « NEGRO, uno de los extremos de las colores, opuesto a blanco, Latine niger. Negro el Etiope de color negra. Es color infausta y triste ». Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 562.

12 De même au xviii^e siècle, dans le *Diccionario de Autoridades* de l'Académie royale espagnole : « NEGRO. Se llama assimismo el Etiope, porque tiene esse color » (t. 4, 1734).

13 Voir par exemple Thomas F. EARLE, Kate J. P. LOWE, *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

14 Jacques de VORAGINE, *Flos sanctorum romançat*, Barcelone, imp. Johan rosenbach, 1494, f° 258.

15 « En el cementerio de sant Pedro enterraron ayer un hombre negro, tomemos una pierna de aquel y pongamos la a este. Y fue y traro la pierna del muerto y pusieron al vivo, y un taron le la llaga con un ungüento, y llevaron la pierno del vivo al muerto ». Pedro DE LA VEGA, *Flos Sanctorum leyenda de los Sanctos*, 1568, f° 151.

- 16 Pedro DE LA VEGA, *Flos sanctorum: La vida de nuestro señor y de su santissima Madrey de los otros santos segun la orden de sus fiestas*, 1559, f^o 405.
- 17 « En el cimenterio de la yglia de las cadenas de sant pedro fue enterrado oy un ethiopiano negro: de aquel podremos traer carne para cumplir lo que falta a esta. E fue luego el otro al cementerio de sant Pedro i tiro la una pierna & aquel ethiopiano negro y trarola y cortaron la pierna mala al enferno y piserirole la pierna al ethiopiano en lugar della ». Pedro de la VEGA, *Libro que es llamado vida de Iesu christo y de sus sanctos*, Séville, Iuan Cromberger, 1540, f^o 405.
- 18 Voir en ce sens les travaux historiques de Olivia Adankpo Labadie, plus particulièrement dans le contexte occidental « Accueillir et contrôler les pèlerins éthiopiens à Rome aux xv^e et xvi^e siècles », *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, vol. 131, n^o 2, 2019, p. 437-445, DOI : [10.4000/mefrm.5864](https://doi.org/10.4000/mefrm.5864), ou plus largement ceux de Marie-Laure Derat, notamment *Le domaine des rois éthiopiens (1270-1527). Espace, pouvoir et monachisme*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, DOI : [10.4000/books.psorbonne.13766](https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.13766) ou encore « L'Éthiopie chrétienne et islamique (iv^e-xvi^e siècle) », dans François-Xavier FAUVELLE (dir.), *L'Afrique ancienne, de l'Acacus au Zimbabwe (20 000 ans avant notre ère – xvii^e siècle)*, Paris, Belin, 2018.
- 19 Cecilio TIELES FERRER, « La imatge dels sants Cosme i Damià, reflex de les relacions entre la població negroafricana i la societat hispana entre els segles xvi-xvii », *op. cit.*, p. 305.
- 20 Elizabeth R. WRIGHT, *The Epic of Juan Latino : Dilemmas of Race and Religion in Renaissance Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, p. 25.
- 21 « MORO, Lat. maurus, dicho assi de la provincia de Mauritania ». Sebastià de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, *op. cit.*, p. 556.
- 22 *Ibid.*, p. 72-80, mais aussi Pierre-Yves THELER, *L'Image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 6.
- 23 Jan L. DE JONG, « Saints, Surgery and Salvation », *op. cit.*, p. 31-32. Voir également George KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence, Sansoni, 1952 ; Scott NETHERSOLE, « Fra Angelico's *The Miracle of the*

Black Leg: Skin Colour and the Perception of Ethiopians in Florence before 1450 », *op. cit.*, p. 250-278.

24 Jan L. DE JONG, « Transplantation and Salvation », *op. cit.*, p. 38-49.

25 Fra Angelico, *Le miracle de la jambe noire*, 1438-1443, tempera sur panneau, 37x45 cm, Florence, Museo di San Marco.

26 Francisco PESELLINO, *Le miracle de la jambe noire*, vers 1450, huile sur panneau, 32x94 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 418

27 Bicci DI LORENZO, *Le miracle de la jambe noire*, 1429, huile sur panneau, Florence, cathédrale Santa Maria del Fiore

28 Pierre-Yves THELER, *L'Image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 98.

29 Voir toutes les reproductions iconographiques des modèles italiens dans Scott NETHERSOLE, « Fra Angelico's *The Miracle of the Black Leg: Skin Colour and the Perception of Ethiopians in Florence before 1450* », *op. cit.*, p. 250-278.

30 Pedro BERRUGUETE, *Le miracle de la jambe noire*, vers 1500, huile sur panneau, Covarrubias, Musée de l'ancienne collégiale San Cosme y San Damian.

31 Juan CORREA DE VIVAR, *Le miracle de la jambe noire*, vers 1540-1560, huile sur panneau, Pampelune, Museo de Navarra, inv. CE000273

32 L'attribution de ce tableau est discutée par l'historiographie. Elle était anciennement attribuée au Maestro de los Balbases et se présentait sous le titre « Le rêve du verger : les saints Côme et Damien en train d'exécuter une cure miraculeuse par le transplant de jambe » (env. 1495), mais les recherches plus récentes tendent vers son attribution à Andres Sanchez de Oña. Voir en ce sens María Pilar Silva MAROTO, « La pintura hispanoflamenca », dans Juan Carlos ELORZA (dir.), *La pintura sobre tabla de los siglos xv y xvi de la catedral de Burgos*, Burgos, Cabildo Metropolitano, 1994, p. 96-220.

33 Voir pour cet exemple et d'autres non illustrés, Carmen FRACCHIA, « Spanish Depictions of the Miracle of the Black Leg », *op. cit.*, p. 80-91. Consulter le tableau de l'École castillane, *Le Miracle de la jambe noire* (vers 1480, huile sur panneau) à l'adresse suivante : <https://drawingbloodpod.com/cosmas-and-damian-the-miracle-of-the-black-leg-and-transplant-histories/> (image 10).

- 34 Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, op. cit., p. 794.
- 35 *Ibid.*, p. 84.
- 36 En 1586. Carmen FRACCHIA, “*Black but Human*”, op. cit., p. 137.
- 37 Ce dernier est identifié par Carmen Fracchia comme un potentiel autoportrait du sculpteur (« perharps Vigarny’s self-portrait ») sans autre argumentaire. Voir *ibid.*, p. 146.
- 38 *Ibid.*
- 39 Concernant le recours aux miracles des saints comme modèles exemplaires dans la prédication catholique, voir notamment Ramon MANUEL PEREZ, « Sobre el carácter histórico de los milagros en la predicación del siglo xvii novohispano », *Memorabilia*, n° 11, 2008, p. 49-63, URL : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2971911> (consulté le 5 décembre 2025).
- 40 Voir Geoffrey B. RUSHMAN, N. J. DAVIES, Richard S. ATKINSON (dir.), *A Short History of Anaesthesia: the First 150 Years*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 1996.
- 41 Du fait du patronage associé aux deux frères, les premières études menées sur l’histoire du phénomène culturel ont d’abord portées sur les liens entre le récit pseudo-chirurgical et les premières avancées médiévales en la matière. Voir en ce sens notamment les articles parus dans la *Revue d’histoire de la pharmacie*.
- 42 Marie-Louise DAVID-DANEL, *Iconographie des Saints médecins Come et Damien*, op. cit., p. 9.
- 43 Carmen FRACCHIA, « El esclavo negroafricano en las imágenes españolas de los santos Cosme y Damián », op. cit., p. 147-148.
- 44 Carmen FRACCHIA, “*Black but Human*”, op. cit., p. 148.
- 45 Carmen FRACCHIA, « La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España », op. cit., p. 68.
- 46 De la même manière, il faut préciser en ce sens que des populations éthiopiennes chrétiennes sont également présentes en Italie durant les XV^e et XVI^e siècles, comme l’explique notamment Benjamin WEBER, « La bulle Cantate Domino (4 février 1442) et les enjeux éthiopiens du concile de Florence », *Mélanges de l’École française de Rome*, 2013, vol. 122, n° 2, p. 441-449, DOI : [10.4000/mefrm.686](https://doi.org/10.4000/mefrm.686), mais aussi Samantha KELLY, *Translating Faith*.

Ethiopian Pilgrims in Renaissance Rome, Cambridge, Harvard University Press, 2024.

47 *Ibid.*, p. 148-149. L'auteure cite en guise d'argumentaire un épisode en date du 3 juillet 1515 durant lequel un membre de la Confrérie de Séville, Tomas de Herrera, amputa le pied de son esclave « afro-hispanique », provoquant sa mort. Elle se réfère pour cela à l'ouvrage d'Alonso FRANCO SILVA, *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*, Séville, Diputación provincial de Sevilla, 1979, p. 209, 217-218.

48 Notamment d'après le Code médiéval des Sept Parties (1263-1265), établi sous le règne d'Alphonse X. La maltraitance, la mutilation ou la mise à mort étaient ainsi interdits. Voir en ce sens Alfonso FRANCO SILVA, *La esclavitud en Andalucía 1450-1550*, Grenade, Universidad de Granada, 1992.

49 Cecilio TIELES FERRER, « La imatge dels sants Cosme i Damià, reflex de les relacions entre la població negroafricana i la societat hispana entre els segles XVI-XVII », *op. cit.*, p. 313.

50 Voir notamment Manuel MENDEZ ALONSO, « From slave driver to abolitionist: Bartolomé de Las Casas on African slavery », *Patristica et Mediaevalia*, 2015, n°36, p. 17-28.

51 Voir *Los quince remedios para la reformación de las Indias* [1518] retranscrites dans Alvaro HUERGA, *Fray Bartolomé de las Casas, vida y obra*, Madrid, Alianza, 1998.

52 « La misma razón se aplica a los esclavos negros y a los indios [...] ambos fueron y siguen siendo injusta y tiránicamente reducidos a la esclavitud » Je traduis. Bartolomé DE LAS CASAS, *Brevísima relación de la destrucción de África* [1552], Salamanque, San Esteban, 1989, p. 8.

53 Bernard VINCENT, « Pour une histoire des confréries de Noirs », *Publications de l'École française de Rome*, n°393, 2008, p. 245, URL : https://www.persee.fr/doc/efr_0223-5099_2008_act_393_1_9171 (consulté le 5 décembre 2005).

54 Cecilio TIELES FERRER, « La imatge dels sants Cosme i Damià, reflex de les relacions entre la població negroafricana i la societat hispana entre els segles XVI-XVII », *op. cit.*, p. 304.

55 *Ibid.*

56 « En el cementerio de sant Pedro enterraron ayer un hombre negro, tomemos una pierna de aquel y pongamos la a este. Y fue y traro la pierna del muerto y pusieron al vivo, y un taron le la llaga con un ungüento, y

llevaron la pierno del vivo al muerto ». Pedro de la VEGA, *Flos Sanctorum leyenda de los Sanctos*, 1568, f^o 151.

57 « La misma razón se aplica a los esclavos negros y a los indios [...] ambos fueron y siguen siendo injusta y tiránicamente reducidos a la esclavitud. » Je traduis. Bartholomé DE LAS CASAS, *Brevisima relación de la destrucción de África* [1552], op. cit., p. 8.

58 Voir en ce sens les travaux de Julián Gallego sur l'évolution du statut du peintre en Espagne, notamment l'ouvrage de référence pour la période moderne *El Pintor de artesano a artista*, Grenade, Diputación provincial de Granada, 1995.

59 En ce sens et comme leurs patronymes respectifs l'indiquent, il semblerait notamment que León Picardo était originaire de Picardie en France de même que Felipe Vigarny, originaire de Langres dans le duché de Bourgogne.

60 Judith-Danielle JACQUET, « La miracle de la jambe noire », op. cit., p. 42.

61 Jean DEVISSE, Michel MOLLAT, « The African Transposed », op. cit., p. 205.

62 Voir plus largement sur ce thème les deux volumes de Mirko DRAZEN GRMEK (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

63 Caroline WALKER BYNUM, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone Books, 1991.

64 Judith-Danielle JACQUET, « La miracle de la jambe noire », op. cit., p. 41.

65 Maria DEL CARMEN FRANCÈS CAUSAPÉ, *Iconografía de los Santos Cosme y Damián en libros raros de medicina publicados en España*, Madrid, Realigraf, 2007.

66 Voir par exemple Anne-Sophie MOLINE, *Corps ressuscitants et corps ressuscités. Les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du xv^e au début du xvii^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2007.

67 Thomas D'AQUIN, *Somme contre les gentils* [1258], trad. Denis Moreau, Paris, Flammarion, 1999, vol. 4, p. 376.

68 Jérôme BASCHET, *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016, p. 7.

69 *Ibid.*, p. 52.

- 70 Carmen FRACCHIA, « La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España », *op. cit.*.
- 71 Jacques DE VORAGINE, *Flos sanctorum romançat*, *op. cit.*
- 72 Voir Carmen FRACCHIA, « La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España », *op. cit.*, p. 68-72.
- 73 Jean DEVISSE, Michel MOLLAT, « The African Transposed », *op. cit.*, p. 258.
- 74 En référence à la récupération de la ville de Grenade. Voir Carmen FRACCHIA, « Spanish Depictions of the Miracle of the Black Leg », *op. cit.*, p. 85.
- 75 Stéphane KORSIA-MEFFRE, « La grenade, un symbole doux-amer », *La Chaîne d'union*, n°51, 2010, p. 70-77, DOI : [10.3917/cdu.051.0070](https://doi.org/10.3917/cdu.051.0070).
- 76 Carl Brandon STREHLKE (dir.), *Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance* [catalogue d'exposition], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019, p. 140-141.
- 77 Voir Kristen COLLINS, Bryan C. KEENE (dir.), *Balthazar: A Black African king in medieval and Renaissance art*, [catalogue d'exposition], Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2019.
- 78 Judith-Danielle JACQUET, « La miracle de la jambe noire », *op. cit.*, p. 41.
- 79 Michel LAUERS, « Le cimetière dans le Moyen Âge latin. Lieu sacré, saint et religieux », *Annales. Histoire, sciences sociales*, n°5, 1999, p. 1047-1072, DOI : [10.3406/ahess.1999.279800](https://doi.org/10.3406/ahess.1999.279800).
- 80 « Tout change à l'époque de Jean Beleth, qui est celle de la consécration des cimetières : le partage entre les bons et les mauvais morts fut fondé sur appartenance ou non de ceux-ci à la communauté chrétienne. Les païens, les juifs, les enfants non baptisés n'appartenaient pas la communauté des fidèles ». *Ibid.*, p. 1067.
- 81 Jillian HARROLD, *Saintly Doctors*, *op. cit.*, p. 66.
- 82 Jean-Claude SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps : essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 332.
- 83 Jacques LE GOFF, Nicolas TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Age*, Paris, Éditions Liana Levi, 2003, p. 90-91.
- 84 *Ibid.*, p. 92.

- 85 Jean-Claude SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, op. cit., p. 341-343.
- 86 Jacques LE GOFF, Nicolas TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Age*, op. cit., p. 95.
- 87 Voir le chapitre consacré aux images votives dans Anne PINGEOT, *Le Corps en morceaux*, op. cit.
- 88 Jacques LE GOFF, Nicolas TRUONG, *Une histoire du corps au Moyen Age*, op. cit., p. 95.
- 89 Judith-Danielle JACQUET, « La miracle de la jambe noire », op. cit., p. 42.
- 90 Jan DE JONG, « Saints, Surgery and Salvation », op. cit., p. 35-36.
- 91 André CHASTEL, *Fables, formes, figures*, t. II, Paris, Flammarion, 1978, p. 78.
- 92 Pierre-Yves THELER, *L'Image de la greffe. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle dans l'art occidental du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, op. cit., p. 100.
- 93 Probablement perçue comme peu lisible pour la communauté des fidèles. Carmen FRACCHIA, "Black but Human", op. cit., p. 126.
- 94 Lui préférant la représentation iconique des deux frères figurés seuls, en pied, avec seulement leurs attributs. Voir Carmen FRACCHIA, « Spanish Depictions of the Miracle of the Black Leg », op. cit. ; plus largement Ramon MANUEL PEREZ, « Sobre el carácter histórico de los milagros en la predicación del siglo xvii novohispano », op. cit., p. 53-54.

RÉSUMÉS

Français

Patrons des chirurgiens, les saints Côme et Damien sont vénérés depuis le iv^e siècle dans l'Église d'Occident pour une série de miracles et de guérisons posthumes attachés à leur culte. Parmi eux, le miracle dit « de la jambe noire » se diffuse particulièrement par l'image, devenant le principal événement associé à leur invocation, notamment dans les royaumes de Castille où l'interprétation artistique du récit prend alors un tournant particulier. Echo politique à la situation esclavagiste et coloniale au xvi^e siècle ou vision thaumaturgique des progrès médicaux dans un contexte épidémique majeur, le traitement iconographique de la greffe opère un basculement dans la vision du corps idéal chrétien, désormais perçu dans son morcellement hybride comme l'incarnation du corps universel et fidèle

de l'Église, porteur à l'image du Christ, des stigmates irréversibles de l'intervention céleste sur la chair.

English

Patrons saints of surgeons, saints Come and Damian have been venerated since the fourth century in the Western Church for a series of miracles and posthumous cures associated with their cult. Among these, the so called “miracle of the black leg” was particularly popular in images, becoming the main event associated with their invocation, particularly in the kingdoms of Castile, where the artistic interpretation of the story took a particular turn. Whether as a political echo of the slavery and colonial situation during the sixteenth century, or as a thaumaturgical vision of medical progress in a major epidemic context, the iconographic treatment of the graft brought about a shift in the vision of the ideal Christian body, now seen in its hybrid fragmentation as the embodiment of the universal and faithful body of the Church, bearing in the image of Christ, the irreversible stigmata of heavenly intervention on the flesh.

INDEX

Mots-clés

légende dorée, Castille, miracle, peinture sacrée, histoire médicale, xvie siècle, hagiographie, transplantation

Keywords

golden legend, Castile, miracle, sacred painting, medical humanities, sixteenth century, hagiography, transplantation

AUTEUR

Charlotte Lange

IDREF : <https://www.idref.fr/132615983>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000058891433>