



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA



TESIS DOCTORAL (3030) HISTORIA DEL ARTE

LA SÁBANA SANTA Y SUS IMPLICACIONES HISTÓRICO-ARTÍSTICAS

Realizada por Jorge-Manuel Rodríguez Almenar

Director: Dr. D. Rafael García Mahiques

MAYO 2017

**Foto de portada: Detalle del retablo del altar mayor de la Catedral Metropolitana de Tarragona.
Alabastro policromado. Esculpido por Pere Johan entre los años 1426 y 1434.**

“El rey de Edesa, cuando vio tu impronta sobre el lienzo, exclamó: mi Señor... en el momento de tu pasión estabas humillado y desfigurado. Y, sin embargo, iluminabas el universo porque transparentaba la forma de tu persona, cuya impronta sobre la tela nos ha sido dada como un tesoro”.

Canon de Maitines, San Germán,
patriarca de Constantinopla (S. VIII):

“El mismo mediador entre Dios y los hombres, (...) extendió todo su cuerpo sobre una tela blanca como la nieve, sobre la cual la gloriosa imagen de la faz del Señor y todo el largo de su cuerpo, quedaron tan divinamente transformados que, para quienes no pudieron ver al Señor físicamente en la carne les era suficiente con ver la transfiguración operada en la tela. (...)

Esa tela, pese al tiempo transcurrido, se mantiene incorrupta en Siria mesopotámica, en la ciudad de Edesa, dentro de la gran iglesia”.

Sermón del papa Esteban III,
durante el Concilio de Letrán (769 d. C)
que condenó la iconoclastia.

Dedicatoria:

A mi padre, Santiago Rodríguez García, quien inculcó en mí, desde mi más tierna infancia, el amor al Arte entre los más importantes valores de la vida.

Siempre esperó que acabaría escribiendo la tesis en Historia del Arte y que, aunque nunca me lo dijo y tampoco llegó a verla terminada, pudo decir, con felicidad, a sus 102 años que ya se podía morir tranquilo.

Agradecimientos:

A mi madre, que ha aceptado consciente y cariñosamente mi ausencia de muchas horas para que pudiera realizarse esta obra.

A Ignacio Villar Revilla por su paciente ayuda en la revisión constante de los textos y a Javier Peris Lluch sin cuya colaboración técnica no hubiera sido posible realizar este volumen.

A los socios y amigos del Centro Español de Sindonología, que han soportado mis nervios y angustia cuando veía que no podría terminar un proyecto que nació más grande de lo ha llegado a ser, pero que espero poder completar en el futuro.

Y, especialmente, a Manuel Fernandez y Deborah Ribes por su afecto y apoyo constantes.

LA SÁBANA SANTA Y SUS IMPLICACIONES HISTÓRICO-ARTÍSTICAS

Jorge-Manuel Rodríguez Almenar *

* Prof. Titular E. U. del Departamento de Derecho Civil de la Universidad de Valencia. Presidente del Centro Español de Sindonología (CES) y Presidente del equipo de investigación del CES, el EDICES.

SUMARIO:

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Justificación.	13
Objetivos de la investigación.	15
Metodología.	18
Cuestiones de fondo y forma.	22
Estructura del trabajo.	23
Punto de partida.	29

PRIMERA PARTE LA SÍNDONE DE TURÍN

SECCIÓN I.- Descripción de la <i>Síndone</i>.	37
A.- Descripción textil del lienzo.	38
B.- Desperfectos y reparaciones.	39
C.- Los evangelios y la <i>Síndone</i> de Turín.	42
D.- La "impronta" de la <i>Síndone</i> revelada por la fotografía.	43
SECCIÓN II.- La <i>Síndone</i> no es un artefacto medieval.	51
CAPÍTULO 1.- VISIÓN GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE LAS HUELLAS.	51
A.- La Comisión de Expertos de 1969-1973.	53
B.- El equipo STURP (1976-1981).	54
a) <i>El nacimiento del equipo STURP</i>	55
b) <i>Las "Jornadas de Observación Directa" Turín: 8-13 de Octubre 1978</i>	59
c) <i>Hallazgos del STURP sobre la naturaleza de las huellas de la Síndone</i>	61
CAPÍTULO 2.- LA DATACIÓN POR EL MÉTODO DEL CARBONO 14.	71
A.- Los fundamentos del método y sus limitaciones.	71
B.- La datación de la <i>Síndone</i> en 1988.	73
C.- Crítica a la datación: Una datación discutida y discutible.	75
a) <i>La estadística demuestra que no es un método infalible</i>	75
b) <i>Los resultados de la datación de la Síndone</i>	77
c) <i>Explicaciones y valoración de los resultados</i>	81

SEGUNDA PARTE

LA *IMAGEN* DE EDESA, LA *SÍNDONE*, Y LA HISTORIA.**SECCIÓN I.- Historia de la *Imagen* de Edesa y su posible relación con la *Síndone* de Turín. 87**

CAPÍTULO 1.- REFERENCIAS PRIMITIVAS A LA “SÁBANA DE CRISTO”.	89
A.- EL “Evangelio a los hebreos”.	91
B.- El Misal Mozárabe.	93
C.- La difícil aceptación de las imágenes en el cristianismo primitivo.	94
CAPÍTULO 2.- LA <i>IMAGEN</i> DE EDESA. (EL <i>MANDYLIÓN</i>).	97
A.- Una leyenda, pero no sólo una leyenda.	98
B.- La <i>Imagen</i> en las principales fuentes documentales escritas.	101
C.- Otros textos que ratifican que la <i>Imagen</i> no era un simple retrato.	105
D.- Información que se deduce de los términos empleados en los textos.	107
CAPÍTULO 3.- LA <i>IMAGEN</i> DE EDESA ERA UN OBJETO REAL.	109
A.- La verdad que se esconde tras la leyenda.	109
B.- Un objeto que “ganaba” batallas.	111
C.- Un objeto que “era trasladado”.	114
CAPÍTULO 4.- EL <i>MANDYLIÓN</i> SE “TRANSFORMA” EN LA <i>SÍNDONE</i>	119
A.- La narración del traslado de la <i>Imagen</i> de Edesa.	119
B.- La “Homilía de Gregorio <i>el refrendario</i> ”.	121
C.- Referencias complementarias.	122
D.- El Codex Pray y la <i>Síndone</i> de Turín: Constantinopla, siglo XII..	124
CAPÍTULO 5.- LA <i>SÍNDONE</i> Y LA CRUZADA DE LOS LADRONES.	129
A.- La IV cruzada, una cruzada <i>diferente</i>	129
B.- El sitio de Constantinopla.	130
C.- La <i>Síndone</i> durante la IV Cruzada.	132
> La crónica de la IV Cruzada de Robert de Clari de 1204	132
> La carta de Teodoro Angel Comneno, de 1205.	135

SECCIÓN II.- La historia de la *Síndone* tras su salida de Constantinopla. 137

CAPÍTULO 1.- LA <i>SÍNDONE</i> , DE ORIENTE A OCCIDENTE.	139
CAPÍTULO 2.- LA <i>SÍNDONE</i> EN FRANCIA: EL <i>MEMORANDUM</i> DE PIERRE D’ARCIS. ...	143
A.- El texto del <i>Memorandum</i>	143
B.- Hechos que se dicen ocurridos en el pasado.	147
C.- Hechos antecedentes a la redacción del <i>Memorandum</i>	152

D.- Consecuencias del <i>Memorándum</i>	153
E.- Conclusiones sobre el <i>Memorandum</i>	156
CAPÍTULO 3.- LA SÍNDONE EN LA CASA DE SABOYA (SIGLO XV AL XX)	157
A) De los Charny a los Saboya.	157
B) El incendio de la Capilla de Chambéry (1532).	162
CAPÍTULO 4.- LA SÍNDONE EN TURÍN: DE 1578 HASTA HOY.	165
CAPÍTULO 5.- CONCLUSIONES SOBRE LA PARTE HISTÓRICA.	169
Apéndice documental I: El <i>Memorandum</i> de Pierre d'Arcis.	171
Apéndice documental II: El relato de las Clarisas de Chambéry.	175

TERCERA PARTE

LA SÍNDONE Y EL ARTE.

SECCIÓN I.- El rostro de Cristo en el Arte, la *Imagen* de Edesa y la *Síndone*. 181

CAPÍTULO 1.- LA IMAGEN DE CRISTO COMO IMAGEN SAGRADA.	181
A.- El tratamiento deficiente del Icono en la Historia del Arte.	181
B.- El Icono como imagen sagrada y como reliquia.	183
CAPÍTULO 2.- LA PRIMITIVA ICONOGRAFÍA CRISTIANA.	187
A.- El primer arte paleocristiano: Símbolos, signos e imágenes.	188
CAPÍTULO 3.- LA IMAGEN DE CRISTO TRAS LA PAZ DE LA VICTORIA.	191
A.- El Cristo simbólico frente al retrato del Jesús histórico.	191
B.- Cómo saber si estamos ante un retrato.	194
C.- El retrato de Jesús glorificado.	197
CAPÍTULO 4.- EN BUSCA DE LA “VERDADERA IMAGEN”.	201
A.- Sabemos cómo era la <i>Imagen</i> de Edesa.	204
B.- Todas las <i>aquiropitas</i> se reducen a una: el <i>Mandylión</i>	208
C.- Causas y consecuencias del culto al retrato de Cristo	209
CAPÍTULO 5.- ¿LA IMAGEN DE EDESA ERA LA SÍNDONE?	213
A.- La única candidata posible.	213
B.- ¿Existen huellas en la <i>Síndone</i> de que se haya exhibido como <i>Mandylión</i> ? .	215
C.- Rastreando los puntos de coincidencia con la <i>Síndone</i>	221
> Los “15 puntos” de Vignon.	223
> Dos pistas determinantes.	226
> La <i>Imagen</i> de Edesa era el arquetipo del retrato oficial de Cristo	229

CAPÍTULO 6.- HIPÓTESIS DIACRÓNICA SOBRE LA IMAGEN DE EDESA.	235
A.- El tema: "La leyenda del rey Abgar". Iconos descriptivos de la leyenda	235
B.- Primer tipo: "La Imagen parcialmente velada".	237
C.- Segundo tipo: El Mandylión cubierto con un manto dorado.	240
> ¿El manto dorado superpuesto al velo blanco?	241
D.- Tercer tipo: La tela sobre una tabla dorada.	
La evolución hacia la "Santa Faz"	244
> El icono del <i>Mandylión</i> en la pintura contemporánea.	252
> El reflejo en Occidente. La <i>Imagen</i> de Edesa se funde con la <i>Verónica</i>	253
E.- Realización material de la hipótesis expuesta	255
CAPÍTULO 7.- CONCLUSIONES	257
SECCIÓN II.- El "descubrimiento" de la <i>Síndone</i> en Bizancio.	258
CAPÍTULO 1.- LA <i>SÍNDONE</i> EN CONSTANTINOPLA. PLANTEAMIENTO GENERAL	259
A.- Primeras influencias.	259
B.-¿Jesús cojo?	260
C.- La Imagen copia y sustituye a la reliquia.	262
CAPÍTULO 2.- ESTUDIO DIACRÓNICO DEL TEMA DE LA CRUCIFIXIÓN Y	
LA INFLUENCIA DE LA <i>SÍNDONE</i> EN LOS SIGLOS X Y XI.	265
A.- La Crucifixión en el siglo V.	266
B.- La elaboración altomedieval.	267
C.- La ruptura del siglo X: el Cristo llagado y desnudo y la <i>Síndone</i>	270
D.- Las características del <i>Christus Patiens</i>	274
E.- La incidencia del <i>Christus Patiens</i> "sindónico" en la cultura bizantina y	
occidental de la Edad Media	278
> De la <i>Deesis</i> al <i>Christus Dolens</i>	279
> El mimetismo de los tipos bizantinos en occidente.	280
CAPÍTULO 3.- LA <i>AKRA TAPEÍNOSIS</i> , (O <i>IMAGO PIETATIS</i>) Y SU PROBABLE	
ORIGEN EN LA <i>SÍNDONE</i>	283
A.- Una imagen ambigua y con muchas variantes.	284
B.- La explicación de Belting: la clave litúrgica.	286
C.- Del Mandylión a la Akra tapenosis.	288
D.- Las características formales de la <i>Akra tapeínosis</i>	289
E.- Las imágenes relacionadas con la <i>Akra tapeínosis</i>	297
F.- La <i>Imago pietatis</i> un tipo de gran arraigo en Europa.	299
CAPÍTULO 4.- LOS VELOS LITÚRGICOS DEL RITO BIZANTINO Y SU POSIBLE RELACIÓN	
CON LA IMPRONTA DE LA <i>SÍNDONE</i>	301

A.- El <i>Aér</i>	301
B.- El <i>Melismós</i>	305
C.- El <i>Epitaphios</i> y el <i>Epitaphios Threnos</i>	308
D.- El <i>Antiménsion</i>	311
CAPÍTULO 5.- CONCLUSIONES.	313
CONCLUSIONES .-	315
BIBLIOGRAFÍA.-	319
LISTA DE ILUSTRACIONES.-	363

ANEXOS

INFORMACIONES COMPLEMENTARIAS SOBRE LA SÍNDONE.

ANEXO I.- “El STURP: Un completo estudio científico”.

A.- El STURP: Los 33 científicos participantes.	1
B.- Principales estudios realizados por el S.T.U.R.P. y sus resultados:	3
1. Observaciones directas y estudios microscópicos	3
2. Fotografía con iluminación transversal	6
3. Fotografía con iluminación lateral	6
4. Pruebas microquímicas	7
5. Espectrometría de masas y espectrometría de láser-raman	10
6. Espectrometría de reflectancia infrarroja	11
7. Termografía	13
8. Espectrometría de reflectancia UV-visible	13
9. Fluorescencia de rayos-x	15
10. Fluorescencia fotoeléctrica	16
11. Fluorescencia fotográfica	17
12. Pruebas Radiográficas (baja energía)	19
13. Observación del reverso de la tela (el equipo italiano)	19
C.- Conclusiones del S.T.U.R.P.	20
D.- Bibliografía específica de las publicaciones científicas del S.T.U.R.P.	21

ANEXO II.- Posibles explicaciones a la datación de la Síndone con C14.

A.- Todo el proceso fue un fraude.	1
B.- El fenómeno que ha formado la Imagen ha alterado el C14 de la muestra.	2
C.- El enriquecimiento del radiocarbono por el incendio de 1532.	3
D.- La limpieza inadecuada de la muestra.	4
E.- El “remiendo invisible”.	8

ANEXO III: El “Hombre de la Síndone” era cadáver.

A.- Polen sobre la <i>Síndone</i>	1
> La revisión realizada por Baruch y Danin.	2
> Una nueva visión del significado del polen encontrado en la <i>Síndone</i>	3
> Conclusiones sobre el polen.	6
B.- La opinión de los forenses: Es un hombre real.	9

ANEXO IV.- El “Santo sudario” de Oviedo.

I.- UN SUDARIO COMPATIBLE CON LA SÍNDONE.	1
A.- ¿Existió un sudario en la sepultura de Jesús?.	3
B.- La historia del Sudario de Oviedo.	4
C.- ¿Se puede relacionar documentalmente el sudario de Oviedo con el sudario de Jesús de Nazaret?	5
II.- INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS SOBRE EL SUDARIO DE OVIEDO.	7
A.- Estudios individuales.	7
B.- El estudio del EDICES.	8
Fase 1: Estudio descriptivo del lienzo y análisis de las manchas.	9
Fase 2: La hipótesis del EDICES sobre la utilización del Sudario.	14
Fase 3: Posible relación del Sudario de Oviedo con el <i>Hombre de la Síndone</i>	17
C.- Consecuencias que se derivan de lo estudiado sobre el Sudario.	25

ANEXO V: Las “otras” *Aquiropitas*.

A.- Las <i>Aquiropitas</i> más importantes.	1
> La Camuliana y el grupo de <i>aquiropitas</i> de Capadocia.	1
> La <i>aquiropita</i> del Salvador del <i>Santa Santorum</i> de Letrán.	3
> El <i>Keramión</i>	5
> La imagen del Cristo de Menphis (Egipto).	7
> La Verónica y los <i>mandyliones</i> romanos.	7
B.- Conclusiones.	8

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

JUSTIFICACIÓN

¿Tiene sentido hacer un estudio, sobre la "Sábana Santa" de Turín, proponiendo que ésta tenga algo que ver con la aparición del rostro tradicional de Cristo en el Arte Antiguo?, ¿no está claro que estamos ante una pintura medieval realizada en torno al año 1300?

Éstas son las preguntas que se podría hacer cualquier ciudadano al ver el tema que pretendemos abordar en las siguientes páginas.

Soy plenamente consciente de que una gran parte de la población sólo ha oído hablar de la "Sábana Santa" a través de los medios de comunicación y, por eso mismo, tiene completamente desdibujado el estado de la cuestión sobre la Sábana santa.¹ En los últimos treinta años no he encontrado nunca un reportaje periodístico que recoja sencilla, fiel y objetivamente qué es la Sábana Santa o *Síndone*. En el mejor de los casos el comunicador manifiesta un punto de vista personal sobre el tema —a favor o en contra, según sus prejuicios religiosos— y tiende a la simplificación, muchas veces eliminando el verdadero problema que plantea en el mundo científico —porque, efectivamente, lo plantea—. En consecuencia, el destinatario del reportaje no entiende por qué alguien dedica tiempo y espacio a un tema que se presenta en los *mass media* como "resuelto".²

La realidad es que, al margen de los medios —que parece que, en este tema, no pueden dejar la superficialidad o el sensacionalismo³—, en la mayor parte de los casos la *Síndone* se ha estudiado y se estudia por profesionales de diversas ciencias, y éstos le siguen dedicando tiempo porque no consideran que sea un tema cerrado en absoluto.

Al margen de su consideración como objeto religioso —que aquí no se plantea—, el interés científico sobre la *Síndone* se inició cuando, al realizarse la primera fotografía del lienzo, se descubrió en él una característica inesperada: Que sólo se puede entender correctamente la imagen que allí aparece, en el negativo fotográfico.

Como ocurriría en cualquier otro caso —al menos dentro de la cultura occidental—, ante un objeto que requiere una explicación, lo normal es buscar una explicación racional. No

¹ En mi caso, desde hace más de 27 años, he asistido a simposios y congresos especializados sobre la materia y he tenido la oportunidad de intercambiar opiniones con los investigadores que han estudiado directamente el objeto.

En la bibliografía final y en mi currículum se especifican, pero podría destacar que intervine como ponente sobre "El Santo Sudario de Oviedo" en el II Congreso Nacional de Paleopatología (Valencia 1993); en el Congreso Internacional "Síndone 97" (República de San Marino 1997) y en el I y II Congreso Internacional sobre el Sudario de Oviedo (Oviedo 1994 y 2007) y también ya en el tema que nos ocupa en el "I Congreso Internacional sobre la Sábana Santa celebrado en España" (Valencia 2012) —del que fui Presidente—, con la ponencia "La influencia de la Sábana Santa en la Historia y el Arte".

² Es esta una verdadera lástima porque, cuando se profundiza, se descubre el enorme interés que tiene, el cual va mucho más allá de los programas "esotéricos" entre los que, desgraciadamente, se ha encuadrado tantas veces.

³ Habitualmente me encuentro con personas que me dicen que ellos también se interesan por "estos temas" y a continuación te hablan de que han "descubierto la cara de Cristo en su mesita de noche" (sic).

entiendo por qué tendría que ser distinto tratándose de la *Síndone* y, desde luego, su estudio no puede darse por concluido mientras se siguen encontrando aspectos nuevos que despiertan interés y exigen respuestas.

Si la *Síndone* de Turín no es una “reliquia” más, ¿Que tiene de especial?

Se conocen muchas copias de la “Sábana Santa” de Turín pero, en ningún caso, se ha planteado que sean algo más que simples pinturas.⁴ Ninguna de ellas ha suscitado el más mínimo interés científico, a diferencia de lo que ocurre con la tela original.

Los estudios que se desarrollaron durante el siglo XX en torno a la *Síndone* —inicialmente de forma individual y después de forma colectiva y multidisciplinar— colocaron en el centro de la investigación sobre el lienzo el análisis de la *impronta* que contiene⁵ pero también se realizaron estudios relativos a otros aspectos totalmente diferentes.

El punto culminante de la investigación científica se produjo a raíz de la actuación de un grupo de científicos norteamericanos (el *STURP*) que llevó a cabo una investigación directa y multidisciplinar de alto nivel⁶ entre los años 1978 y 1981. A pesar de dedicar a la tela una de las investigaciones más extensas que se ha realizado nunca a un objeto arqueológico y realizar en ese tiempo 27 publicaciones en revistas científicas donde expusieron sus conclusiones (ver Anexo I) manifestaron no haber encontrado ninguna explicación satisfactoria para la *impronta*, por lo que ese aspecto sigue abierto.

Desafortunadamente, ese “punto álgido” de la investigación supuso también un “pico de popularidad” que no tuvo únicamente consecuencias positivas: por una parte favoreció que nuevos investigadores se interesasen por el tema, pero también propició, en todo el mundo, la aparición de libros de divulgación —o con puro afán sensacionalista— escritos por personas que pretenden ser investigadores sin serlo.⁷

Durante los años posteriores a 1981, el *STURP* planificó una batería de nuevos análisis que tenían un doble propósito: por un lado profundizar aún más sobre la naturaleza de la imagen y por otro conocer los niveles de contaminación del tejido, con vistas a realizar una datación del mismo que tuviera garantía de fiabilidad. Inexplicablemente, quienes tenían que dar la autorización para la realización de nuevos análisis, extrajeron del protocolo presentado una única prueba, la datación con C14, y desecharon todas las demás, privando a los investigadores de la posibilidad de conocer el estado real de las fibras de la tela antes de realizar la datación.⁸

La radiodatación del tejido, realizada en 1988, le atribuyó antigüedad medieval —una edad de calendario de entre 1260 y 1390 d.C.— y originó una enorme “tormenta mediática” que siempre se recuerda cuando alguien menciona la *Síndone* de Turín. Sin embargo, casi treinta años después y teniendo mucha más información que la que se tenía entonces, podemos valorar aquella datación con perspectiva y otorgarle el carácter relativo que en su día debió dársele.

⁴ Hay catalogadas en torno a 150 y la mitad, aproximadamente, se encuentran en España.

⁵ Que no es objeto directo de nuestro estudio, pero que hemos de abordar para descartar que la Sábana de Turín sea una creación artística.

⁶ Entre los investigadores participaban, por ejemplo, nueve científicos de Los Alamos National Laboratory, un conocido laboratorio de referencia en Estados Unidos..

⁷ Siempre que ha ocurrido este tipo de cosas con investigaciones científicas, desafortunadamente se desprestigia el tema en el ámbito académico y parece que ya no pueda tratarse con seriedad.

⁸ Esto fue un gran error, pues la fiabilidad del resultado depende en gran medida de las condiciones de la muestra que se analiza.

Ahora bien, el objetivo de nuestro estudio va más allá del origen de la impronta y la antigüedad de la tela. Sobre estos dos aspectos —que no podemos obviar, porque forman parte del “estado de la cuestión”— lo único que nos interesa es dejar claro que son temas que no están cerrados y que los resultados obtenidos no nos impiden plantear el estudio presente. Los abordaremos en la primera parte y en cuatro de los apéndices, pero nuestro objetivo es otro y responde a preguntas distintas:

¿Puede ser la sábana de Turín el origen del “retrato” de Cristo en el Arte? ¿Era conocida la imagen de la Síndone cuando se establecieron algunos de los más importantes tipos iconográficos referidos a Jesús de Nazaret?

No soy el primero que aborda este tema, y tampoco pretendo ser el último. Como veremos, el primer investigador que intuyó que podía existir una relación entre la *Síndone* y el Arte paleocristiano y bizantino fue Paul Vignon, en un libro publicado en 1902. Pero, en aquel momento no había forma de encontrar ninguna vinculación histórica entre la *Síndone* y los autores de las obras supuestamente relacionadas; por ello Vignon únicamente pudo constatar la similitud morfológica.

La situación cambió cuando, en 1978, el historiador inglés Ian Wilson, lanzó una idea que es el puente perfecto para unir las dos orillas del problema: la *Síndone* y la iconografía cristiana. La clave, según Wilson, era un extraño objeto que circuló por la antigua Mesopotamia, al menos entre el siglo VI y el siglo X, y que desapareció en la bruma de la historia como tal objeto físico en torno al siglo XIII. Se le llamó “la *Imagen* de Edesa” o, también, “el *Santo Mandylión*”.

Wilson proclamó por primera vez que ese objeto no era sino la *Síndone* bajo una apariencia distinta pero, desde entonces, otros autores han aportado textos e imágenes que confirman que el *Mandylión* era un objeto real, con unas características muy concretas, y han reforzado la hipótesis lanzada por Wilson.

Al iniciar esta tesis me proponía como objetivo no sólo realizar una exposición omnicomprendensiva de los elementos de los que se dispone para defender dicha hipótesis, sino establecer que la *Síndone* ha influido decisivamente en la imagen de Cristo de la Antigüedad y de la Edad Media. No era consciente de la amplitud de la tarea que tenía delante y, como es lógico, no he podido culminar plenamente la tarea, pero creo que sí he dado algunos pasos hacia ese objetivo y he trazado una visión actualizada y de conjunto.

Siento no haber podido tratar con la profundidad que requerían algunas de las cuestiones que se me han ido planteando, ni abordar algunos temas laterales que surgieron por el camino —y sobre los que, necesariamente habrá que volver en el futuro— pero, al menos, creo haber dado una visión de conjunto. También he podido tratar y desarrollar aspectos nunca antes tratados como, por ejemplo, la explicación diacrónica de la variedad de tipos iconográficos a los que ha dado lugar la representación del *Mandylión* a lo largo de los siglos, y creo haber aportado algunos aspectos inéditos a la cuestión.

En todo caso la relevancia de un estudio no depende sólo de sus resultados inmediatos o directos sino también del establecimiento de unas bases sólidas a partir de las cuales se puedan abordar otras investigaciones, y eso espero lograrlo.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Siendo, pues, el objetivo general y real de este trabajo, trazar una visión de conjunto de la posible influencia de la *Síndone* en la visualidad del rostro de Cristo, —y en otros tipos referidos a él— parecía evidente que había que establecer algunas fases en la investigación, que obedecen a los objetivos específicos de ésta.

Es cierto que la *Síndone* no es citada como tal por ningún documento escrito del primer milenio de la era cristiana y, por tanto, *a priori* no parece lógico plantearse su influencia en el arte paleocristiano o bizantino anterior. Si lo hacemos es porque asumimos la hipótesis del historiador inglés Ian Wilson, según la cual la *Síndone* se presentaba como una “representación visual” diferente —un objeto de apariencia distinta— con el nombre de *Imagen* de Edesa o *Mandylión*. Consecuentemente, para llegar al objetivo final será imprescindible plantearse varios objetivos parciales que se abordarán en las sucesivas fases de mi estudio:

- 1.- Descartar que la *Síndone* sea medieval o, por lo menos, asegurarse de que esta datación no es indudable.

Si no existieran dudas sobre la fiabilidad de la datación realizada en 1988, no tendría sentido este trabajo de investigación, pues si estuviéramos seguros de que la Sábana no existía, al menos, desde antes de que se fijaran los rasgos definitivos del Pantocrátor, no habría nada más que decir. Afortunadamente para nuestros propósitos, la datación realizada, en 1988, con el método del carbono 14 ha sido puesta en duda por muchos científicos, y a ellos podemos recurrir para entender cabalmente aquellos resultados.

- 2.- Conocer la naturaleza de la doble impronta que ocupa la parte central del lienzo de Turín y que aparenta ser la imagen frontal y dorsal del cuerpo de un hombre.

Es un objetivo difícil si no se tiene acceso al lienzo original, pero en mi caso parto de una situación que no es muy frecuente. Desde 1989 he asistido a casi todos los congresos que se han celebrado en Europa sobre el tema, y mantengo contacto directo con algunos de los investigadores más destacados. Yo mismo tuve el privilegio de ver la Sábana de cerca el 21 de septiembre de 2002, invitado por el cardenal de Turín, con ocasión de la restauración llevada a cabo sobre la tela.⁹

El hecho de tener acceso no sólo a muchos de los trabajos de divulgación publicados sobre la materia,¹⁰ sino también a muchas de las publicaciones científicas, me ha facilitado un conocimiento bastante exhaustivo de los estudios realizados.

- 3.- Profundizar en el conocimiento de la representación de la imagen de Cristo en la época paleocristiana o bizantina de los primeros siglos del cristianismo.

Esto es algo que no plantea ningún problema porque existe una amplísima bibliografía al respecto. La mayor parte de la producción artística de los primeros siglos del cristianismo tiene carácter religioso, y absolutamente todos los tratados de Historia del Arte tratan el tema con mayor o menor profusión. Precisamente por ello he considerado innecesario citar en la bibliografía muchas obras que podrían citarse, pero que no me han aportado un contenido tangible para la investigación y, además, están al alcance de cualquiera.

⁹ En mi calidad de representante del Centro Español de Sindonología (CES).

¹⁰ Lo que casi es una desventaja, por la falta de rigor de muchas de ellas.

- 4.- Estudiar uno a uno los documentos conocidos que mencionan la *Imagen* de Edesa y comprobar que no contenían información incompatible con la hipótesis que se pretende mantener.

Lógicamente, conozco la existencia de la mayor parte de ellos antes de empezar pero, a lo largo de la investigación, incidiremos en la necesidad de acudir, siempre, a las fuentes originales¹¹. Es en los documentos originales donde se encuentra la auténtica información y es fácilmente comprobable que las citas que se hacen de ellas son muchas veces erróneas o superficiales. Afortunadamente existen algunos estudios muy bien fundados, basados específicamente en esos documentos, que apoyan mi hipótesis de forma rotunda.

- 5.- Recopilar el mayor número posible de ejemplares de imágenes del *Mandylión* y sistematizar los diferentes tipos que existen y que se han creado a lo largo de la historia.

La mayor parte de los autores consultados, muestran o citan ejemplos del tipo del *Mandylión* pero parece que nadie se preocupa de examinar de forma sistemática los ejemplares existentes. Posiblemente porque se encuentran en lugares poco accesibles o porque es un tipo que no ha suscitado mucho interés en occidente.

- 6.- Establecer de forma sólida la identidad entre la *Imagen* de Edesa y la *Síndone* de Turín.

Este es el objetivo aparentemente más difícil de conseguir, pensando que nos referimos a hechos ocurridos en el primer milenio donde es muy difícil encontrar testimonios directos. Acudiremos ellos en la medida de lo posible.

A este respecto, he podido comprobar que en muchos que los trabajos de divulgación que he leído, los autores se limitan a aceptar o negar lo que afirman otros, sin aportar nada nuevo ni razonar las distintas posibilidades. Mi formación académica —que tiende a la valoración de las pruebas y a la interpretación de textos— me ha ayuda a constatar que es necesario evitar el mayor peligro del investigador: caer en el subjetivismo y en el campo de las opiniones. Lo sorprendente es que existen documentos muy explícitos a favor de nuestra hipótesis y, por otra parte, las posiciones contrarias a esta identificación suelen basarse en argumentos muy superficiales y de escasa entidad real.

- 7.- Estudiar los rasgos que caracterizan el “retrato” de Cristo y otros tipos iconográficos y compararlos con la *impronta* del lienzo de Turín.

El mayor peligro de esta fase es dejarse llevar por el subjetivismo, definiendo características que no sean suficientemente determinantes. Es por eso que desecharé algunos de los rasgos que han sido citados en algunas obras anteriores, y me centraré en rasgos muy exclusivos —preferentemente atribuibles a la tela de Turín más que a la *impronta*— que permitan sacar conclusiones. No niego que los demás rasgos no puedan citarse “a mayor abundamiento”, pero basta con establecer aquellos que sean determinantes.

- 8.- Estudiar cronológicamente la aparición de los tipos iconográficos más antiguos referidos a Cristo y comparar su origen con la historia documentada del *Mandylión* y de la *Síndone*.

Este es un aspecto fundamental. Constataremos la existencia de un paralelismo muy claro entre la historia de la *Síndone* y la cronología de algunos de estos tipos. Creo que quedará claro que según ha ido cambiando la forma de exponer la *Síndone* a lo largo de los siglos, se han ido originando o transformando estos tipos. En algún caso las coincidencias son casi *matemáticas*.

¹¹ Me ha sorprendido comprobar que algunas de ellas se encuentran transcritas íntegramente en Internet.

Por último, quisiera decir que más allá de estos objetivos concretos, una de las pretensiones de este trabajo es contribuir a superar, aunque sea modestamente, los prejuicios —a favor y en contra— que tienen atenazado el estudio de la Sábana de Turín. Creo que, más allá del ámbito de los auténticos investigadores directos del lienzo, no trasciende el enorme interés que tiene, desde el punto de vista cultural, este tema, y me parece increíble encontrar prejuicios tan arraigados en algunos investigadores.¹² Este es un tema que no merece ser tratado con la frivolidad y superficialidad con la que se trata, y me gustaría reivindicar que también se puede abordar de forma sistemática y lógica.

METODOLOGÍA

En la realización de este trabajo me he ajustado a la metodología Iconográfico-Iconológica entendida como un modo de Historia cultural desde la academia de la Historia del arte. Es la línea de pensamiento en la que se integran las reflexiones que mi director, el Dr. Rafael García Mahiques ha plasmado de forma extensa en sus publicaciones recientes sobre metodología¹³ pues es a él, a quien, modestamente, pretendo seguir.

García Mahiques formó parte del grupo de investigación que puso en marcha, en los años 80 del siglo pasado, el Dr. Santiago Sebastián quien, desde su cátedra de Historia del arte en la Universidad de Valencia, impulsó los estudios iconográficos en todo el ámbito español, con la aplicación del método Iconográfico-Iconológico. Aunque Sebastián fue uno de los pioneros en aplicar dicho método en la Universidad española,¹⁴ tal método surgió en Alemania a principios del siglo XX con la intención de contrarrestar la metodología que, por aquél entonces, se limitaba mayoritariamente al estudio de los aspectos formales de la obra de arte, olvidando en la práctica valorar en su justo término el significado como base sobre la cual plantear una alternativa metodológica en el ámbito de la disciplina histórico-artística.

Tampoco el método Iconográfico-Iconológico surgió sin precedentes. Su antecedente necesario, en la Alemania de mediados del siglo XIX, fue de la Historia cultural de J. Burckhardt, como propuesta histórico-artística. Una importante innovación que permitió la contemplación de la creación artística dentro del contexto histórico en el que nace, y que se oponía frontalmente a la visión positivista del Arte. El sucesor natural de Burckhardt en la tradición de estudios será A. Warburg y tras su estela la iconología propiamente dicha.

Seguidor de la fundamentación historiográfica de la Historia del Arte de Hegel, fue Jacob Burckhardt (1818-1897),¹⁵ la figura señera que construyó la Historia de la Cultura. La idea básica de éste es que las artes son el mayor exponente del *espíritu de la época* de la que son fruto y que su interpretación no puede hacerse cabalmente sin el conocimiento del contexto espiritual concreto en el que surgen.

Frente a la simple catalogación de antigüedades, Burckhardt propuso la sistematización conceptual de los hechos, reconstruyendo la época a partir de hechos históricos, culturales y

¹² Sobre todo cuando hasta el propio Juan Pablo II (en su discurso ante la Síndone, el 24 de Mayo de 1998) afirmó contundentemente que “no tratándose de una cuestión de fe, la Iglesia carece de competencia para pronunciarse sobre su autenticidad” pidiendo que se estudiara por la ciencia objetivamente y sin prejuicios. Si para la Iglesia no es un problema el resultado de las investigaciones, ¿por qué ha de serlo para los científicos?

¹³ GARCÍA MAHIQUES, Rafael, Madrid, 2009.

¹⁴ En España, junto con S. Sebastián, esta metodología será también atendida, entre otros, por Enrique Lafuente Ferrari y Julián Gállego.

¹⁵ Sobre Burckhardt véase, por ejemplo: OCAMPO, Estela; PERÁN, Martí, 2002. p. 93-100. O, también: ALCINA CLOTE, José.

artísticos. Apostó además por la interpretación intuitiva o subjetiva, sin olvidar que el conocimiento de la función de la obra de arte es imprescindible para su comprensión, y que esto no hace sino convertirla, en definitiva, en un documento histórico.

Todas estas ideas dieron forma a la llamada Escuela de Viena y fue ella quien concretó y extendió el concepto del *espíritu de la época*, que tanta influencia ha tenido en el pensamiento contemporáneo.

Por otra parte, se propone habitualmente como punto de arranque del método de la Iconología la conferencia pronunciada en Roma, en 1912, por Aby Warburg (1866-1929): *"Arte italiano y Astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara"*. Más que el contenido de su intervención, lo dicho por Warburg tuvo la virtualidad de demostrar a la comunidad de historiadores del arte que era necesaria una ampliación metodológica para abordar el estudio de las imágenes.

A lo largo de sus años de investigación, Warburg supo poner de relieve la influencia clásica en el arte, destacando la pervivencia de sus modelos expresivos y sus símbolos hasta la edad moderna. El método, que llamó Iconología para diferenciarlo de la iconografía (que era considerada una ciencia auxiliar) buscaba recuperar el medio original en el que se habían producido las obras de arte con el objetivo de conocer tanto la mentalidad del artista como la de quien había encargado la obra.

La aportación principal de Warburg consistió en subrayar la interacción existente entre forma y contenido, evidenciando que el estilo elegido es también un síntoma de la mentalidad de la época; sin embargo no podemos olvidar que otro de los puntos de interés de su método fue reconocer la migración y circulación de las imágenes en el tiempo y en el espacio (entre el Norte y el Sur y Oriente y Occidente). Dicho esto hay que destacar que su posición no le impidió realizar una dura crítica a las ideas fundamentales de la escuela de Viena: el *espíritu del tiempo* y la *visión del mundo*, al defender que, en cada época, existe más de una tendencia artística y que los artistas buscan precisamente, en ocasiones, oponerse al espíritu de su tiempo.

Como continuadores de Warburg en el Instituto y la Biblioteca que llevan su nombre destacan Fritz Saxl, Edgard Wind, Jan Bialostocki, Rudolf Wittkower, Jean Seznec, Frances Yates, Ernst Gombrich y Erwin Panofsky.

Este último, Erwin Panofsky (1892-1968), fue quien definió y estableció el método de trabajo de la Iconología, de la que fue su figura más relevante. Trató de temas conceptuales y metodológicos sobre arte en dos trabajos fundamentales: *"La historia del arte en cuanto disciplina humanística"* e *"Iconografía e Iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento"* consiguiendo la sistematización del método iconológico al concretar y establecer una serie de pasos desde lo más evidente (la descripción) hasta lo más simbólico (el mensaje oculto).

En concreto, según Panofsky, el primer paso es el análisis del contenido temático primario, donde se dan los datos fácticos y expresivos; el segundo el análisis iconográfico, la identificación de imágenes, historias y alegorías, y la descripción y clasificación de las imágenes; y el tercero, y último, el análisis iconológico o de contenido cultural, que permite descubrir la significación intrínseca, y donde se abordan los procedimientos técnicos, los rasgos de estilo y estructuras de composición, y también los temas que configuran los "valores simbólicos" de la sociedad.

Por fin, creo que no puede dejarse de mencionar, al menos, la figura de Ernst Gombrich (1909-2001). Para este autor no existe "el Arte" sino las obras de arte: Es decir, objetos, procesos o fenómenos que atañen a la sensibilidad a través de la imaginación o el intelecto. Se adhirió indudablemente a la sensibilidad iconológica, aunque orientó sus estudios en

otras direcciones, como lo sería la psicología de la percepción, entendiendo que el simbolismo personal del artista también influye en la obra de arte. Estas ideas le llevaron a unir las corrientes de la iconología y el psicoanálisis para la interpretación de los símbolos, y frente a la acusación que se le hizo de dejarse llevar excesivamente por la fantasía respondió que el artista no parte de su impresión visual sino de sus ideas o preconceptos acerca de las cosas, por lo que el arte no es solamente sensorial sino primordialmente conceptual.

De acuerdo con estas ideas, Gombrich entiende que el historiador debe tener una hipótesis de partida y, sirviéndose del análisis de todo tipo de documentos y de la valoración de los testimonios históricos, inscripciones, crónicas y otras fuentes primarias descartar las hipótesis que no se demuestren (siguiendo, en definitiva, el esquema científico de Popper de ensayo-error).

Volviendo a la universidad española, podemos decir que, en torno a Santiago Sebastián, se formó un amplio grupo de investigadores de la iconografía y éstos, a su vez, formaron una nueva generación de iconógrafos. Como no podía ser menos, tres generaciones de iconógrafos en la universidad española (y valenciana en particular) han dado lugar a una amplia producción de frutos: revistas dedicadas a la iconografía como *Traza y Baza*, *Coloquios de iconografía*, *Lecturas de historia del arte*, proyectos editoriales como *Potestas* e *Imago*; aparición de institutos y sociedades y constitución de grupos de investigación permanentes como *Apes* en la Universitat de València o *IHA* en la Universitat Jaume I de Castelló.

En esa línea quiere inscribirse, siendo consciente de mis limitaciones, este trabajo de investigación.

Establecidos así los principios rectores de mi actividad investigadora, quisiera subrayar que aunque es ésta una investigación que se inscribe indudablemente en el ámbito de la Historia del Arte, no es una investigación que pueda ajustarse totalmente a los parámetros habituales. En ocasiones será necesario adaptar, y en cierta medida ampliar, la metodología habitual.

La gran peculiaridad de este trabajo es que la *Síndone* de Turín no es un objeto artístico, por lo que no parece lógico hacer un estudio histórico-artístico sobre ella. Mi objetivo fundamental es estudiar las implicaciones histórico-artísticas de su existencia a lo largo de la historia, y esto presenta un reto considerable pues, —al partir de un objeto cuya antigüedad y naturaleza han sido discutidas desde otras disciplinas— necesito demostrar, como punto de partida, que la *Síndone* es un *primus*. Algo previo a las representaciones artísticas que queremos reconocer y comparar con ella.¹⁶

No se trata de inventar una nueva metodología sino de poner los recursos necesarios, de acuerdo con los criterios de nuestra rama del conocimiento, para fundamentar correctamente el punto de partida. Dado que la *Síndone* ha sido cuestionada no por los historiadores del arte sino por otros estudiosos, se hace imprescindible conocer sus argumentos y profundizar en ellos para poder neutralizar las objeciones que, de ser ciertas, harían absurdo este estudio.

Afortunadamente, la revisión de los planes de estudio que se ha hecho en la universidad española a través del llamado "Plan de Bolonia", no sólo permite, sino que favorece los estudios "transversales", y consecuentemente el uso de disciplinas complementarias. En

¹⁶ De hecho, ni siquiera podríamos decir que la *Síndone* sea un prototipo en sentido estricto sino que los pintores de Bizancio (en concordancia con la visión que tienen de la imagen sagrada) la asumen como un "modelo" a imitar. No pretenden "inspirarse" en ella; no buscan crear a partir de ella sino copiar exactamente si fuera posible.

nuestro caso ha sido necesario recurrir al análisis de textos históricos, a la interpretación filológica de los mismos, a conocimientos propios de la física, de la química, de la botánica... e incluso de medicina legal. Todo esto no es muy frecuente en una tesis de Historia del Arte, pero considero que era algo imprescindible

Para terminar este apartado he de referir que, a parte de los instrumentos propios de la investigación histórico-artística y de los que la peculiaridad del asunto a tratar exige, pretendo tener muy presentes los pilares básicos de toda investigación científica. Los resumiré en cuatro palabras: documentación, investigación, observación, y deducción. Es decir:

1.- Localizar y revisar toda la documentación que pueda dar información sobre el objeto de nuestro estudio.

Esta documentación es de dos tipos: fuentes y bibliografía crítica. En cuanto a las fuentes procuraré siempre consultarlas directamente —normalmente por medio de ediciones críticas—, o también por medio de referencias de autores fiables cuando esto no sea posible. Quisiera incidir en la importancia de hacer una buena selección de las fuentes, y buscar traducciones contrastadas.

Algo parecido ocurre con la bibliografía crítica. Siendo imposible la lectura de todo lo publicado es necesario hacer una selección crítica de lo escrito, diferenciando entre las publicaciones que aportan información nueva, de las meramente divulgativas. Esta selección es muy importante, debido al hecho de que la *Síndone* ha aportado una amplísima bibliografía sensacionalista y superficial.

2.- Acudir, cuando sea necesario, a las ciencias auxiliares que se dedican a la investigación empírica.

En mi caso, como he dicho, llevo años participando en congresos y simposios donde intervienen investigadores directos de la *Síndone* y tengo acceso fácil a los libros de actas, y a la bibliografía de esos investigadores. Una dificultad frecuente es que hay poca investigación publicada en español —salvo en lo referido al Sudario de Oviedo, lienzo complementario de la *Síndone* que está resultando determinante en la corroboración de su antigüedad—.

3.- Recurrir a la observación detenida y a la reflexión personal a partir de imágenes e ilustraciones.

En esto las nuevas tecnologías suponen un avance impensable hace pocas décadas. Los especialistas de otras épocas conocían a lo largo de su vida pocas imágenes que veían publicadas (con calidad irregular) en libros especializados o que conocían visitando personalmente los lugares donde se hallaban. Internet permite ahora un acceso muy amplio a imágenes que antes eran imposibles de localizar.

4.- Recurrir a la capacidad de deducción que es imprescindible en todo investigador, para obtener las correspondientes conclusiones.

La capacidad de deducción no se adquiere totalmente con ninguna técnica pero puede mejorarse con el tiempo, en una persona acostumbrada a mirar y a comparar.

Evidentemente cada uno de estos pilares supone una serie de dificultades que hay que bordear. Documentación o textos originales traducidos incorrectamente, investigación con mala fundamentación o realizada por personas con poca competencia o que se dejan llevar por sus prejuicios, etc. pero espero superarlas.

Con todo, no me atrevería a realizar un estudio tan complejo si no fuera porque en mi caso se dan unas circunstancias poco frecuentes: llevo más de 30 años estudiando y reflexionando sobre el tema, y acudiendo a muchos de los foros donde se aborda.¹⁷

CUESTIONES DE FONDO Y FORMA

Desde el inicio de mi trabajo, me propongo que la redacción del mismo se ajuste a dos criterios:

- Una exposición bien fundamentada pero discursiva (y en lo posible didáctica) y sin saltos lógicos, aunque eso exija extenderme en alguna parte del discurso en pro de la comprensibilidad.¹⁸
- Y que el escrito sea muy visual.

Sé que esto contrasta con la presentación clásica de algunos trabajos de investigación, pero realmente no hay nada que exija que éstos hayan de ser una sucesión interminable de párrafos sin espacios y difíciles de leer.

Intentaré insertar muchas ilustraciones, que considero que no son algo accesorio. Hay que tener en cuenta que uno de los elementos fundamentales de la metodología empleada es la observación de imágenes, y pretendo que tales observaciones puedan ser comprobadas fácilmente por quien lea el trabajo. Esto también es un medio de incrementar la objetividad del estudio, pues el observador puede corroborar por sí mismo aquello que refiere el texto.

Será necesario hacer una buena selección de ilustraciones (aunque esto exija muchas horas de búsqueda para obtener las imágenes más adecuadas y con las mejores condiciones) y colocar las ilustraciones con un tamaño aceptable y en el lugar adecuado. Esto supone un trabajo extra de maquetación realmente laborioso, pero creo que en la época de informática es algo que no se puede descuidar.

Por otra parte, con objeto de facilitar su lectura, he colocado las “notas al pie” de cada página y, para evitar enumeraciones excesivamente largas, reiniciaré tanto la numeración de las notas al pie como la de las ilustraciones en el principio de cada una de las secciones de las tres partes.

En cuanto a las conclusiones, a parte de las conclusiones finales considero necesario redactar conclusiones parciales al final de cada una de las secciones. Aunque, como excepción pretendo redactar unas conclusiones únicas para toda la Parte segunda, conjuntas para toda la parte histórica.

Casi como advertencia de estilo, quisiera destacar que he decidido, cuando me refiera a la “imagen de Edesa” poner la palabra “imagen” siempre con mayúscula y en cursiva (*Imagen*) —haciendo de ella un nombre propio— para una mejor identificación del objeto al que me refiero. Pretendo así facilitar la comprensión del lector. De la misma manera que “*Síndone*” hará referencia siempre al lienzo que se encuentra actualmente en la Catedral de Turín, en Italia.

¹⁷ Soy el primero en reconocer que no todos los foros tienen el mismo nivel, ni todas las publicaciones tienen carácter científico, pero también las hay y más de lo que parece.

¹⁸ Sólo ahora pienso que sería capaz de hacerlo de forma más sintética. Pero creo que, de todas formas lo que he hecho es seguir un discurso lógico que, como digo, exige no saltarse pasos.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

He estructurado mi estudio en tres partes diferenciadas cuyo contenido creo necesario explicar:

PRIMERA PARTE: LA SÍNDONE DE TURÍN

La primera parte tiene la finalidad de poner al lector en disposición de conocer el objeto material sobre el que se ha construido la investigación subsiguiente: la llamada “Sábana Santa o *Síndone* de Turín”.¹⁹ Considero esencial que quien lea el escrito tenga una idea clara y real sobre este objeto. Sin una base mínima de conocimientos no se puede entender el porqué del trabajo desarrollado posteriormente en las partes segunda y tercera.

El hecho de dedicarme a la docencia universitaria desde hace más de 25 años, me ha otorgado el convencimiento de que nunca hay que dar por conocido un tema, por muy “popular” que parezca, (es más, precisamente los temas que se suponen conocidos son muchas veces aquellos de los que se tiene realmente un conocimiento más defectuoso). Prefiero repetir aspectos básicos que construir una argumentación sobre las premisas erróneas que puedan existir en la mente del lector, especialmente en el caso de la *Síndone*, sobre la que se publican muchos datos erróneos.

El problema que se me plantea desde el primer momento es recoger en el texto una información que no sea ni excesivamente prolija, ni tan breve que no permita entender el sentido de la investigación. En consecuencia, he optado por dividir la información relativa al estado de la cuestión, dejando en la primera parte los aspectos que considero imprescindibles para entender las conclusiones del trabajo y he remitido a los Apéndices otras informaciones que permiten un conocimiento más cabal del tema pero que no sean imprescindibles.

Dejo al criterio de quien me tiene que juzgar qué nivel de conocimiento previo necesite. Si considera que ya tiene información suficiente sobre qué es la *Síndone*, puede pasar directamente a la lectura de la segunda parte, que es donde empieza realmente la investigación propia. Si, por el contrario, piensa que no tiene suficiente conocimiento del estado de la cuestión le insto a leer íntegramente la primera parte y, en último caso, si quiere tener una información mayor puede ampliar su conocimiento con la información complementaria que se suministra en los anexos.

Sección I: Descripción de la *Síndone*.

La *Síndone* de Turín no es una obra artística —como quedará claro en la sección II— ni un concepto teórico que pueda valorarse subjetivamente. Ha de ser tratada como lo que es: un objeto material que merece ser estudiado objetivamente.

Siguiendo la metodología científica, lo primero que haré es describir materialmente su realidad. Y eso supone distinguir los dos elementos que constituyen su materialidad y, en cierta medida, la asimilan a una representación artística: el soporte, y la imagen que se localiza sobre este.

Materialmente la *Síndone* es una tela (un lienzo) con unas características muy concretas. La restauración del año 2002 ha permitido conocer en su integridad el lienzo, liberándole de

¹⁹ Personalmente prefiero usar el término *Síndone*, (“lienzo” en griego) aunque su uso frecuente pueda sonar reiterativo, porque es el usado en las publicaciones y en los congresos especializados y, en la práctica, hace las veces de nombre propio para el Lienzo de Turín. Quiero advertir también que he optado por ponerlo siempre en cursiva, dado que no existe como tal palabra en nuestro idioma, y además en mayúscula cuando me refiero concretamente a la sábana turinesa. El mismo tratamiento le he dado a la palabra Mandylión, por los mismos motivos.

gran cantidad de añadidos, y en el que destacan una serie de marcas (especialmente debidas a un incendio) que los avatares históricos han dejado sobre su superficie.

El segundo aspecto, la existencia de una doble imagen “impresa” sobre el lienzo, se tratará en la sección segunda —desde el punto de vista de la ciencia empírica— pero en ésta primera es imprescindible hacer referencia a su presencia. En la descripción de esta imagen me limitaré sólo a los dos aspectos imprescindibles; la existencia de la “impronta”, y la “negatividad” visual de la misma. Pero quisiera ya aclarar dos puntos:

- El término *impronta*²⁰ se ajusta muy bien a la imagen de la *Síndone* pues, como veremos, no está *sobre* la tela sino *en* la tela.
- La “negatividad” es una característica insólita de la *Sábana* de Turín: la imagen se entiende visualmente sólo cuando se realiza su “inversión óptica”.

Sección II: La *Síndone* no es un artefacto medieval.

Si la hipótesis que nos planteamos es que la *Síndone* está relacionada con la imagen “oficial” del rostro de Cristo en el Arte, y sabemos que esos rasgos se fijaron de forma definitiva en el siglo VI, antes de entrar a desarrollar tal hipótesis hay que dejar sentadas dos premisas:

Por una parte habrá que determinar cómo se ha realizado —o cómo se ha formado— la impronta de la *Síndone* y, por otra, ver si podemos asegurar que las huellas que contiene no son posteriores al siglo VI. A estos dos temas se dedicarán los dos capítulos de esta sección:

- El capítulo primero mencionará las más importantes investigaciones directas que se han realizado sobre la imagen y, en especial, las dos investigaciones multidisciplinarias del siglo XX:
 - La de la comisión de expertos italianos de 1969 a 1973, (que no llegó a grandes resultados) y
 - La del equipo STURP (siglas en inglés de “Proyecto de Investigación sobre la Sábana de Turín”), formado por tres decenas de investigadores de distintas entidades norteamericanas, que se materializó en 27 publicaciones en revistas científicas de impacto en los siguientes tres años.

No pareciéndome pertinente describir con detalle en este primer capítulo las pruebas realizadas y las conclusiones obtenidas, —pero siendo éstas de extraordinaria importancia para conocer los estudios sobre la impronta— dedicaré el “Anexo I” a realizar un resumen bastante amplio, cuya lectura recomiendo.

- El capítulo segundo resumirá los datos esenciales de la datación radiocarbónica del Lienzo realizada en 1988. Dado que aquella datación estableció una edad teórica del tejido de entre 1260 y 1380 d.C., si fuera correcta, mi trabajo carecería completamente de sentido. Por ello, tras realizar un rastreo entre los investigadores que han estudiado el tema, (tanto los que han defendido la validez del resultado como los que defienden su inaceptabilidad) plasmaré las principales conclusiones de dichos estudiosos, constatando que el problema de la datación sigue abierto y que, por tanto, nuestra investigación es pertinente.

²⁰ Aunque en ocasiones considero más oportuno hablar de “improntas” en plural, ya que se trata de una doble imagen, frontal y dorsal del cuerpo de un hombre.

A los efectos de nuestro trabajo, no nos importa tanto conocer las razones del posible fallo como poder asegurar que la datación es dudosa, por eso, desplazaré al Anexo II las cinco alternativas que se han propuesto en estos años para explicar el resultado ofrecido por la radiodatación y las analizaré de forma crítica.

Aclarados estos dos aspectos previos pasaré a lo que constituye propiamente la materia de mi estudio personal.²¹

SEGUNDA PARTE: LA *IMAGEN* DE EDESA, LA *SÍNDONE* Y LA HISTORIA.

Esta segunda parte se dedicará al análisis de los documentos que se refieren a la *Imagen* de Edesa. La hipótesis que quiero documentar es que el rostro tradicional de Cristo procede de un arquetipo concreto, la llamada *Imagen* de Edesa, pero también que esa imagen era en realidad la tela que se conserva actualmente en Turín. Como la primera, he dividido esta segunda parte en dos secciones:

Sección I: Historia de la *Imagen* de Edesa y su posible relación con la *Síndone* de Turín.

Me parece legítimo, en aras de una mayor claridad expositiva, mostrar desde el principio la hipótesis de la que partimos: la identificación de la *Imagen* de Edesa con la *Síndone*.

- Tras un primer capítulo en el que citaré los escasos textos que hacen referencia a la mortaja de Cristo y el conocido rechazo de los primeros cristianos a representar la imagen de Jesús, abordaré —en el capítulo segundo— la leyenda de la *Imagen* edesena, mencionando toda clase de documentos que se refieren a ella, y que he recopilado en los últimos años.

Quisiera destacar que es realmente importante para nuestro propósito este capítulo segundo, pues la documentación existente muestra una llamativa contradicción entre la leyenda que describe el origen de la *Imagen* —y lo que los autores dicen sobre la tela— y la imagen misma. Como suele ser habitual con otras leyendas, parece evidente que la del rey Abgaro pretendió crear un origen comprensible para una imagen que, de otro modo, tendría difícil explicación.

Además, considero fundamental acudir a la explicación filológica de los términos utilizados en las fuentes griegas y latinas, para conocer el significado real de los textos²² es algo realmente clarificador:

A lo largo de los años en que he estado investigando el tema, me he encontrado con muchos autores que se oponían a la hipótesis defendida en este trabajo afirmando taxativamente que no existía ninguna prueba documental de que el *Mandylión* fuera algo más grande que un pañuelo o una toalla. La descalificación de la hipótesis se hace en la mayor parte de los casos basándose exclusivamente en argumentos superficiales del tipo: “Mandylión significa toalla o pañuelo, por tanto no puede ser un lienzo grande”;²³ al profundizar en este aspecto, me sorprende encontrar documentos que afirman —de manera inequívoca— que la *Imagen* contenía la impronta de todo el cuerpo de Jesús, e incluso que algunos de esos documentos se remontan al propio siglo VI.

Es manifiesta la necesidad de acudir a ciencias complementarias cuando se trata de hacer una investigación tan compleja como esta, y me parece incomprensible que

²¹ Como es lógico, la redacción de la primera parte y de los apéndices ha requerido gran cantidad de tiempo y de estudio previo, pero me he limitado a describir —espero que de forma rigurosa— el estado de la cuestión para la ciencia empírica, a partir de los estudios publicados por otros autores. Mi única aportación es la obtención de algunas de las conclusiones.

²² Mencionados generalmente con escasa precisión en libros de divulgación.

²³ Esa es una de las argumentaciones estrella, por ejemplo, del profesor Nicolotti.

investigadores serios defiendan, con tanta superficialidad como vehemencia descalificadora, una opinión que se opone a la documentación existente.

- Los capítulos tercero y cuarto se dedicarán a las referencias históricas que documentan la existencia de la *Imagen*, su traslado a Constantinopla y a la inopinada “aparición” en dicha ciudad de un lienzo «que cubrió el cuerpo de Cristo en el sepulcro», (sin que exista mención anterior alguna a su llegada) y que bien podía ser la *Síndone*.
- Por fin, el capítulo quinto se dedicará a las consecuencias de la cuarta cruzada en relación al lienzo mencionado y analizará las fuentes que nos permiten conocer su robo por los cruzados.

Sección II: La historia de la *Síndone* tras su salida de Constantinopla.

La historia de la *Síndone* está perfectamente documentada desde su presencia en Lirey, Francia, hasta Turín, sin que ningún autor ponga la más mínima objeción sobre la identificación entre la Sábana que se comienza a exponer en Lirey a mediados del S. XIV y la que llega a Turín, así que esta segunda sección no requerirá un estudio histórico tan detallado como la primera. Por ello, me ocuparé, en los dos primeros capítulos casi exclusivamente en aclarar los dos posibles escollos que podían hacer naufragar nuestra hipótesis.

- El capítulo primero analizará cómo pudo llegar a Francia la *Síndone* robada en Constantinopla. Éste es uno de los temas discutidos por los historiadores, pero la discusión no se produce porque no exista una posible explicación sino por todo lo contrario: porque existen diversas explicaciones posibles.

Tal situación me exige adoptar una de dos opciones: o bien hacer una enumeración exhaustiva de todas las posibilidades, independientemente de la probabilidad de cada una, o bien, centrarme en la que considero la explicación más probable. He optado por esta segunda porque, a los efectos que nos proponemos, en realidad es indiferente cual fuera el camino que siguió la Tela. Nos basta con comprobar que existen argumentos sólidos que permiten identificar el lienzo que fue visto en Atenas, tras la toma de Constantinopla, con el lienzo que se expuso en Lirey años después.²⁴

- El capítulo segundo estará dedicado íntegramente al análisis del documento que se ha utilizado tradicionalmente en contra de la antigüedad de la Sábana de Turín: El llamado *Memorándum* de Pierre d' Arcis. La literatura de divulgación sobre la Sábana Santa, lo menciona con frecuencia, pero he podido comprobar que se hace habitualmente sacando de contexto sus afirmaciones, y sin entender realmente su finalidad y alcance. Me ha parecido útil incluir la traducción integral del texto completo en un apéndice documental, al final de la segunda parte para que se pueda comprobar que mi argumentación recoge fielmente lo que el documento dice.
- Los capítulos tercero y cuarto completarán la trayectoria histórica de la *Síndone* hasta el día de hoy —una época ésta que no plantea el menor problema a los historiadores— y el capítulo quinto lo dedicaré a concretar unas cuantas conclusiones sobre la parte histórica. En este caso, excepcionalmente, incluyendo las de la primera y la segunda sección, por motivos de simplicidad.

²⁴ Teniendo en cuenta que hace muy pocas décadas no estaba documentado prácticamente ningún episodio de la historia de la *Síndone*, que actualmente quede por documentar un lapso de 150 años, no es una gran dificultad. Quizá en un futuro más o menos próximo se pueda documentar totalmente cualquiera de las hipótesis planteadas.

TERCERA PARTE: LA SÍNDONE Y EL ARTE.

Sección I: El rostro de Cristo en el Arte, la *Imagen* de Edesa y la *Síndone*.

La tercera parte es la más significativa de mi estudio, por ser la más propiamente visual desde el punto de vista iconográfico. La he dividido en tres secciones y un epílogo, siguiendo una ordenación que considero lógica.

- Los tres primeros capítulos se dedicarán a recordar la aparición de la representación artística de Jesús, y el sentido que tiene su imagen en la visualidad cristiana de los tres primeros siglos del cristianismo.

No me parece necesario hacer una exhaustiva fundamentación de este aspecto por ser algo conocido y descrito suficientemente en casi todos los manuales de Historia del arte. En lugar de ello, prefiero centrarme en la descripción del “retrato” del rostro de Jesús, que empieza a concretarse en el siglo IV y que adquiere unos rasgos prácticamente exclusivos a partir del siglo VI y en establecer su posible origen en la *Imagen* de Edesa (llamada posteriormente *Mandylión*).

- El capítulo cuarto habría de destinarse a excluir todas las otras alternativas posibles, es decir, otras supuestas imágenes *aquiropitas* que pudieran proponerse como prototipo del retrato de Jesús pero, los estudios preliminares realizados me hacen pensar que esto podría introducirme en una vía lateral de investigación prescindible —puesto que realmente ninguna otra “*aquiropita*” pretende ser el auténtico prototipo— que le daría una extensión desorbitada a mi trabajo. Consecuentemente, me limitaré a realizar una descripción de las más importantes *aquiropitas* y desplazaré el argumento al Anexo IV.
- En el capítulo quinto subrayaré los puntos de coincidencia entre la *Imagen* y la *Síndone*. Es uno de los apartados más importantes. Partiré del análisis de las características que hubo de tener la tela que se mostraba en Edesa —a partir de los datos que nos suministran las copias que nos han llegado— y de las posibles huellas que tendría la *Síndone* si se hubiese mostrado con la apariencia del *Mandylión* y terminaré haciendo una comparación entre la impronta de la *Síndone* y los rasgos de los antiguos retratos de Jesús; El resultado será determinante para la obtención de las conclusiones finales.
- El capítulo sexto está íntimamente ligado al anterior, del que es la conclusión lógica. Es mi respuesta a una pregunta que no han sabido responder los estudiosos de los documentos que hablan de la *Imagen* edesena. ¿Por qué un mismo tipo iconográfico ha dado lugar a tal variedad de tipos derivados? La idea que desarrollaré extensamente es mi hipótesis diacrónica sobre un único objeto, el *Mandylión*, que tuvo diversas formas de ser mostrado y que fue originando un tipo iconográfico diferente con cada cambio. Las variaciones de los tipos se produjeron no en el rostro mostrado, que básicamente fue siempre el mismo —con las diferencias estilísticas o formales propias de los artistas que interpretan un mismo modelo— sino en el entorno inmediato: lo que varía es el “marco” que encuadra el rostro que se fue haciendo cada vez más complejo.
- Para ilustrar la viabilidad de la hipótesis elaborada, encargué la realización de una maqueta a escala natural cuyas fotos se muestran en este capítulo; y también creo haber encontrado la clave de porqué el tipo del *Mandylión* termina fundiéndose con el de la santa Faz y la Verónica.

Sección III: El “descubrimiento” de la *Síndone* en Bizancio.

Esta última sección tiene por objeto el estudio de los tres temas que considero que más influencia recibieron del “hallazgo” de la *Síndone* en Constantinopla a partir de finales del siglo X.

- Dedicaré el capítulo primero a esbozar una visión general de la incidencia que tuvo en la pintura religiosa de iconos en Bizancio, la aparición súbita de la supuesta mortaja de Cristo, algo necesario para entender cómo surgen los tipos bizantinos de esa época; preludeo del análisis de los tres temas que se estudian a continuación.
- En el capítulo segundo incidiremos en la aparición y desarrollo del tema de la crucifixión, hasta la Edad Media. Entiendo que la visión diacrónica permite entender mejor en qué medida la “aparición” de la *Síndone* incidió en la representación del crucificado, provocando un evidente cambio de prisma.

Siguiendo mi hipótesis, desarrollaré la idea de que la aparición del crucificado con el torso desnudo deriva directa o indirectamente de la visión de la *Síndone*, y aportaré, a modo de indicios algunos detalles que muestran coincidencias nunca antes entendidas de esa forma.

- El capítulo tercero, se dedica al tipo iconográfico más claramente relacionado con la *Síndone* de todos los tiempos: la *Akra tapeinosis*, (la “suprema humillación”) conocido en Occidente como la *Imago pietatis* o el Varón de dolores. La posibilidad de que estuviera inspirado en la Sábana santa había sido ya abordada por algún autor, pero sin conocimiento exhaustivo de la historia de la *Síndone*, no era posible pasar más allá de la coincidencia morfológica. La aportación de los datos históricos que colocan en Constantinopla el origen del tipo —simultáneamente a la exposición de la Sábana— y algunos detalles muy significativos que en él aparecen, refuerzan considerablemente una posibilidad, que —en mi opinión— ronda la certeza.
- El capítulo cuarto y último se refiere a los motivos y tipos iconográficos que aparecen en la liturgia bizantina del siglo XI (coincidiendo, de nuevo, con la estancia de la *Síndone* en Constantinopla), la posible interdependencia que existe entre los diferentes velos litúrgicos y su dependencia de la imagen sindónica de cuerpo entero, cuando la *Síndone* estaba ya plenamente desvelada en su integridad.

Aún limitándome en la tercera parte de esta tesis a hacer referencia a los tipos iconográficos de Cristo que considero que derivan directamente de la *Síndone*, bien con la apariencia de *Imagen* de Edesa o con la suya propia, no quisiera terminar el texto sin hacer referencia a la influencia que esas imágenes, paleocristianas o bizantinas, tuvieron en el arte occidental.

En mi opinión, las implicaciones histórico artísticas de la existencia de la *Síndone* no terminan con su llegada a Europa. Hay consecuencias directas de la estancia de la *Síndone* en Europa y otras que son fruto de la “importación” de los tipos bizantinos.

La Santa faz, la Verónica, la *Imago Pietatis*, la misa de San Gregorio, los cristos sufrientes, los flagelantes medievales, el Santo entierro, y hasta los pasos de Semana santa, pueden considerarse fruto de la iconografía que se origina en la *Síndone*... Y, por supuesto, las copias de la Sábana santa que proliferan a partir de 1500.

Me hubiera gustado tener más tiempo para poder hacer un estudio más amplio sobre todos estos temas pero, al menos, he querido hacer una mínima referencia a ellos al final de este estudio, que me gustaría poder continuar en el futuro.

PUNTO DE PARTIDA.

No se necesita ser un experto observador para darse cuenta de que existen coincidencias notables entre los rasgos morfológicos del rostro del *Hombre de la Sábana Santa* y el retrato tradicional de Cristo: Un hombre con largos cabellos, barba y bigote, nariz alargada, labios carnosos, cejas arqueadas,... y en muchas ocasiones un rostro severo y hierático. Ante este hecho objetivo, constatable a simple vista, puede mantenerse una de dos posturas: o bien considerar que en algún momento de la historia se ha establecido un vínculo entre la huella de la *Síndone* y el “retrato” de Jesús o bien pensar que los puntos comunes son pura coincidencia.

- 1.- Si optamos por considerar que existe una relación entre ambas representaciones visuales, caben tres posibilidades teóricas:
 - A) Que la *Síndone* derive de la imagen tradicional de Cristo.
 - B) Que la imagen tradicional de Cristo derive de la *Síndone*.
 - C) Que ambas imágenes procedan de una tercera, más antigua.
- 2.- La postura contraria supondría admitir: que las similitudes entre las dos son pura casualidad y que no existe ninguna relación entre ellas.

Analicemos las dos posturas con sus correspondientes posibilidades:

Dentro de la primera opción —esto es, que existe un vínculo entre el retrato tradicional de Jesús y la impronta de la Sábana de Turín—, las posibilidades A y B fueron asumidas respectivamente por Johannes Evangelista Weis-Liebersdorf y por Paul Vignon, a principios del siglo XX —en cuanto se difundieron las fotografías de la *Síndone*, obtenidas por el fotógrafo Secondo Pia, en 1898—. En concreto:



1.- Izquierda: Detalle de la Sábana Santa de Turín, tal como se ve en el lienzo. Derecha: detalle del *Pantocrátor* de Santa Catalina en el Monte Sinaí (siglo VI), que pasa por ser el más antiguo icono que se conserva con los rasgos del tipo tradicional del rostro de Cristo.

La posibilidad A —que la *Síndone* derive de la imagen tradicional de Cristo— exige, evidentemente, que la impronta de la Sábana turinesa sea una creación artificial; un artefacto que busque reproducir voluntariamente la imagen tradicional de Cristo con la intención de “crear” la reliquia de su mortaja.

Weis-Liebersdorf, al tratar de las similitudes entre el rostro de la Sábana Santa y el de Cristo —y, por ende el de sus apóstoles—, mantuvo que ellas eran la prueba de la creación medieval de la *Síndone*.²⁵ Pero, como no se conocían aún las características físico-químicas de la impronta sindónica, pudo obviar el problema del origen de las huellas dando por supuesto que se habría producido con un relieve de madera y que las supuestas manchas de sangre debían ser pintura.

Más de un siglo después, esta opción no ha sido validada por los estudios científicos realizados pero, a pesar de ello, algunos autores aún mantienen que la *Síndone* no puede ser sino una obra artística medieval. Entre ellos, podemos citar al historiador turinés Gian Maria Zaccone,²⁶ quien afirma que la Tela representa “un punto de llegada de la tradición de las *aquiropitas*²⁷ que ya no podía llevarse más lejos” y que viene a ser la imagen definitiva que recoge “los éxitos de toda una tradición preexistente”.²⁸

Sin embargo, esta posición teórica tiene una dificultad insalvable de orden empírico: tras más de un siglo de investigaciones nadie ha sido capaz de obtener una huella idéntica, y mucho menos con procedimientos artísticos conocidos en la antigüedad. Bastaría citar, como más reciente, el intento del profesor de química orgánica Luigi Garlaschelli de la Universidad de Pavia (Italia) apoyado curiosamente por una entidad italiana autodenominada “Comité para la Inspección de Afirmaciones de lo Paranormal”.²⁹

Es cierto que, con los procedimientos informáticos actuales no hay dificultad para *copiar* —o mejor, *escanear*³⁰— e imprimir la huella de la *Síndone* sobre una tela, pero este resultado no tiene ningún valor. La



2.- Arriba: El negativo fotográfico del rostro de la *Síndone* pone de manifiesto aún más la sutileza de la impronta del Lienzo.

Abajo: Negativo fotográfico de la más sofisticada “reproducción” de la *Síndone*, realizada por el Prof. Luigi Garlaschelli en 2009.

²⁵ WEIS-LIEBERSDORF, J. E., 1902. Citado por PFEIFFER, H., 1984.

²⁶ Historiador turinés que actualmente es Preside el Centro Internacional de Sindonología.

²⁷ Imágenes de gran devoción que se consideraban de origen milagroso.

²⁸ ZACCONE, G. M., 2011, p. 309-323, p. 323.

²⁹ Al menos esta tentativa de 2009, es mejor que la copia que en su tiempo hizo McCrone (basado en una pintura de óxido de hierro) o la penosa tentativa de Joe Nickell; o Picknett-Prince y su supuesta fotografía medieval de Leonardo Da Vinci; o la fantasiosa fotografía-experimental del sudafricano Nicholas Allen...

³⁰ Escanear es “pasar una imagen a través de un escáner para convertirlo en un conjunto de datos procesables por un ordenador o un sistema informático”.

reproducción obtenida puede ser visualmente parecida, pero carece totalmente de la naturaleza físico-química del original. Aunque “se parezca visualmente”, no es igual.³¹

Hasta ahora, nadie ha podido defender un origen artificial para la *impronta* de la Síndone con apoyo científico: Mientras no sea posible presentar otra imagen con idénticas características, nadie puede ir más allá de la mera especulación.³²

La posibilidad B —que la imagen tradicional de Cristo derive de la *Síndone*— exige el planteamiento opuesto: pensar que la Sábana existe desde los primeros tiempos del cristianismo, que era considerada “imagen auténtica” de Cristo y que, consecuentemente, ha influido en la creación de algunos tipos iconográficos de Jesús. Es la postura que yo mantengo.

Quien planteó esta idea fue uno de los primeros científicos que estudió el lienzo de Turín: Paul Vignon,³³ quien —además de ser profesor del *Institut catholique* de París— era Doctor en Ciencias Naturales, especializado en biología y asistente personal —tanto en la Sorbona como en el Museo de Historia Natural—, del también eminente y conocido biólogo librepensador francés Yves Delage.³⁴

Impresionado por las placas fotográficas obtenidas por Secondo Pía, Vignon descartó que las improntas pudieran ser algún tipo de obra artística y elaboró la “teoría vaporigráfica” para intentar explicar un posible origen natural de las huellas.³⁵ Sin embargo, su aportación más interesante al estudio del Lienzo fue poner de relieve la posible relación entre la impronta del mismo y las representaciones de Cristo más antiguas, concretando que, aunque la *impronta* de la *Síndone* no fuera una pintura, podría estar relacionada directamente con ellas.

Partió de la observación y sistematización de las características somáticas de algunas imágenes de Jesús de entre los siglos VI a XIII, y llegó a concretar una serie de rasgos comunes que se conocen como “15 puntos de Vignon”.



3.- Dibujo a lápiz de Paul Vignon (mitad derecha) para comparar con la impronta de la *Síndone* (mitad izquierda).
VIGNON, Paul. *Le Saint Suaire de Turin*, París, 1939.

³¹ No quiero insistir en ello; me remito a las muchas publicaciones científicas que se han realizado en el último siglo sobre la naturaleza de la impronta de la Síndone y que resumiré en la introducción y en los anexos de este trabajo.

³² Quede claro que yo no pretendo demostrar en este trabajo que sea realmente la mortaja de Jesús de Nazaret, ni cómo se ha realizado la huella que contiene. Eso excede claramente mis objetivos.

³³ VIGNON, Paul, 1902 y 1939.

³⁴ Yves Delage (1854-1920) estudió medicina y zoología, disciplina que enseñó en la Sorbona desde 1880 en la Facultad de Ciencias de París.

³⁵ Según tal teoría, las huellas procedían de los vapores amoniacales que habrían surgido del cuerpo, —tras haber sido preparado para la sepultura— una vez colocada la mirra y el aloe. Para demostrarlo, ideó y realizó los correspondientes experimentos en el propio laboratorio de Delage con la colaboración de éste y del comandante René Colson pero, desafortunadamente para él, los resultados obtenidos no se acercaron mucho a lo esperado.



4.- La edición de 1939 del libro de Vignon contaba ya con las fotos de la Síndone tomadas por el fotógrafo Enrie en 1931, mucho mejores que las de Secondo Pía de 1898.

Como veremos en su momento, estos rasgos, —muchos de los cuales no tienen una razón de ser natural— se encuentran con frecuencia en los frescos, mosaicos e iconos más antiguos, y dan al rostro de Jesús una apariencia extraña. Vignon propuso una explicación racional para tales marcas: los autores de esas extrañas imágenes, sólo pretendían ser fieles a lo que veían en la impronta de la *Síndone*; pero al intentar “traducir” a líneas las huellas sindónicas, necesariamente tenían que plasmar rasgos insólitos y poco comprensibles.

Se le podría achacar³⁶ a Vignon que no siendo especialista en iconografía, carecía de la metodología adecuada para abordar el tema pero, indudablemente, es el mejor exponente de la posición que estamos mencionando, siendo sus observaciones parte importante de los fundamentos de este trabajo.

Por último nos queda, la posibilidad C, —es decir, que todas las imágenes de Cristo, incluida la *Síndone*, procedan de un prototipo—. Realmente no ha sido mantenida por ningún estudioso que pueda considerarse representativo, pero desde el punto de vista teórico es una posibilidad igualmente aceptable.

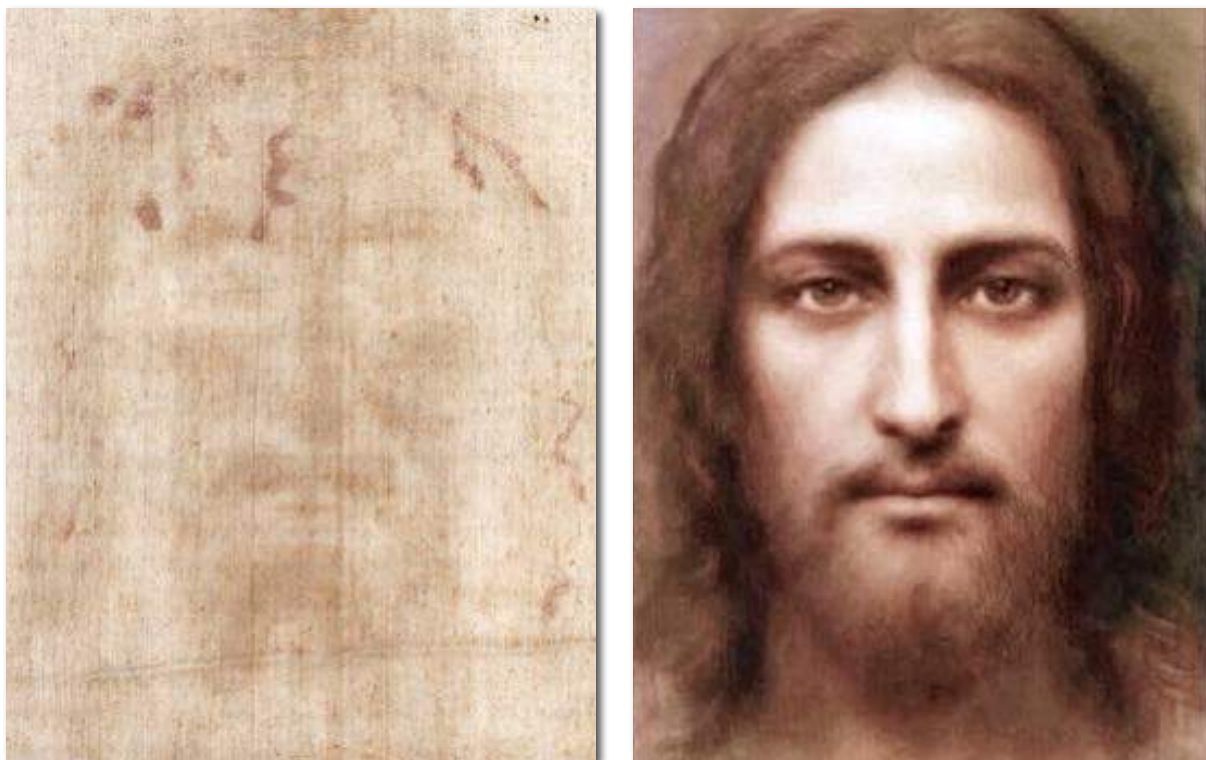
En el anexo V en el que me refiero a las imágenes de Cristo que se consideraron en la Antigüedad como prototípicas se puede comprobar que todas ellas derivan o están vinculadas a una *aquiropita* concreta: la *Imagen* de Edesa. Esa es la causa de que, en el cuerpo de este trabajo, me limite al estudio de ésta última.

Vistas las tres posibilidades de la que he denominado “primera postura” hay que plantear la postura contraria:

2.- Que las similitudes entre las dos imágenes sean pura casualidad y que no exista ninguna relación entre ellas.

En mi opinión, esta postura sólo podría defenderse como último recurso; —tras haber comprobado que no es posible fundamentar ninguna de las alternativas anteriores—

³⁶ Como hace en su artículo PFEIFFER, H., 1984 (en inglés)



5.- Impronta del rostro de la Sábana de Turín e interpretación actual de dicho rostro sin deformaciones. Es indudable que ambas imágenes contienen los rasgos del tipo tradicional del rostro de Jesús.

pues, en el mundo científico, la omisión de los datos que no podemos explicar o el recurso a la casualidad es evidencia del fracaso del investigador.³⁷ De hecho, esta postura es poco menos que residual entre los autores.

Es explicable que así sea, porque la historia del Arte Cristiano muestra que, en los primeros tiempos, el reconocimiento de la existencia de un retrato de Jesús fue un tema casi tabú. No existió una imagen tomada como retrato antes del siglo VI, y ello tras *justificar* meticulosamente que se trataba de una imagen “auténtica”. ¿Cómo pensar que pudieran aparecer de forma casual, otros retratos, con rasgos semejantes, sin que existiera ninguna relación entre ellos? Parece algo inverosímil. Pero, además, mantener esa postura requiere desconocer —bien voluntariamente o de forma involuntaria— la existencia y la naturaleza de la huella de la Sábana de Turín, y la vinculación histórica entre ésta y el “prototipo” de Edesa.

No puede ser casual que el retrato “oficial” o definitivo de Cristo surja en el siglo VI, al mismo tiempo que se concreta en la leyenda del rey Abgaro la existencia de la *Imagen* de Edesa. Ese es el punto de partida de mi nuestro estudio, pero antes tenemos que conocer bien qué es la *Síndone*, pues nuestra hipótesis es que *Imagen* y *Síndone* eran la misma tela.

No podemos olvidar que la *Síndone* no es un concepto —y, por tanto, algo teórico y de existencia discutible— sino un objeto real, con una historia concreta que puede —y debe— estudiarse necesariamente si se quiere indagar el origen de algunos tipos iconográficos referidos a Jesús.

Ése es el objetivo de este trabajo.

³⁷ A parte de que, como dice el aforismo jurídico: “la ausencia de pruebas no es la prueba de la ausencia”.

