



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 *IMAGEN* DE EDESA. (EL *MANDYLION*). 97

A.- Una leyenda, pero no sólo una leyenda. 98

B.- La *Imagen* en las principales fuentes documentales escritas. 101C.- Otros textos que ratifican que la *Imagen* no era un simple retrato. 105

D.- Información que se deduce de los términos empleados en los textos. 107

CAPÍTULO 3.- LA *IMAGEN* 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 *MANDYLION* SE “TRANSFORMA” EN LA *SÍNDONE*. 119A.- La narración del traslado de la *Imagen* de Edesa. 119B.- La “Homilía de Gregorio *el refrendario*”. 121

C.- Referencias complementarias. 122

D.- El Codex Pray y la *Síndone* de Turín: Constantinopla, siglo XII.. 124CAPÍTULO 5.- LA *SÍNDONE* Y LA CRUZADA DE LOS LADRONES. 129A.- La IV cruzada, una cruzada *diferente*. 129

B.- El sitio de Constantinopla. 130

C.- La *Síndone* 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. 137CAPÍTULO 1.- LA *SÍNDONE*, DE ORIENTE A OCCIDENTE. 139CAPÍTULO 2.- LA *SÍNDONE* EN FRANCIA: EL *MEMORANDUM* DE PIERRE D’ARCIS. ... 143A.- El texto del *Memorandum*. 143

B.- Hechos que se dicen ocurridos en el pasado. 147

C.- Hechos antecedentes a la redacción del *Memorandum*. 152

D.- Consecuencias del <i>Memorándum</i> .	153
E.- Conclusiones sobre el <i>Memorandum</i> .	156
CAPÍTULO 3.- LA <i>SÍNDONE</i> 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 <i>SÍNDONE</i> 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 <i>IMAGEN</i> DE EDESA ERA LA <i>SÍNDONE</i> ?	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 omnicompreensiva 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.