

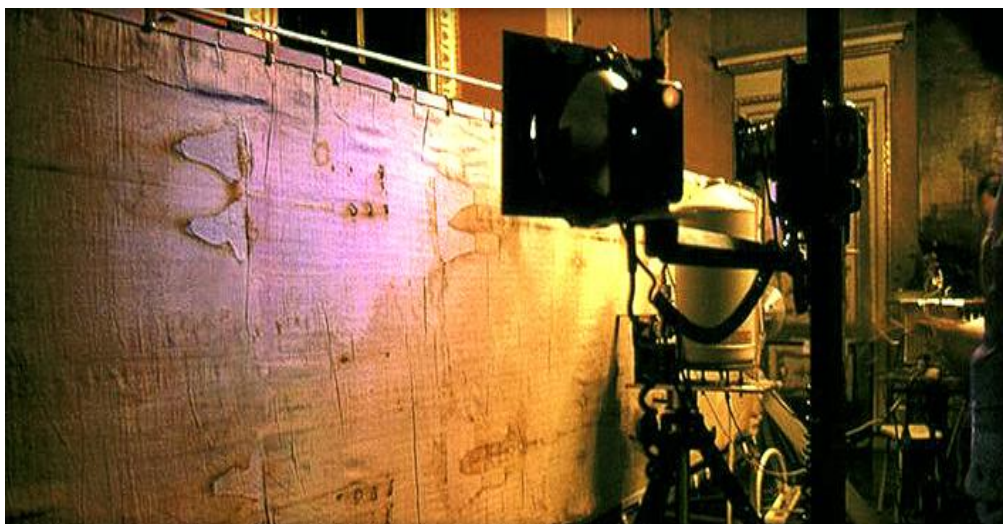


## LA INFLUENCIA DE LA SÍNDONE DE TURÍN EN EL ARTE UNA HIPÓTESIS DE TRABAJO HISTÓRICO- ICONOGRÁFICO

Marta Álvarez Maesa  
[maesamarta@hotmail.com](mailto:maesamarta@hotmail.com)  
I.E.S.O Gabriel García Márquez. Tiétar (Cáceres)

### 1-. PRESENTACIÓN

La Síndone de Turín es, sin duda alguna, uno de los objetos arqueológicos más ampliamente estudiado desde un punto de vista multidisciplinar.

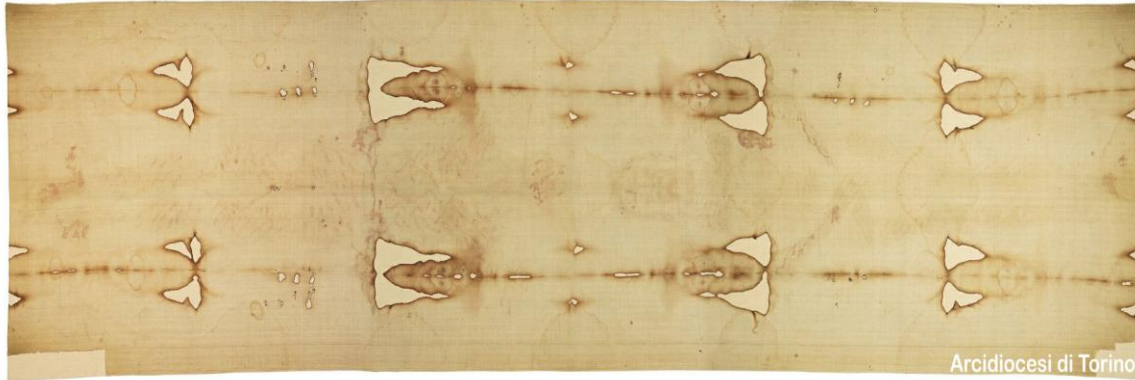


“Síndone” es la palabra castellanizada, proveniente del griego “*sinдон*” (tejido ligero de lino, sábana), que se usa para denominar, de una manera más científica, el objeto arqueológico consistente en un lienzo de lino en el que aparece la imagen (frontal y dorsal) del cuerpo de un hombre muerto, con toda probabilidad y según los datos contrastados por diversas disciplinas, ajustado a la manera romana.

Este lienzo de lino, que se conoce popularmente como “la Sábana Santa”, es según la tradición cristiana la tela con la que fue amortajado Jesús de Nazaret. Y nos

encontramos ante una tela de lino, de alta calidad, tejida en forma de “espiga” o “espina de pez”.

Las medidas del lienzo, después de que se restaurara en el año 2002, al retirarle los forros que restringían la extensión completa de la tela y se le eliminaran algunas arrugas, son: 437 cm. de longitud y 111 de anchura. Se compone de un rectángulo de tela de 103 cm. al que se le ha añadido una franja de 8 cm. de ancho.



La Sábana Santa se encuentra conservada en el Duomo de Turín desde 1578.

Documentalmente tenemos noticias muy antiguas de la existencia de la mortaja de Jesús de Nazaret, ya en los propios Evangelios se nos habla de ella. Actualmente, no podemos realizar la aseveración de que la Síndone que se conserva en Turín sea la mortaja que envolvió el cuerpo de Jesús después de su ejecución en una cruz, en la Jerusalén, probablemente, del año 30. Sin embargo, los estudios e investigaciones de carácter científico e histórico-humanístico que se iniciaron ya a principios del siglo XX y que, en la actualidad, están adquiriendo mayor rigor y evidencia científicos, siguen una línea que apunta hacia esta identificación. No obstante, aun considerando la posibilidad de que el lienzo de Turín no sea el original, debió existir una sábana más antigua con una imagen impresa en ella de similares características que, desde los primeros tiempos del cristianismo, fue conocida y venerada como la de Jesús. Esta imagen, sin duda, debió influir considerablemente sobre aquellas personas y comunidades que la conocían y sobre las generaciones posteriores, manifestándose dicha influencia en múltiples ámbitos de la vida y, entre ellos, el artístico.

En este contexto presenta este artículo su argumentación. Se basa en divulgar, a la luz de las investigaciones, una hipótesis que está cobrando fuerza y credibilidad en ámbitos científicos y humanísticos. Esta hipótesis consiste en plantear la presencia real de un lienzo mortuario en el Oriente Mediterráneo, al menos desde el siglo VI, identificado con el de Jesús de Nazaret (no solo por la creencia y la aseveración de la tradición cristiana, sino por la existencia de una imagen impresa en ese lienzo que se vincula al personaje histórico de los Evangelios). Y asimismo, cómo la presencia y conocimiento de esa imagen tiene tal repercusión que se trasladan “sus rasgos” materialmente a las representaciones artísticas religiosas, influyendo de manera definitiva en la iconografía artística cristiana.

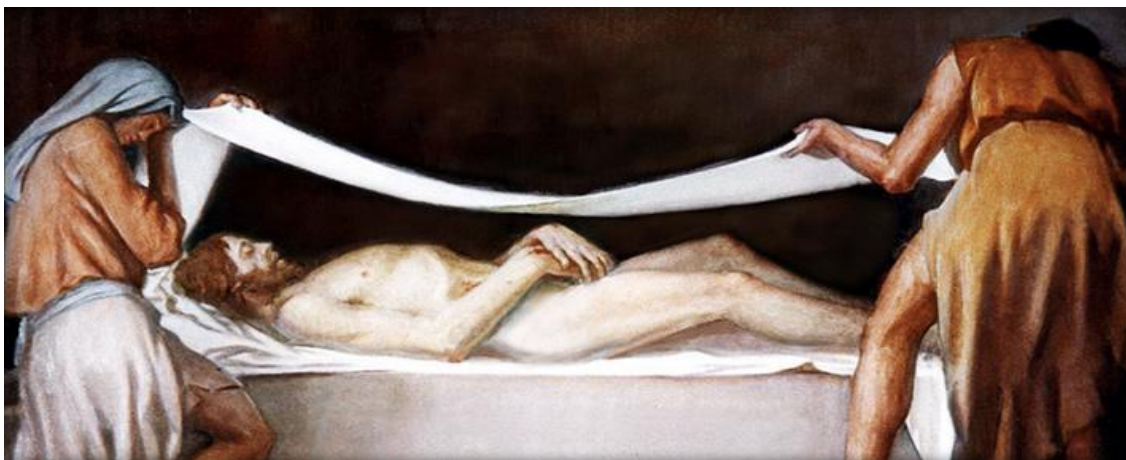
Este artículo pretende ser un modesto y somero, pero claro y riguroso acercamiento y divulgación de las líneas de estudio e investigación que se están llevando a cabo en este sentido, sin duda innovadoras e incluso arriesgadas, pero con gran peso histórico y científico. Esta línea de investigación histórico-artística se basa,

pues, en que “la imagen de la Síndone”, existente y conocida en Oriente y posteriormente en Occidente, sirve de referencia artística e iconográfica para las representaciones cristianas en origen y que, en su evolución, se ha perpetuado y mantenido, aun con sus evidentes modificaciones, la esencia original de esa fuente primera de la cual podemos rastrear y encontrar sus huellas.

Las connotaciones religiosas y subjetivas que promueve la Síndone de Turín como reliquia ha distorsionado en muchas ocasiones su estudio científico, por lo cual debemos esforzarnos en tratarla y difundirla como el objeto arqueológico que es e investigarla en estos términos.

Este artículo no aborda la actual incógnita científica acerca de la formación de la imagen del hombre que aparece en la Síndone. Lo que sí es de mencionar, por ser relevante en el estudio histórico, es el hecho de que no es una imagen pintada, en ninguna parte de su impresión existe pigmento alguno, su representación y definición está en la “degradación” de la celulosa (que recuerda a una “chamuscadura”) que afecta a las fibras más superficiales del lino que forma el tejido. Así pues, la línea argumental de esta exposición se basa en plantear la imagen de la Síndone como el elemento clave para comprender cómo y dónde encontramos los orígenes de la iconografía de Cristo que triunfó y su influencia posterior.

## **2-. LA PRESENCIA DE LA MORTAJA DE JESÚS DE NAZARET EN LA HISTORIA**



Documentalmente tenemos las primeras noticias de la existencia de la mortaja de Jesús de Nazaret en los Evangelios. Según los sinópticos, Jesús fue “*envuelto por José de Arimatea en una sábana nueva*” (*sindone munda*) o “*recién comprada*” (Mt 27,59; Mc 15,46; Lc 23,53) y en el caso del Evangelio de Juan podemos comprobar como menciona “*los lienzos*” (*othonia*) en dos ocasiones, Jn 19,40 y Jn 20,5-7.

A partir de este momento histórico podemos comenzar a rastrear el hecho del conocimiento y la presencia que, en el Oriente cristiano, existe de este lienzo mortuario perteneciente a la persona histórica de Jesús de Nazaret.

Una de las referencias documentales más antiguas nos la ofrece el filólogo e historiador francés Duchesne (1955) y es aquella atribuida al papa san Silvestre (314-335) al ordenar que la misa se celebrara no en lienzos pintados o telas de seda, sino

*“sobre linos blancos en recuerdo de aquella limpia sábana en que fue envuelto el cuerpo de Cristo”.*

Rodríguez Almenar (1998) destaca que en el siglo VII nos encontramos una cita interesante que viene a confirmar el citado conocimiento de la sábana mortuoria de Jesús desde los primeros tiempos del cristianismo, y es el relato histórico del obispo galo Arnulfo (698) que naufragó en las costas de Irlanda donde fue recogido por el abad Adamnan. El obispo le relató su viaje a Tierra Santa y el abad lo escribió con la intención de ofrecérselo al rey Alfredo de Northumberland. En el citado relato cuenta Arnulfo que él *“se había hallado presente en Jerusalén un día en que cierto sudario era sacado de un santuario y mostrado a la muchedumbre y que a él se le había permitido besarlo”.*

Y en el Sermón de Esteban III en el Concilio regional de Letrán de 769 podemos encontrar la siguiente referencia: *“Pues 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 para quienes no pudieron ver al Señor físicamente en la carne fuera suficiente con ver la transfiguración operada en la tela pese al tiempo transcurrido, se mantiene incorrupta en Siria Mesopotámica, en la ciudad de Edessa, dentro de la gran iglesia”.*

Alusiones y referencias como éstas, para cualquier historiador, conducen pues, a asegurar que el conocimiento y la presencia de la mortaja de Jesús de Nazaret en el mundo cristiano antiguo es un hecho.

Otra cuestión es, sin duda, si la Síndone que se conserva en Turín es realmente la que envolvió el cuerpo de Jesús de Nazaret.

Historiadores, documentalistas y lingüistas llevan años investigando y rastreando las huellas de la Síndone de Jesús de Nazaret en la historia. Y las referencias a una sábana de lino con la imagen de un hombre con las características de la que conocemos de Turín, son cada vez más numerosas. En este sentido, junto a los datos documentales dignos de consideración ya señalados anteriormente, encontramos en el siglo X una posible vinculación directa de la Síndone con el “Mandyllion” de Edessa. Su traslado posterior a Constantinopla el 16 de agosto de 944 constituyó uno de los acontecimientos más solemnes de la época, por lo cual son abundantes las referencias documentales al lienzo y a su historia.

## 2.1.- El “Mandylion de Edessa”



Esta ciudad de Edessa (actualmente Sanli-Urfa, al este de Turquía) se honraba de poseer un retrato de Cristo, “no hecho por mano humana” y que fue entregado al rey Abgar V. De este relato, que fue enormemente conocido y difundido en los primeros tiempos del cristianismo, nos han llegado múltiples versiones, si bien todas ellas poseen una base común. Corsini de Ordeig (1988) recoge uno de los relatos más antiguos, el de Eusebio de Cesarea, autor del siglo IV que asegura haberse basado en testimonios escritos anteriores guardados en los archivos de Edessa y traducidos del siríaco.

Este retrato enviado, según el relato, por Cristo a Edessa era conocido con tres denominaciones: “Acheropita” (literalmente “no hecho por mano humana”), “Mandylion” (que equivale en siríaco a “sudario”) y “Tetradiplon” (“doblado cuatro veces”). Este plegamiento obedecería, según Wilson (1978), al hecho de tratarse efectivamente de la Síndone doblada de manera que solamente se dejara ver el rostro. Era una acertada manera de eliminar la forma de lienzo fúnebre, y con ella, los reparos que podían surgir para su veneración.

Estudios históricos sitúan el traslado del Mandylion desde Edessa hasta Constantinopla en 944. El emperador bizantino Romano Lecapeno envió un ejército a la, todavía, ciudad musulmana de Edessa. Pretendía apoderarse del Mandylion para obtener protección divina. El general al mando prometió no tocar Edessa, pagar una gran suma de dinero y poner en libertad a 200 prisioneros musulmanes, a cambio del “sudario con la imagen de Jesús”. Después de muchas negociaciones se llega a un acuerdo y el “sudario” es llevado a Constantinopla, donde el 16 de agosto de 944 es recibido en la ciudad con grandes celebraciones. Marvizón (1996) hace referencia a que, todavía hoy, la liturgia bizantina conmemora la hazaña, y refuerza la veracidad del acontecimiento mencionando que en los archivos Vaticanos se ha encontrado el texto de la homilía que el Archidiácono Gregorio leyó, al recibir en Constantinopla el lienzo.

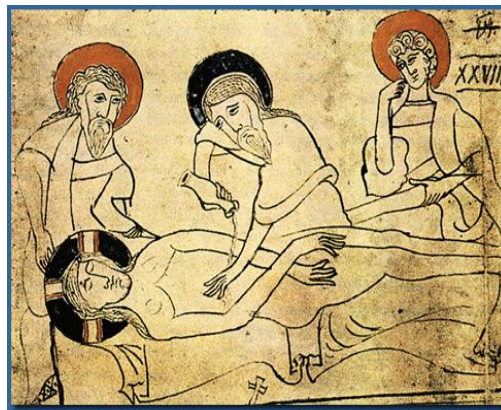
## 2.2.- El “Codex Pray”

En el siglo XII nos encontramos un interesante documento que podemos considerarlo tanto un aval de la identificación de la Sábana Santa conocida en esos

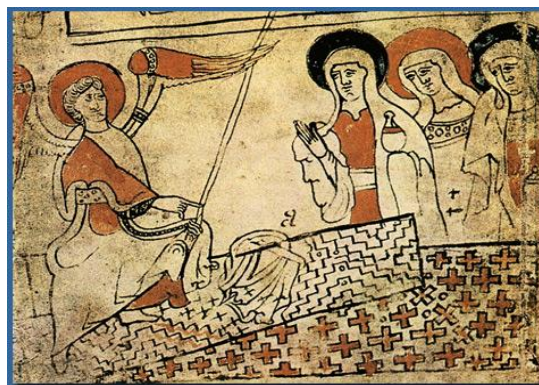
tiempos con la Síndone de Turín, como el propio ejemplo del modo en que los rasgos de la Síndone comienzan a ser representados artísticamente.

Este documento es un manuscrito conocido como “El Codex Pray” (estudiado principalmente, en el siglo XVIII, por György Pray de quien tomó el nombre). Pertenece a la colección de manuscritos de la National Szechenyi de Budapest y está datado entre 1192 y 1195. Es el más antiguo texto conocido en húngaro o magiar.

Fue realizado por un artista fuertemente influido por Constantinopla. Presenta cinco escenas que tienen como motivo la muerte y resurrección de Jesús. Y nos interesan dos ilustraciones muy significativas en las que, autores como Wilson (1978), destacan elementos claramente sindónicos. En una de ellas se representa el entierro de Cristo: la figura de Jesús se muestra tendida, con el cuerpo desnudo y con las manos cruzadas sobre el pubis, la derecha sobre la izquierda, sin hallarse representados los dedos pulgares (del mismo modo que en la Síndone).



La segunda escena representa a las tres mujeres llegando al sepulcro el día de la pascua. En ella encontramos también un ángel que parece presentarles la sábana sobre la que habían colocado el cuerpo de Cristo. El artista introduce dos detalles muy significativos al representar la sábana mortuoria: uno de ellos es el extraño dibujo de unas líneas escalonadas sobre el lienzo que, como señala Rodríguez Almenar (1998) se vincula con la forma del tejido de lino en forma de “espiga o espina de pez” de la Síndone de Turín, y en segundo lugar, encontramos representados igualmente en la tela unos pequeños círculos colocados a modo de L invertida, que coinciden, sorprendentemente, con unas pequeñas quemaduras circulares que encontramos en el lienzo de Turín, en similar disposición, y de las cuales se desconoce actualmente su origen.



### **2.3.- Las Cruzadas**

A principios del siglo XIII, la IV Cruzada o también conocida como “*la de los mercaderes*”, cuyo destino era Constantinopla, resulta asimismo significativa como documentación clave para localizar las *huellas* de la Síndone.

En las crónicas de Robert de Clary (1204), historiador francés y testigo presencial, dice clara y textualmente: “*Había otro monasterio que se llamaba Santa María de Blanquerna donde estaba la Síndone en la que nuestro Señor fue envuelto. Sobre cada uno de los lados aparecía como si estuviera de pie, de manera que se podía ver perfectamente la figura de Nuestro Señor*”.

Esta IV Cruzada terminó con el saqueo de Constantinopla y el robo de riquezas y de reliquias, entre ellas la Sábana Santa. En un documento de queja al Papa Inocencio III fechado en 1205, escrito por el hermano del emperador bizantino depuesto, Isaac Ángel-Comneno, aparece una mención a que los “galos” habían robado el lienzo que envolvió el cuerpo de Jesús en el sepulcro.

Con los datos que poseemos actualmente no es posible asegurar que el testimonio de Robert de Clary resulte ser una referencia absoluta a la Síndone que ha llegado hasta nosotros. A la luz de las investigaciones históricas realizadas sí podemos afirmar que en Constantinopla existía un lienzo con una imagen impresa que se veneraba como la sábana que envolvió el cuerpo de Jesús. Pero la similitud entre ellas, (nótese la especificación de “sobre cada uno de los lados” y “como si estuviera de pie”) hace pensar que si no fuera la misma, y la de Turín no era la que se veneraba en Constantinopla, con gran seguridad podríamos decir que sería una copia de ésta.

### **2.4.- La Síndone de Turín: ¿la Síndone “histórica” venerada en Oriente?**

Junto a estos datos presentados a favor de la identificación de ambos lienzos se encuentra la corroboración de otros métodos de datación de gran fiabilidad científica como es la palinología. Junto a los estudios del criminólogo Max Frei realizados en 1973, las detalladas investigaciones del profesor de Botánica y Palinología del Departamento de Evolución, Sistemática y Ecología de la Universidad Hebrea de Jerusalén, Avinoam Danin en 1995, aseguran la existencia, en la Síndone de Turín, de pólenes del área de Turquía, especies abundantes en Anatolia y al menos cuatro de los alrededores de la antigua Constantinopla. Así pues, nos acercamos a verificar la hipótesis de que la Síndone de Turín era la que se exponía en Constantinopla.

No podemos obviar, por otra parte, los resultados revelados por la datación científica del carbono 14 que situaban la Síndone en la Edad Media. Aunque estudios y análisis posteriores desacreditan el método del carbono 14 como el más adecuado para asegurar la datación del tejido, lo cierto es que, el lienzo de Turín es, como muy reciente, del medioevo, con lo cual se acumulan múltiples indicios para poder considerar la identificación de ambos lienzos en Constantinopla.

Por otro lado, resulta interesante considerar que existen datos, no solo documentales, que apuntan a una posible antigüedad de la Síndone de Turín que la sitúan en los primeros siglos de nuestra era. Junto a las investigaciones palinológicas que corroboran también la existencia de pólenes del área de Jerusalén y de las regiones adyacentes, estudios realizados por expertos textiles como la doctora Fluir-Lemberg (2009) afirman que éste es un tipo de tejido que se utilizó en los primeros siglos de nuestra era en Oriente, mientras que en Europa no lo encontramos antes del siglo XV. El uso del lino tiene una antigüedad de más de 5000 años, y el que es

empleado para confeccionar la Síndone (*linum usitatissimum*) proviene de una planta que crece fundamentalmente en Palestina y Oriente Medio. La doctora alemana señala que el tejido y el tratamiento de la Síndone de Turín no admiten duda alguna sobre la fabricación profesional, este lienzo no se ha tejido ni en un telar doméstico ni lo ha cosido una mano inexperta. Con toda probabilidad se cortó por medidas a partir de una pieza de ancho determinado, bien podría ser una pieza de importación de Egipto o Siria.

También resultan relevantes, en esta línea, los estudios antropológicos de Rebecca Jackson. En sus investigaciones sobre los enterramientos judíos, Jackson (1998) asegura que no existe ningún elemento que discrepe de la realidad de que el hombre de la Síndone fuera un judío de la Palestina de los primeros siglos. Y los historiadores confirman que los datos presentados por el estudio de médicos y forenses (Hermosilla Molina, 1985) sobre los signos de la tortura y muerte del hombre de la Síndone, coinciden con una ejecución romana en una cruz.

El mayor obstáculo que impide la identificación definitiva del lienzo viene dado por la desaparición del mismo durante 149 años: desde el saqueo de Constantinopla por los Cruzados en 1204 hasta la reaparición de la Síndone (la actual de Turín) en la ciudad de Lirey (Francia) en 1353, en el seno de la familia Charny.

El paso de la Síndone (considerando la identificación de ambos lienzos) de Oriente a Occidente tiene actualmente varias hipótesis explicativas. Una de ellas es la “de los Templarios”, la cual ha cobrado recientemente un gran interés debido a los descubrimientos de la investigadora del archivo Vaticano Bárbara Frale, que asegura haber encontrado en los documentos relativos al juicio al Temple en el siglo XIV referencias a la Síndone, y cómo ésta se encontraba en posesión de la citada Orden. Según Frale (2009), los primeros testimonios de los templarios en relación con la Síndone son cercanos a 1260. La disolución de la Orden se llevó a cabo en 1312. Éste puede ser, por tanto, el periodo en el cual la Síndone pudo estar en manos del Temple. En este sentido, Bárbara Frale ha continuado la obra de historiadores ingleses que sacaron a la luz documentos originales sobre el proceso contra los templarios y sobre el valor que la citada Orden atribuía a las reliquias relacionadas con la Pas n de Cristo, de manera que se ha ido otorgando una adecuada veracidad histórica tanto a datos como a leyendas en torno a la Orden del Temple y la Síndone.

### **3-. LA IMAGEN DEL HOMBRE DE LA SÍNDONE EN LA HISTORIA DEL ARTE**





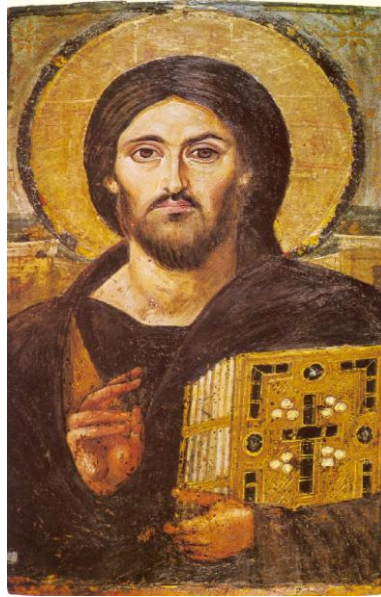
A lo largo del siglo XX se han ido desarrollando investigaciones que pretenden establecer relaciones y vinculaciones directas e indirectas entre la Síndone y el Arte. Para realizar una adecuada investigación histórico-artística hemos de partir del cambio iconográfico que se produce en el siglo VI respecto a la imagen de Cristo y su representación, pues resulta ser un cambio esencial y definitivo que perdurará desde entonces en toda la Cristiandad. El porqué de ese cambio y su origen es un punto clave en el planteamiento de esta investigación.

La cristianización de la sociedad fue lenta a lo largo de la época imperial sin que pueda conocerse con precisión su desarrollo. Hay que esperar a la Antigüedad tardía, durante los siglos III y IV, para que la nueva iconografía cristiana se exprese públicamente. En los primeros momentos, a través de imágenes neutras como “el orante” o temas bucólicos en general, el cristiano escoge aquellas que pueden pasar desapercibidas al mismo tiempo que no dejan de ser cristianas. Esta iconografía se afirmará en sarcófagos y catacumbas, sobre todo a partir del siglo IV, y se utilizarán imágenes del Nuevo Testamento, sobre todo las referentes a los milagros de Cristo.

Otro aspecto de esta iconografía que tiene directa relación con la representación concreta de Jesús y su imagen es el fenómeno del sincretismo y de la transposición de temas paganos a temas cristianos. Así, las representaciones de Jesús nos las encontramos en el entorno grecorromano y con las influencias religiosas y mitológicas del mismo. De esta forma, vemos el paso de Orfeo a Cristo, la representación de Cristo como Dios-Sol, o la transposición de modelos como el Moscóforo para adaptarlo al “Buen Pastor”. En ellas, por su iconografía y su simbolismo, se representa a Jesús como un hombre clásico en su fisonomía y atuendo más que un judío del Próximo Oriente.

El cambio que experimenta la iconografía cristiana, concretamente en lo que se refiere a la representación de la imagen de Jesús, no sólo resulta sorprendente por las novedades evidentes que se introducen (aparece un “retrato oficial” de Jesús) sino, como anteriormente hemos apuntado, por el hecho de su posterior mantenimiento y perpetuación en el tiempo. “Algo”, de gran peso, debió influir para dar una validez, más allá de tendencias o influencias del contexto histórico-artístico correspondiente, que creó la seguridad de que esos rasgos determinados configuraban la verdadera imagen de Cristo.

La nueva iconografía denominada “siríaca” surge en el Próximo Oriente en el siglo VI. Diversos autores aseguran que la primera representación iconográfica de Cristo a la manera “siríaca” aparece en un icono del monasterio de Santa Catalina, al pie del Monte Sinaí.



El profesor Ladero Quesada (1990) apunta que *“la devoción a las imágenes se desarrolla sobre todo en el Imperio de Oriente a partir del último tercio del siglo VI y enlaza también con tradiciones precristianas como son la práctica del retrato funerario, en el caso de los primeros iconos de mártires, segunda mitad del siglo IV, o la costumbre política de los retratos oficiales de emperadores”*.

A partir de Constantino comenzamos a asistir a un proceso de simbiosis entre imágenes y simbolismo religiosos cristianos y el poder imperial. Así lo observamos en la representación del emperador sentado en posición central, en rigurosa frontalidad flanqueado por personajes a su servicio, de igual manera que se manifestará la iconografía de Cristo en Majestad flanqueado por sus apóstoles. Este contexto de simbiosis lo situamos igualmente en el siglo VI, la teoría político-religiosa del poder imperial con Justiniano concebía la intervención en cuestiones eclesiásticas como aspecto fundamental y continuo de los deberes del emperador.

La iconografía imperial en la civilización bizantina se convierte, poco a poco, en un capítulo de la iconografía cristiana sin olvidar, no obstante, su origen pagano. La efigie imperial se empleaba en iconos oficiales en monedas, pesos, medidas y cuños, y precisamente en el siglo VI se asume que en lugar o junto a la efigie oficial del emperador aparezca la imagen oficial de Jesús. Autores como Vignon (1939) han estudiado monedas como el “Solidus” de Justiniano II y, pese a su pequeño tamaño, asegura encontrar en la imagen de Jesús sorprendentes coincidencias con la imagen del rostro sindónico.



La convicción para que se vinculara una imagen “oficial” de Jesús con el poder imperial, sin duda tendría que provenir de algo con suficiente relevancia y credibilidad: la imagen visible impresa en la sábana mortuoria de Cristo y la certeza y fe de que lo era realmente. Vignon (1939), aun desconociendo la posible identificación del Mandylion y la Síndone, había constatado ya que los iconos bizantinos tenían una serie de rasgos coincidentes con la Sábana de Turín.

La aportación fundamental de Wilson (1978) es la identificación de la Síndone con el “Mandylion de Edesa”. La coincidencia que estos autores establecen entre los iconos bizantinos y la Síndone-Mandylion es una línea de investigación de gran peso. Investigadores actuales como el profesor y presidente del Centro Español de Sindonología, Jorge Manuel Rodríguez Almenar, apuntan que los probables elementos iconográficos sindónicos que aparecen en los iconos son el resultado de las interpretaciones que los artistas hacían de las “manchas” que forman la imagen, al contemplar directamente el rostro del hombre de la Síndone, con las distorsiones que conlleva la visión de la imagen a simple vista. No olvidemos que no poseían los instrumentos técnicos que empleamos en la actualidad para el estudio de la imagen de la Síndone y por tanto, desconocían la nítida y más definitiva visión del rostro a partir del negativo fotográfico. Entre los rasgos iconográficos que estos autores describen como sindónicos podemos mencionar la barba bipartita (poco usada en Occidente), los cabellos largos partidos en dos bandos, los ojos grandes y profundos, la nariz recta, el rostro alargado, los mechones de pelo, la interpretación del reguero de sangre que aparece en el centro de la frente, o las arrugas que existen no en la imagen, sino en la tela de la Síndone a la altura del cuello. Estas últimas se interpretaron como el límite superior del cuello de la túnica, o las sombras, por suaves que sean en el original, que parecen formar esas figuras extrañas en la zona del entrecejo, frente, pómulos, etc.

Vignon (1939) concreta mucho su estudio y él señala como significativos 15 puntos de coincidencia:

- una raya transversal en la frente
- un cuadrado de tres lados entre las cejas
- una V en el caballete de la nariz
- una V dentro del cuadrado
- ceja derecha levantada
- pómulo izquierdo acentuado
- pómulo derecho acentuado
- aleta izquierda de nariz engrandecida

- línea fuerte debajo del labio inferior
- línea acentuada entre nariz y labio superior
- zona sin pelo entre labio inferior y barba
- barba bifurcada
- línea transversal en la garganta
- ojos muy acentuados
- mechones de pelo en la frente

Las visiones directas de la Síndone, probablemente, generaron una serie de rasgos que se hicieron comunes y repetitivos en la iconografía crística que se plasmaba en los iconos. Y si bien esta iconografía se iría difundiendo y asumiendo por la credibilidad que ofrecía la “fuente originaria”, igualmente se iría deformando, cambiando e interpretando en función de los artistas, las intenciones, los destinatarios y la evolución propia de las formas artísticas y la adopción de otras posibles influencias. Por lo cual, no podemos afirmar que todos los iconos bizantinos ni la representación del Pantocrátor resulten ser completamente una copia de la Síndone-Mandylion, sino que esta línea de investigación tiende a considerar que es posible encontrar una fuente iconográfica originaria en la Síndone, y su influencia en los cambios iconográficos, así como una explicación de ciertos elementos que aparecen en los iconos que, con la Síndone, pueden comenzar a tener sentido...

A partir de aquí nos encontramos con el hecho de que los iconos y una interesante evolución de los mismos pasan a Occidente. El Pantocrátor en Occidente como expresión del Cristo en Majestad propio del Románico y de los siglos altomedievales, que evoluciona de los iconos bizantinos, mantendrá rasgos comunes y ciertamente repetitivos, haciendo de la iconografía crística una repetición de modelos donde el simbolismo místico y la sacralidad de la representación están por encima de la forma y sensibilidad artística. Esos rasgos identificativos y repetitivos del rostro de Cristo que hemos visto configurarse en los iconos se va a perpetuar en la “imagen oficial” también para Occidente.

Pero la irrupción del Gótico en Occidente, de la mística de la luz, la religiosidad de lo emotivo y la naturalidad, promueven la aparición de variaciones iconográficas y nuevas tipologías que responden a todo ello. La representación del Cristo sufriente en la cruz parcialmente desnudo y con los signos del martirio claramente manifestados en el cuerpo, nos mueve a indagar las posibles influencias de tales cambios. En esa evolución, múltiples factores concurren para que se produzcan las transformaciones y procesos. Estudiando esos posibles factores, uno de ellos pudiera ser la Síndone.

¿En qué podemos basarnos para encontrar, en este momento histórico-iconográfico, la influencia de la imagen del hombre de la Síndone? Es clave el culto público que se le da en Constantinopla en el siglo XIII, coincidente en el tiempo con la línea estético-religiosa y místico-simbólica del Gótico en Europa. El culto a las reliquias creció junto a las peregrinaciones porque en ellas, como en las cruzadas, había ocasión de venerarlas e incluso de hallar otras nuevas. Llegarán a contarse hasta 40 santos sudarios. Tras la conquista de Constantinopla en 1204 la oferta creció con excepcional abundancia.

Así, múltiples copias de la Síndone pasan a Occidente y obras religiosas inspiradas en la Síndone, de artistas que la contemplan directamente en Constantinopla, podrían trasladarse a Occidente. La visión de la Síndone es completa y se puede ver el cuerpo entero del hombre que es aceptado como Jesucristo. La documentación nos indica que la Síndone en Constantinopla, a comienzos del siglo

XIII, era expuesta en toda su extensión para la veneración de los fieles. Es importante considerar que cuando se expone la Sábana al completo se pueden observar, con claridad y a simple vista, las huellas del politraumatismo causado al hombre de la Sábana. Esto no podría dejar indiferente a la Cristiandad. Y su influencia debió quedar plasmada.



“Vir Dolorum”. Pietro Lorenzetti (1330)

Es, por tanto, relevante resaltar que en el mismo siglo XIII se extiende por Occidente una sorprendente e impactante iconografía crística: la del “Ecce Homo” o “Vir Dolorum”. Según la profesora italiana Laura Stagno, la imagen del “Vir Dolorum” constituye uno de los puntos cardinales en los que se basa el argumento de la evolución de la “Imago pietatis” entre Oriente y Occidente. Stagno (2007) plantea que esta iconografía refleja una variación del motivo original presente en ámbito bizantino en la primera mitad del siglo XIII y adoptada por el arte occidental, que extiende la figura de Cristo de manera que representa las manos del Salvador cruzadas delante del cuerpo. Un cambio que la profesora italiana asocia a la influencia del culto de la Sábana Santa, venerada entonces en Constantinopla, en la cual aparece esa posición de las manos.

Las dos representaciones del “Varón de Dolores” (denominación según las Escrituras: Isaías 53) que consiguieron mayor popularidad a fines de la Edad Media son el Cristo de la Piedad, de la Misa de San Gregorio, y el Cristo de las Cinco Llagas. El primero derivaría de un icono bizantino ofrecido por el papa Gregorio Magno a la basílica romana de la Santa Cruz en Jerusalén (y su difusión se debió a la peregrinación que a esa iglesia se realizaba en el siglo XIII).

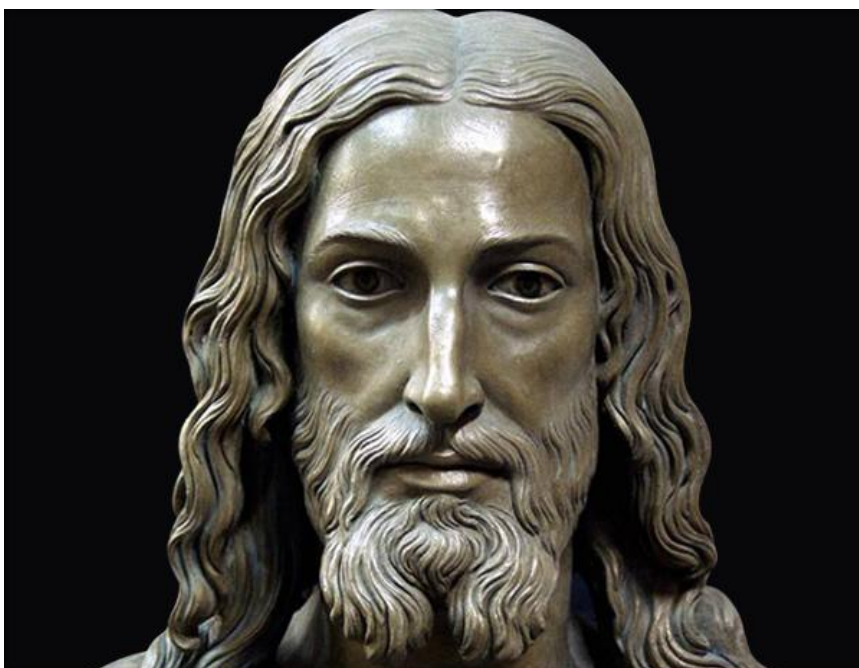
Realmente el “Varón de Dolores” es una variante del “Ecce Homo”, pues el Cristo desnudo que, en ocasiones, lleva un cetro de caña y la corona de espinas (adaptaciones evangélicas), aparece igualmente con las heridas del costado y las manos cruzadas delante del pubis, por lo que se le representa después de la crucifixión. El “Ecce Homo”, en su representación escultórica, incluye también otros signos identificativos de la Pasión como las huellas de la flagelación en la espalda.

El tema apareció en Occidente a partir de mediados del siglo XIII, adaptándose sobre todo al arte francés e italiano. Consideremos que fueron franceses quienes llevaron la Síndone de Constantinopla a Europa y como en el siglo XIV podemos ya contemplarla en las ostensiones públicas en la ciudad de Lirey (Francia).

En la fase bajo medieval, el “Ecce Homo” fue una fórmula iconográfica particularmente idónea como resorte devocional y emotivo. Así, nos encontramos derivaciones iconográficas del mismo motivo en la Coronación de Espinas y la Presentación al Pueblo. Y el “Ecce Homo” se enriquecería y dotaría de un significado nuevo y más cercano a las representaciones de la humanidad doliente de Cristo, sin necesidad de recurrir a la elucubración alegórica del “Varón de Dolores”.

A partir de aquí, la influencia de la Síndone en el Arte se diluye en la propia evolución iconográfica desde la fuente primaria que ya está implícita en la imagen generalizada de Cristo. No obstante, podemos señalar que autores como Rubens o su discípulo Van Dyck, incorporan un rasgo peculiar que nos ofrece la posibilidad de elucubrar si estos artistas podrían haber visto directamente la Síndone, (que en el siglo XVII se veneraba ya en su sede de Turín), y es el hecho de que alguno de sus “Crucificados” presenta la colocación de los clavos en las muñecas en lugar de las palmas de las manos. Y el conocimiento de que a un crucificado no podían clavarlo por las palmas debido a que no soportaría el peso del cuerpo solo se asegura a partir de los conocimientos y experiencias científicas del siglo XX.

En este siglo XX, a partir del conocimiento de la imagen del hombre de la Síndone desde múltiples disciplinas científicas y tecnológicas, los artistas recuperan la representación directa del rostro y el cuerpo del hombre que muchos siguen identificando con Jesús de Nazaret. A lo largo del siglo, numerosos artistas, escultores y pintores han tratado de “componer” la imagen del hombre de la Síndone tanto muerto y torturado, como una recomposición de cómo sería su rostro vivo. Entre los estudios científicos realizados al respecto y obras artísticas relacionadas con ello, se encuentran los proyectos del escultor e imaginero Juan Manuel Miñarro López, doctor de la Universidad de Bellas Artes de Sevilla.



Este hecho nos lleva a plantear que la imagen del hombre de la Síndone de Turín ha sido, y sigue siendo, una apasionante fuente de inspiración para el Arte durante siglos, y es un enigma al que cualquier persona puede acercarse y buscar sus huellas a través del tiempo y del espacio, y que llega hasta hoy, y es, de hoy en adelante, cuando más posibilidades de encontrar respuestas tenemos.

## **BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE INFORMACIÓN**

BARBET, P. (1963). *A Doctor at Calvary*. Nueva York: Image.

CORSINI DE ORDEIG, M. (1985). *El Sudario de Cristo*. Madrid: Rialp

CORSINI DE ORDEIG, M. (1988). *Historia del Sudario de Cristo*. Madrid: Rialp.

DANIN, A., WHANGER, A.D. y BARUCH, V. (1999). *Flora of Shroud of Turin*. Missouri: Botanical Garden Press.

DE CLARY, R. (1936). *The Conquest of Constantinople*. Traducción por E. H. McNeal, New York.

DUCHESNE, L. (1955). *Le Liber Pontificalis (texte, introduction et commentaire)*. París.

FLUIR-LEMBERG, M. (2009) Las huellas que la historia de la Síndone ha dejado en el lienzo. *LÍNTEUM. Revista del Centro Español de Sindonología*, 47, 4-10.

FRALE, B. (2009). *I Templari e la Sindone di Cristo*. Bologna: Il Mulino.

HERAS, G. et. al. (1998). *Del Gólgota al Sepulcro*. Valencia: Centro Español de Sindonología.

HERMOSILLA MOLINA, A. (2000) *La Pasión de Cristo vista por un médico*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.

JACKSON, R. (1998). La Síndone y los ritos funerarios judíos: consideraciones. En G. Heras et. al. *Del Gólgota al Sepulcro* (pp 62-82). Valencia: Centro Español de Sindonología.

LADERO QUESADA, M.A. (1990). *Historia Universal. Edad Media*. Barcelona: Vicens Universidad.

MARVIZÓN PRENEY, J. (2001). *La Sábana Santa. ¿Milagrosa falsificación?*. Sevilla: Ediciones Giralda, S.L.

RODRÍGUEZ ALMENAR, J. M. et. al. (1998). *La Síndone de Turín*. Valencia: Centro Español de Sindonología.

RODRÍGUEZ ALMENAR, J. M. (1998). La Síndone de Turín. Introducción general y estudio histórico. En J.M. Rodríguez Almenar et. al. *La Síndone de Turín* (pp 9-55). Valencia: Centro Español de Sindonología.

SUREDA J. (1993). *Historia del Arte*. Tomo 3. Barcelona: Editorial Planeta.

STAGNO, L. (2007). Culto de sangre, compartir la pasión y la emoción del sacrificio eucarístico: la iconografía del vir dolorum en Génova y Liguria, en *El arte sacro. El conocimiento de lo divino a través de los sentidos*, Actas de la conferencia, editado por L. Estanque, Génova, Naturaleza y arte - MicroArt de 2009, 151-168.

VIGNON, P. (1939). *Le Saint Suaire devant la science, l'archéologie, l'histoire, l'iconographie, la logique*. París.

VILLAR REVILLA, I. (2009) Los Templarios y la Síndone de Cristo. *LÍNTEUM. Revista del Centro Español de Sindonología*, 46, 24-31.

WILSON, I. (1978). *The Turin Shroud*, Middlesex: Penguin

WILSON, I. (1979). *The Shroud of Turin*, New York: Image Books [ADW]