

IMÁGENES DE FACTURA DIVINA: EL ROSTRO DE CRISTO Y LA SANTA FAZ DE ALICANTE

IMAGES OF DIVINE CRAFTSMANSHIP: THE PORTRAIT OF CHRIST AND THE HOLY FACE OF ALICANTE (SPAIN)

RAÚL MORALES SANES

Universidad de Murcia
raul_ms@hotmail.com

RECIBIDO: 7/07/2016

ACEPTADO: 14/11/2016

Para citar este artículo: Morales Sanes, Raúl. «Imágenes de factura divina: el rostro de Cristo y la Santa Faz de Alicante». *Archivo Ibero-Americano* 75, nº 280 (2015): 327-358.

RESUMEN:

El presente trabajo pretende hacer un repaso por las principales imágenes *acheiropoietai* referidas al rostro de Cristo con el fin de elaborar un contexto donde estas se pongan en relación con la Santa Faz de Alicante. Para la construcción de dicho marco se abordan temas como el proceso de legitimación de la imagen en la Edad Media, las principales imágenes milagrosas no hechas por manos humanas y las leyendas que a estas acompañan. Finalmente, partiendo de estos parámetros, se aborda la llegada de estos cultos a tierras hispanas y se lleva a cabo una interpretación sobre el lienzo alicantino tras cotejar las versiones que nos ofrecen los distintos cronistas de dicha ciudad.

PALABRAS CLAVE:

Acheiropoieta, *Mandylyon*, Verónica, Santa Faz, Alicante.

ABSTRACT:

This paper has the primary intention to offer an overview of the main *acheiropoeitai* images related to the portrait of Christ. Secondly, we have analysed the particular case of the *Santa Faz* in Alicante. In order to explore the context in which these images were created, we have also studied the strategies of legitimization of images in the Middle Ages, the most prominent *acheiropoietai* images and the legends that justified many particular cases. Finally, we have explored the motifs and features that accompanied this kind of images in a Hispanic context and have carried out a more thorough study of the Alicante image by comparing the different local chronicles referring to this devotional image.

KEYWORDS:

Acheiropoieta, *Mandylyon*, Veronica, Holy Face, Alicante (Spain).

1. INTRODUCCIÓN

Durante toda la Edad Media, los iconos tienen un papel protagonista en el día a día de sus gentes; tanto será así, que estos se convierten en *palladium* de numerosas ciudades y su poder mágico es empleado para proteger infinidad de territorios. A su vez, los portadores y poseedores de dichas imágenes les lanzan numerosas rogativas durante sus campañas bélicas y estos iconos se convierten en muchos casos en el botín máspreciado para el vencedor de la contienda; en medio del fuerte clima de religiosidad que envuelve a la Edad Media, estas representaciones impulsan numerosas peregrinaciones sustentadas en una gran cantidad de sucesos milagrosos además de constituir el amparo de fervorosas devociones.

Sin embargo, a pesar de este clima de fuerte religiosidad y adoración que estamos describiendo, el cristianismo desde sus orígenes carga con la lastra de la prohibición celestial de representación y adoración de imágenes, dictada en las Sagradas Escrituras. Ello provoca un fuerte y encarnizado enfrentamiento en los siglos VIII-IX entre dos movimientos: los detractores o iconoclastas y los partidarios de la imagen o iconódulos. Esta disputa se decanta del lado de los iconódulos y todo este clima favorece la aparición de una categoría de imagen no realizada por manos humanas: la imagen *acheiropoieta*.¹

Este nuevo género será una forma de hacer frente a la prohibición sagrada de la realización y adoración de toda imagen, y una forma de justificar la presencia de estos iconos en los cultos religiosos y solemnidades más importantes de carácter anual. Los primeros retratos de Jesucristo se amparaban bajo esta categoría y serán protagonistas de numerosos actos de curación promovidos por el prototipo divino que contienen estas imágenes. En torno a la Santa Faz de Cristo surgirán dos leyendas que acompañan a estos retratos: la del rey Abgar de Edessa que será muy extendida en Oriente y la de la Verónica, que viene a ser una adaptación de la anterior a Occidente.²

En el panorama hispano, dos ciudades ostentan la posesión de una imagen de esta categoría de Santo Rostro: Alicante y Jaén. Al respecto, debemos realizar una aclaración: no debemos confundir dichos retratos con el Santo Sudario que se venera en Oviedo, cuya gestación pertenece a un pasaje distinto de la Pasión y muerte de Jesucristo, con-

1 Dicha denominación significa “No realizada por manos humanas” y la podremos encontrar bajo otras nomenclaturas: *acheiropoieta*, *acheriropoietos*, *aqueropita*, *non manufactum* (Latín) o incluso en ruso *nerukotworenif*. Durante este estudio emplearemos el término *acheiropoieta* cada vez que nos refiramos a este tipo e imágenes.

2 Para una aproximación más pormenorizada a este contexto que se está describiendo véase: Hans BELTING, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2009), 62-81. Moshe BARASCH, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann* (Madrid: Alianza, 1991), 48-60. André GRABAR, *La iconoclastia bizantina* (Madrid: Akal, 1998).

cretamente a su sepultura, respondiendo a las exigencias de la legislación hebrea que exigía cubrir la cabeza de los crucificados, ya que los judíos consideraban que el hombre era imagen de Dios, y la deformación de esta imagen era una blasfemia y por tanto debía cubrirse. Por tanto entre estos primeros retratos debemos diferenciar entre Santa Faz —encuadrada antes de la crucifixión—, y las telas empleadas para cubrir el cadáver de Jesucristo durante su sepultura: el Santo Sudario que cubriría solo su cabeza, y la Sábana Santa o Síndone custodiada en Turín, que taparía el resto del cuerpo, y que no son imágenes surgidas de manera milagrosa sino por el contacto con el cadáver de Cristo.

Tras abordar la problemática de la imagen así como algunas de estas leyendas que surgen en torno a la Santa Faz de Jesucristo, este estudio tratará de arrojar luz sobre la llegada de uno de los Santos Rostros conservados en territorio hispano, cuya custodia y veneración recae finalmente en la orden franciscana de las clarisas, quien contribuirá a la propagación de su devoción: la Santa Faz de Alicante.

2. CONTEXTO. LA PUGNA ENTRE ICONOCLASTAS E ICONÓDULOS. LA CONFIGURACIÓN DE LA ESTÉTICA BIZANTINA Y EL NACIMIENTO DE LA IMAGEN *ACHEIROPOIETA*

Antes de entrar de lleno en este contexto es interesante que nos detengamos brevemente sobre algunas de las referencias que encontramos en las Sagradas Escrituras en relación a la imagen, la elaboración de ídolos y la presentación del rostro de Dios. Estos pasajes serán incluidos en el argumentario de iconoclastas e iconódulos y conviene que los tengamos presentes en el desarrollo de este estudio. De todos ellos, quizás el más conocido por todos lo encontramos en Éxodo 20, 4 donde ya se alude directamente a la prohibición divina de elaboración y culto de imágenes:

«No te harás escultura alguna de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra».

En la misma línea en Deuteronomio 27,15 se dice lo siguiente:

«Maldito el hombre que haga un ídolo esculpido o fundido, abominación de Yahveh, obra de manos de artífice y lo coloque en un lugar secreto».

Otra interesante referencia la encontramos en el Salmo 115:

«Nuestro Dios está en los cielos, todo cuanto le place lo realiza. Plata y oro son sus ídolos, obra de mano de hombre. Tienen boca y no hablan, tienen ojos y no ven, tienen oídos y no oyen, tienen nariz y no huelen. Tienen manos y no palpan, tienen pies y no caminan, ni un solo susurro en su garganta. Como ellos serán los que los hacen, cuantos en ellos ponen su confianza».

Estos versículos que acabamos de mencionar son solo una muestra de las numerosas alusiones que hallamos en los diferentes libros de la Biblia sobre el rechazo de las imágenes y su culto. Es interesante apreciar que siempre se hace mención a su factura humana como uno de los elementos para su descarte. Como podemos apreciar en el salmo 115, estos “ídolos” están exentos de todo contenido espiritual, todo se reduce a un envoltorio material sin aura. Pero además esta postura nos entronca directamente del propio dogma de la Fe, o en otras palabras, el cristiano cree sin la necesidad de ver; en Éxodo 33, 18 se pone de manifiesto esta idea cuando Moisés quiere ver el rostro de Dios y este se lo niega:

«Moisés dijo: Déjame ver tu gloria. Él le contestó: Yo haré pasar ante tu vista toda mi bondad y pronunciaré delante de ti el nombre de Yahveh; Pues hago gracia a quien hago gracia y tengo misericordia con quien tengo misericordia. Pero mi rostro no podrás verlo; porque no puede verme el hombre y seguir viviendo».

Este fragmento además nos da otra connotación que nos interesa, la esencia divina de Dios; aspecto que lo diferencia del hombre, y que hace que este último no esté capacitado para su percepción, pues su propia naturaleza no se lo permite, ya que es limitada y está restringida estrictamente a lo humano. Por tanto, si atendemos a lo que nos dicen las Sagradas Escrituras al respecto, Dios se manifiesta por medio de su creación y sus acciones, y a través del dogma, el hombre cree en él. Esto quedará reflejado a la perfección en otro pasaje, en Romanos 1, 18-32:

«Lo invisible de Dios desde la creación del mundo se deja ver a la inteligencia a través de sus obras».

Pero si seguimos hilando un poco más fino, nos cabe plantearnos que si Dios se manifiesta a través de sus obras, ¿cuál es su obra más perfecta? La respuesta no es otra que el hombre, incluso Dios se hace hombre a través de Jesucristo mediante el dogma de la Encarnación. Por lo tanto, dado las limitaciones del hombre, solo a través de la contemplación del rostro de Cristo podremos encontrar a Dios en su proyección humana. Estos pasajes tendrán una gran repercusión en uno y otro bando y se recurrirá a ellos a menudo como veremos a continuación.

Empecemos por los iconoclastas. Para ellos la única imagen válida es la Eucaristía, además identifican dos naturalezas contenidas en Jesucristo:³ la corpórea (humana) y la espiritual (divina). El hombre por medio de las artes visuales solo puede representar la primera de ellas; por tanto, ante esta situación se hace imposible

3 BARASCH, *Teorías del arte...*, 56.

la elaboración de un retrato de Cristo, pues solo estaría provisto de una naturaleza y caería irremediabilmente en la herejía monofisita. Esta creencia entronca con el concepto del mundo que tenían los bizantinos, en el cual existen dos espacios: el divino al que corresponde todo contenido espiritual y concebido de manera perfecta, y el medio terrenal, en el que solo se da la participación de lo material y en el que existe la imperfección.⁴ En relación a esta idea, en las *Actas apócrifas de San Juan*⁵ se dice lo siguiente:

«Mi retrato se parece a mí, y sin embargo no se parece porque no es más que mi imagen corporal; si el pintor, al representar mi rostro, quiere pintar mi verdadero retrato, no lo logrará, porque para hacerlo se necesita algo más que pinturas».

Este rechazo queda ejemplificado también en el primer acto iconoclasta por parte de los emperadores, llevado a cabo por León III, al sustituir una efigie de Cristo ubicada en la gran puerta de bronce del palacio erigido por Constantino por una cruz acompañada de la siguiente inscripción:

«El emperador no puede admitir una imagen de Cristo sin voz, sin respiración, y por su parte la Escritura se opone a la representación de Cristo por su (única) naturaleza humana; por esto León y su hijo el nuevo Constantino disponen en la puerta del palacio el signo tres veces dichoso de la cruz, gloria de los fieles».⁶

Siguiendo esta línea, queda claro que las imágenes serían meros retratos sin significado alguno para ellos, que realizados por la mano del hombre no contienen la esencia más importante de las dos: la espiritual. Esto no era algo nuevo, ya en época helenística y romana se bromeaba de lo absurdo del culto al ídolo y la representación de idea de Dios que contiene la imagen. Dionisio de Siracusa el Joven cuenta como quitó el manto de una estatua de Zeus y lo reemplaza por uno de lana que sería menos pesado de llevar y daría menos calor en invierno al Dios. Estas opiniones de los círculos paganos cultos causaron un gran impacto en el pensamiento cristiano primitivo.⁷

Estas posturas fueron respaldadas por algunos de los Padres de la Iglesia, los cuales definían a lo divino como inmaterial, es decir, que no tiene formas concretas, y por ello es imposible de ser representado en una obra de arte. Mientras que S. Ata-

4 Wladyslaw TATARKIEWICZ, *Historia de la estética. II. La estética medieval* (Madrid: Akal, 1990), 38.

5 *Ibidem*, 21.

6 GRABAR, *La iconoclastia bizantina...*, 150-165.

7 BARASCH, *Teorías del arte...*, 51.

nasio en su tratado *Oratio Contra Gentes* critica duramente el culto de los hombres hacia piedras y maderas, Tertuliano en *De Spectaculis* cuestiona el agrado de Dios ante la elaboración de estas imágenes –tengamos en cuenta la prohibición que vimos anteriormente en Éxodo 20,4– y no duda en afirmar que el engaño está presente en toda obra artística. Pero de todos ellos, el que irá más allá será S. Agustín, quien no duda en identificar en las imágenes un contenido demoniaco.⁸ Recordemos que en la tradición cristiana se estima que los poderes de las estatuas paganas procedían de los demonios. Por ello S. Agustín deja la puerta abierta a que las imágenes produzcan actos milagrosos, pero debido a que todo ello es un engaño de los demonios, que provocan los errores de los hombres.⁹

Ante este panorama de desprecio a la imagen, los iconódulos tenían una visión bien distinta. Para comprender la aceptación de la imagen que estos admitieron, debemos remitirnos a la Antigüedad tardía y contemplar la veneración de la imagen imperial, en la cual el soberano transfería su grado de dignidad al objeto que lo sustentaba. Por ello, la imagen del emperador era considerada como el emperador mismo.¹⁰ Por otro lado, el culto a las reliquias será fundamental y decisivo para la aceptación de las imágenes posteriores; cualquier objeto material que hubiere estado en contacto con restos de algún santo le era transmitido su poder sobrenatural de sanación u obrar cualquier tipo de milagros.¹¹

Pero sin duda, la piedra fundamental del discurso de los iconódulos se apoyará en su visión neoplatónica de la imagen y su principio de participación (*methexis*), es decir, la relación entre idea universal y las particulares perceptibles. Lo específico y particular no es idéntico a lo universal (Idea-Dios) pero no está totalmente divorciado y forma parte de ello. Esto es así gracias a la teoría del *transitus* promulgada por S. Basilio de Cesarea quien afirma que el culto a la imagen pasa a su prototipo.¹² Esta teoría será apoyada por otros teóricos como Juan Damasceno,

8 San AGUSTÍN, «Con qué artera y exquisita malicia quieren los demonios que de ellos se cuenten crímenes falsos o verdaderos», en: *La ciudad de Dios*, dir. por Mariano Bassols de Climent (Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1953), t. 1, 81-82. [En este capítulo, S. Agustín dice textualmente: «los malignos espíritus que los paganos piensan ser dioses, quieren que de ellos se pregonen las maldades imaginarias»].

9 Alejandro GARCÍA AVILÉS, «Imagen y ritual: Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media», *Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario (2010): 11-29.

10 Kenneth SETTON, *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century: Especially as Shown in Addresses to the Emperor* (New York: Columbia University Press, 1941), 196 y ss. *apud* BARASCH, *Teorías del arte...*, 52.

11 BARASCH, *Teorías del arte...*, 52.

12 Una buena selección de textos de Basilio de Cesarea se encuentra en: TATARKIEWICZ, *Historia de la estética...*, 24-30.

Pseudo-Dionisio Areopagita o Teodoro Estudita. Al respecto Pseudo-Dionisio Areopagita trata la relación entre el arte y su prototipo y afirma lo siguiente:

«Si el pintor contempla constantemente y sin distraerse la belleza del prototipo, representará con exactitud lo que imita».

Teodoro Estudita va un poco más allá: nos habla de la divinidad de estas imágenes y sitúa a la imagen de Cristo como idéntica a él mismo ya que por medio de la encarnación se transforma en materia. Por lo tanto la imagen ahora se apoya sobre el dogma de la encarnación para su justificación y del mismo modo que Dios se hizo hombre, ahora se hace imagen por medio de la materia terrenal del lienzo. Conforme a esta teoría, el arte no podía ser solamente una representación de la naturaleza, ya que se había de representar los prototipos trascendentales de las cosas. No obstante, debía de tomarla en consideración, porque también la naturaleza deriva de los prototipos.¹³ Recordemos que en el inicio de este estudio ya aludimos a la presencia de Dios en la naturaleza a través de su creación, en la cual encontramos insertado su prototipo divino.

A diferencia de sus rivales, la capacidad de las imágenes de Cristo para captar su doble naturaleza será un asunto defendido por los iconómulos. Este aspecto se pondrá de manifiesto en algunas inscripciones presentes en algunas iglesias, monumentos y textos en torno al año 1100 donde se puede leer:

«No es ni Dios ni hombre al que veis en la imagen, sino que es Dios y hombre aquel al que la imagen sagrada representa». (Nec Deus est nec homo, praesens quam cernis imago / Sed Deus est et homo quem sacra figurat imago).¹⁴

Las imágenes se convierten en una herramienta para la contemplación de la divinidad, en una mediación material, una transición hacia Dios y por lo tanto tienen un valor teofánico.¹⁵ La autenticidad de este valor de la imagen queda demostrada por poseer su *virtus sancta*, es decir, la capacidad para realizar milagros a través del prototipo del representado. Desde la perspectiva eclesíastica, esta virtud puede ser una *virtus sancta* o bien una virtud mágica. La *virtus sancta* proviene de un prototipo sagrado, normalmente de la Virgen, los santos o el propio Cristo y en consecuencia su acción es milagrosa. La *virtus* mágica emana de un dios pagano, o lo que es lo

13 TATARKIEWICZ, *Historia de la estética...*, 36-38. 44-45.

14 Herbert Leon KESSLER, *Neither God Nor Man: Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art* (Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 2007), 9.

15 Jean Claude SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* (Paris: Gallimard, 2002), 100.

mismo según los teólogos cristianos, de un demonio, y en este caso su poder es ilusorio y se produce un engaño mágico. Mientras que la imagen santa es digna de veneración, la imagen mágica es un ídolo pagano y sólo merece reprobación.¹⁶

Todo este panorama¹⁷ nos prepara el terreno para la aparición de las imágenes *acheiropoietai*, imágenes no hechas por manos humanas, y en consecuencia, de un rango superior a las hechas por manos de artífice. El origen de estas imágenes a menudo se deberá a un milagro celestial o al contacto con el cuerpo que reproducen. Además en su naturaleza queda contemplada la copia de estas imágenes; y cuando la imagen se duplicaba por poderes propios, la copia actuaba como su original, ya que la voluntad de Cristo de producir una imagen de sí era también transmitida a la imagen.¹⁸

En definitiva la presencia de *acheiropoietai* será una forma de justificar la presencia de imágenes en los cultos cristianos y su diferenciación de las de otros cultos paganos, consideradas ídolos.¹⁹ Sin embargo según Von Dobschütz las imágenes de culto no pintadas son sucesoras de las imágenes celestiales antiguas, concepción asumida por el cristianismo cuando el paganismo se extingue.²⁰

En este contexto aparecerán múltiples retratos de Cristo, entre los que se encuentra la Santa Faz de Alicante, encuadrándose bajo esta categoría de imagen milagrosa no realizada por manos humanas. Todos estos aspectos a los que hemos aludido, fueron vitales para su aparición y gestación de leyendas y milagros en torno a ella.

3. DEL *MANDYLION* A LA VERÓNICA. LAS LEYENDAS DEL RETRATO DE CRISTO Y LOS PRIMEROS RETRATOS EN ORIENTE Y OCCIDENTE.

En el caso de Oriente una de las imágenes más importantes de Constantinopla fue el *Mandylion*²¹, custodiada en la capilla palatina entre las *reliquias auténticas*

16 Alejandro GARCÍA AVILÉS, «Imágenes “Vivientes”: Idolatría y Herejía en las cantigas de Alfonso X el Sabio», *Goya*, nº 321 (2007): 324-342.

17 Para una mayor discusión sobre la lucha entre iconoclastas e Iconóduos véase: GRABAR, *La iconoclastia bizantina...*

18 GARCÍA AVILÉS. «Imágenes», 324-342.

19 BELTING, *Imagen y culto...*, 74-81.

20 Ernst VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder untersuchungen zur christlichen legende* (Leipzig: 1899), 264.

21 Una discusión completa sobre el *Mandylion* la encontramos en: Gerhard WOLF, Colette DUFOUR BOZZO y Anna ROSA CALDERONI MASETTI, *Mandylion. In torno al Sacro Volto, da Bizancio a Génova* (Génova: Skira, 2004), 48-235. BELTING, *Imagen y culto...*, 277-291. GRABAR, *La iconoclastia bizantina...*, 31-40. BARASCH, *Teorías del arte...*, 59. Michele BACCI, *The Many Faces of Christ. Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300* (London: Reaktion Books, 2014), 30-36. Etelvina FERNÁN-

de la vida de Jesús. Dicha imagen fue traída en el siglo X procedente de la ciudad de Edessa, ubicada en el norte de Siria. La leyenda en que está envuelta esta imagen nos habla del rey Abgar de Edessa cuyo reinado transcurre en tiempos de Jesucristo y cuya historia nos ha llegado a través de Eusebio de Césarea y tres fragmentos textuales siríacos conocidos como la leyenda de Adaí. En una primera versión del siglo IV, Eusebio de Cesárea nos cuenta como en el año 32 d.C. el rey Abgar V de Edessa sufría de una enfermedad incurable. Para estos momentos, ya eran bastante populares las curaciones realizadas por Jesucristo, por lo que el rey decide enviar a su discípulo Ananías, archivero y pintor del rey rogándole que acuda a sanarle. Jesús desestimará la propuesta debido a que su crucifixión ya es inminente, pero toma en consideración su acto de fe y le responde con una carta manuscrita por el propio Cristo enviada por medio de su discípulo Tadeo.

Un siglo más tarde aparece una versión según la cual Cristo entregó a Tadeo tanto la carta como un retrato suyo para que lo llevase a Edessa. Este retrato es considerado *acheiropoiet*a pues según la versión, fue realizada por el propio Cristo al poner en contacto su rostro con un paño que colocó sobre su faz. Ello aleja a la imagen de una procedencia humana, pues su carácter divino deriva de la intervención en su fabricación por el hijo de Dios.

Una nueva versión de los siglos VI y VII del monje cristiano Evagrio Pontico²² amplía la leyenda con la llegada de Tadeo portando el paño a la corte del rey Abgar; según esta variante, el retrato del *Mandylion* emanaba una luz tan brillante que era insostenible para el ojo humano. Nada más verla, el rey Abgar sanó al instante. Desde aquel momento el Santo *Mandylion* se convirtió en un objeto de veneración y el soberano se convirtió al cristianismo. Esta interpretación contempla también la capacidad de dicha imagen de reproducirse por contacto directo con el ladrillo: *el Keramidion*.²³ Un aspecto que no debemos pasar por alto en este relato es el hecho de la intención de Cristo de enviar al rey Abgar una imagen de sí mismo, lo cual demostraba que quería que se hiciera una imagen de él. Así, no sólo estaba legitimado el hecho en sí, sino también la posterior veneración de la propia imagen.²⁴

DEZ GONZÁLEZ, «Del santo Mandylion a la Verónica», en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, VV.AA (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Servicio de publicaciones, 2001), 353-371. Giovanni MORELLO y Gerhard WOLF, *Il Volto di Cristo* (Roma: Electa, 2000), 67-99.

22 En el año 600, Evagrio se refiere al *Mandylion* como «Una imagen creada por Dios, que no procede de manos humanas». BELTING, *Imagen y culto...*, 80.

23 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Del Santo Mandylion a la Verónica», 353-371. Cfr Carlos ESPÍ FORCÉN, *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca* (Mallorca: Objeto perdido, 2009), 49-50. BACCI, *The many Faces of Christ...*, 30-36.

24 BELTING, *Imagen y culto...*, 278.

Esta primera imagen de Cristo siguió demostrando su carácter divino a través de varios milagros, pero de todos ellos, el que nos interesa para nuestra investigación es el que señalaba Evagrio, la impresión una imagen de sí mismo sobre ladrillo, el llamado *Keramidion*. Este acontecimiento de la leyenda aparece también recogido en una de las ilustraciones de plata del Santo *Mandylion* de Génova (Fig.1); en dicho panel se puede apreciar como en el momento en que el icono es levantado sobre una columna, cae inmediatamente el ídolo pagano de la otra (Fig.2). Los acontecimientos posteriores llevarán al obispo a cubrir la imagen sobre un ladrillo. Cuando este vuelve a descubrirse, se comprueba que ha dejado una nueva impresión sobre el ladrillo. El *Keramidion* actúa entonces como una prueba más del poder milagroso.²⁵

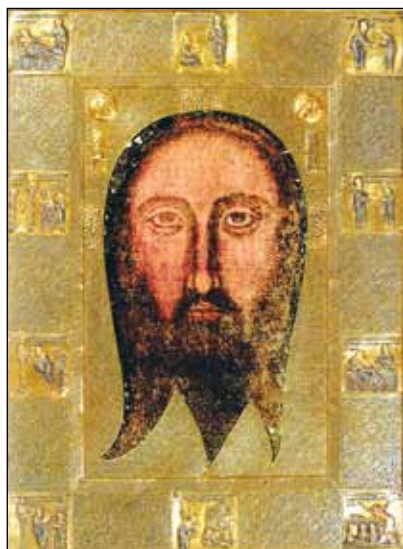


FIGURA 1 (Izda.). Santa Faz de Génova. San Bartolomeo degli Armeni. S. XIV.

FIGURA 2 (Dcha.). Detalle panel de plata de la Santa Faz de Génova. San Bartolomeo degli Armeni, Leyenda de Abgar sobre plata. S. XIV.

El Santo *Mandylion*, además de las más importantes reliquias de Cristo, se convertirá en *palladium* imperial al salvar la ciudad de Edesa de los ataques de los Cosroes y el ejército persa en el año 544. Tal era el grado de veneración hacia la imagen que más tarde, en el año 944 con la ocupación musulmana de Edessa fue respetada esta devoción por parte de los invasores de la ciudad. Posteriormente en este mismo año, debido al creciente interés que la obtención de reliquias había despertado en la

²⁵ BELTING, *Imagen y culto...*, 278.

iglesia y en el imperio bizantino motivó la negociación del intercambio del *palladio* por una serie de prisioneros y doce mil piezas de plata. Durante el traslado hacia la ciudad de Constantinopla tuvieron lugar numerosos milagros y a su llegada fue recibido por el emperador, senado, obispos, clérigos, dignatarios de la corte, y por todo el pueblo con los pies descalzos quienes contemplaron la procesión del icono hasta la capilla de Pharos. En el año 945 Constantino VII instituyó el 16 de Agosto una fiesta en honor al *Mandylion*.²⁶ Allí permaneció hasta el siglo XIII, cuando se perdió su rastro en torno a 1204 en Roma o París, tras el saqueo de la capital bizantina. Louis Réau señala al respecto que el *Mandylion* sería requisado por los cruzados en este año quienes la llevaron a Roma, quedando depositada en San Silvestro in Capite, desde donde más tarde pasaría al Vaticano.²⁷ Por otro lado se habla de una donación del emperador latino Balduino de Constantinopla al rey francés en 1247 del Santo Rostro, que desde entonces aparece en todos los inventarios de la Saint Chapelle hasta 1792, año que se menciona por última vez.²⁸

Sean cuales sean sus últimos pasos, lo cierto es que la imagen de Jesús procedente del *Mandylion* nos configura unos rasgos determinados y un retrato ideal que se intentara recoger en las copias posteriores. De este modo la representación estará dotada de unos atributos comunes: un rostro hasta el cuello, un hombre maduro, de gesto sereno, en visión frontal, con los ojos ligeramente vueltos hacia un lado, el cabello largo y la barba partida. En algunos casos podía efigiarse inscrito en un medallón circular y en ocasiones lleva un nimbo crucífero.²⁹ Uno de los iconos posteriores que nos ejemplifica perfectamente esta estética de retrato ideal es el caso del Cristo de Novgorod, de segunda mitad del siglo XII, donde apreciamos una tipología ideal del Pantocrátor con el esquema del *Mandylion*.³⁰

Del mismo modo, otra imagen que se relaciona con el *Mandylion* es la ya referida anteriormente Santa Faz de Génova. Dicho retrato se encuentra en el monasterio de Basílios Armenios de S. Bartolomé. Según cuenta su historia, durante el siglo XI estaría en Constantinopla y algunos siglos más tarde, en el año 1360 el emperador Paleólogo la ofreció al duque Montaldo, quien a su vez el 8 de junio de 1384 la cedía por testamento a estos monjes.³¹

26 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Del Santo Mandilyon a la Verónica», 353-371.

27 Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 24.

28 BELTING, *Imagen y culto...*, 277. 292.

29 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Del Santo Mandilyon a la Verónica», 353-371.

30 BELTING, *Imagen y culto...*, 286.

31 Manuel LÓPEZ PÉREZ, *El Santo Rostro de Jaén* (Córdoba: Publicaciones obra social y cultural Cajasur, 1995), 146-147.

Otra leyenda muy popular contemporánea al *Mandylion* corresponde a otra imagen conocida como la Camuliana. La historia nos cuenta como una mujer pagana no quería creer en Cristo porque no le era posible verlo. La mujer vivía en un lugar de Asia Menor, cuyo nombre era Camulia, de ahí que se aplique esta nomenclatura para icono posterior. Un buen día encuentra en la fuente del jardín un lienzo con la imagen impresa de Cristo, que ella reconoce enseguida como tal. Los poderes celestiales de la imagen se manifiestan rápidamente; en primer lugar, porque el lienzo está seco a pesar de haber salido del agua, y por otro lado porque al entrar en contacto con las vestiduras de la mujer, deja allí de inmediato otra impresión exacta de sí.³² Este icono fue trasladado en el año 574 de Capadocia a Constantinopla, donde se convirtió en *palladium* de la ciudad. El medievalista John Beckwith apunta que la imagen fue probablemente destruida durante la controversia iconoclasta.³³

Frente a estas leyendas orientales, en Occidente el correlato de la imagen del rey Abgar será el paño de la Verónica,³⁴ custodiado en Roma en el mismísimo templo del Vaticano (Fig.3). La mayoría de investigadores sitúan a esta imagen como una adaptación de la leyenda de Oriente en tierras occidentales. Recordemos que el significado de la palabra Verónica es *Vero-Icono*, el verdadero icono. Sin embargo, el término ha sido confundido a lo largo de la historia hasta nuestros días, y se ha venido asociando a una de las mujeres con las que Cristo se encuentra en su vía crucis camino del calvario y que ofrece un paño a Jesús para limpiar su sudor. Según esta versión, inmediatamente al posar el paño sobre la faz de Cristo, quedó impregnado su rostro de manera milagrosa. Además, el evangelio de Nicodemo en sus Hechos de Pilatos (Acta Pilati) menciona a una mujer llamada Verónica, a quien liga con la Santa Hemorroisa, la cual protagonizó uno de los milagros curativos al sanar de su dolencia con solo rozar la túnica de Cristo.

Otra versión del siglo V difundida por Macario Magnés consideró a la Verónica como Berenice, princesa de Edesa, y en otra leyenda se cree que Berenice y la citada hemorroisa eran la misma persona. En la continuación del relato se apunta que ésta, para conmemorar su curación milagrosa, erigió en la ciudad palestina de Paneas, junto a su casa, un grupo escultórico en bronce.³⁵

Cerca de 1210, Gervasio de Tilbury en su obra *Otia Imperialia* menciona a la imagen de la Verónica conservada en Roma, y de nuevo tenemos la alusión a Marta, la hemorroisa que habitaba en Jerusalén y que sanó de su enfermedad que tenía

32 DOBSCHÜTZ, *Christusbilder...*, 40 y ss.

33 John BECKWITH, *Arte Paleocristiano y Bizantino* (Madrid: Cátedra, 1997), 97.

34 Cfr. MORELLO y WOLF, *Il Volto di Cristo...*, 103-167.

35 L. DE FEIS. «Del monumento di Paneas e delle imagine della Veronica e di Edessa», *Bessarione* 4 (1898): 177-192.

desde hace doce años al tocar las vestiduras de Jesús. Como hemos apuntado anteriormente, dicha mujer es señalada como la responsable del famoso episodio de la limpieza del rostro de Cristo durante su vía crucis. Durante este relato, a continuación nos comenta que este personaje tenía en una tabla pintada una efigie del rostro del Señor. El emperador Tiberio, aquejado de lepra y conociendo la existencia de dicha imagen, envía a su amigo Volusiano a Jerusalén quien la incauta y la llevará a Roma. A su llegada a la ciudad eterna, el emperador, nada más verla, sanó al instante.³⁶ Quizás a partir de este momento pasase a ser custodiada en Roma.

Los nexos de unión entre esta leyenda y la del rey Abgar son evidentes. Vemos unos paralelismos muy claros donde se copian los diferentes episodios de la leyenda. El primero la existencia de dos reyes los cuales sanaron de sus enfermedades incurables gracias a la acción divina de dos imágenes del rostro de Cristo, y a partir de ese momento, estas se convierten en objeto de veneración despertando fervorosas devociones y conversiones al cristianismo. Además ambas imágenes se convertirán en *palladium* de dichos territorios.

A partir del papado de Celestino III (1191-1198), la Verónica se guardó en lo alto de un ciborio de seis columnas, que hacía las veces tanto de tesoro enrejado como de escenario, aunque hasta poco después de 1200 no se hablaría de una imagen en el paño. Con el fin de afianzar su culto el segundo domingo después de la Epifanía, el papa Inocencio III (1198-1216) acudía en procesión al hospital del Espíritu Santo, fundado por él para predicar las obras de amor al prójimo y mostrar a los enfermos el sudario de la Pasión de Cristo. En el año 1216, la impresión del rostro se dio ella sola la vuelta cuando tras las celebraciones se la quiso instalar de nuevo en su lugar habitual. Al interpretarse como un mal presagio, el papa incluyó una oración dedicada a la imagen y concedió diez días de indulgencia a todos los que orasen ante ella. En este clima, surgirán himnos como *Ave facies praeclara* o *Salve sancta facies*, los cuales contribuyen a extender esta devoción por toda Europa.³⁷

Más tarde, el original de la Verónica fue ofrecido a la venta en las tabernas de Roma por los lansquenets imperiales de confesión luterana en el *Sacco de Roma* del año 1527.³⁸ A pesar de su desaparición, misteriosamente el lienzo volvió a aparecer muy pronto. En el siglo XVII pasó a ocupar la cámara relicario que Bernini dispuso en el pilar suroccidental del crucero de S. Pedro.³⁹

36 BELTING, *Imagen y culto...*, 706-707.

37 *Ibidem*. 294-295.

38 André CHASTEL, *The Sack of Rome, 1527* (Princeton: Princeton University Press, 1983), 104, *apud* BELTING, *Imagen y culto...*, 294.

39 BELTING, *Imagen y culto...*, 294.

En el caso de la Verónica, por lo general la Faz de Cristo presenta algunas variantes respecto al retrato de Edessa: aquí la efigie cristológica en visión frontal es dotada de corona de espinas, y en el rostro quedan las manchas de sangre que manaba de las heridas, con gesto de dolor. El cabello era largo y la barba partida.⁴⁰



FIGURA 3 (Izda.). Santa Faz. Capilla privada del papa. S. Pedro Vaticano.
Fotografía: Wolfgang M. **FIGURA 4 (Dcha.).** Santa Faz de Laon. Catedral de Laon.

La Santa Faz de Laon (Fig.4) es una de estas copias que surgen de manera posterior siguiendo el modelo del original custodiado en el Vaticano. Realizada en 1249 por Urbano IV (1261-1264), cuando aún era arcediano de Laon el tesorero del Vaticano, con el nombre de Jacobo Pantaleón o de Troyes. La envió a Laon, a petición de su hermana Sibila, monja cisterciense en el monasterio de Montreuil-les-Dames. Recibió culto en Francia e incluso en Flandes. Desde 1795 pasó a recibir culto en la iglesia de Nuestra Señora de Laon.⁴¹

40 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Del Santo Mandilyon a la Verónica», 353-371.

41 LÓPEZ PÉREZ, *El Santo Rostro de Jaén...*, 146-147.

4. RETRATOS DERIVADOS DE LA SÁBANA SANTA: EL *VOLTO SANTO* DE LUCCA Y LA SANTA FAZ DE MANOPPELLO.

Estas leyendas que dan origen a los primeros retratos de Cristo también llegarán al campo de la escultura: es el caso del *Volto Santo* de Lucca (Fig. 5).⁴² Según narra esta historia se trataría de un crucifijo de Cristo tallado por Nicodemo, testigo directo de la pasión de Jesús. Nicodemo reproduce en la escultura las dimensiones exactas del cuerpo de Cristo y su verdadero retrato poco después de su enterramiento en el Gólgota. Dos obras de principios del siglo XIII⁴³ nos relatan la historia del crucifijo del *Volto Santo*. Estas leyendas cuentan que poco después de la Pasión de Cristo, el cuerpo de Jesús fue tapado por una sábana blanca en la que quedó impresa su figura. Esta milagrosa imagen sería empleada por Nicodemo para esculpir el crucifijo. El acontecimiento milagroso tuvo lugar cuando sin haber realizado el rostro, Nicodemo se va a dormir, descubriendo a la mañana siguiente que el rostro habría sido concluido por un ángel. Por lo tanto tenemos ante sí dos imágenes *acheiropoietai*: por un lado la impresión sobre la sábana del perfil de Cristo, y por otro lado el crucifijo terminado con la intervención sobrenatural de un ángel.⁴⁴

Al respecto de su veneración pública se ha señalado que esta habría comenzado en torno a la mitad del siglo XI y que tendría una conexión con la praxis litúrgica, la solemnización anual de las imágenes del Salvador y la fiesta de la *Passio Imaginis*. Esta última festividad procede de una vieja leyenda acerca de un icono de Cristo crucificado por los judíos de Beirut, que reinterpretan su pasión y que el crucifijo responde vertiendo una sangre milagrosa.⁴⁵ Esta sangre se introduce en unas ampollas de las que una de ellas es conservada en Lucca en el interior del crucifijo que nos ocupa. La presencia de estas ampollas en el interior del crucifijo nos refuerza la

42 Para un estudio detallado sobre el *Volto Santo* véase: MORELLO y WOLF, *Il volto di Cristo...*, 253-285. Anna María MAETZKE, Coord., *Il Volto Santo Di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro* (Milán: Silvana Editoriale, 1994). SCHMITT, *Le corps des images...*, 217-271. ESPÍ FORCÉN, *Recrucificando a Cristo...*, 51-60. BACCI, *The Many Faces of Christ...*, 45-46. Michele BACCI, «“Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore”: studio sulle metamorfosi di una legenda», en *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, ed. por Gabriella Rosseti (Pisa: Gisem-ETS, 2002), 1-86.

43 Las obras a las que se hace referencia son: *Otia imperialia* realizada por Gervasio de Tilbury (1214-1215) y *Speculum ecclesie* (1220) de Giraud de Cambrie.

44 ESPÍ FORCÉN, *Recrucificando a Cristo...*, 51-60. El autor señala una importación de la leyenda del Volto Santo en la ciudad de Valencia por un crucifijo que se conserva en la Iglesia del Salvador.

45 BACCI, *The Many Faces of Christ...*, 45-46. [Para una mayor discusión sobre el tema de la *Passio Imaginis* véase]: BACCI, «Quel bello miracolo», 1-86 Cfr. LUIS ARCINIEGA GARCÍA, «La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso Valenciano», *Ars Longa* 21 (2012): 71-94.



FIGURA 5 (Izda.). Volto Santo Lucca. Catedral S. Martino. Lucca. s. XIII.
FIGURA 6 (Dcha.). Santo Volto Manoppello. Basílica del Volto Santo. Pescara.

idea de su carácter divino ya que ello le hace contener el prototipo divino de Jesús, presente en la sangre derramada cuando se intenta reinterpretar su pasión.

Acabamos de ver como la Sábana Santa, hoy custodiada en Turín, pudo servir a Nicodemo para realizar el crucifijo del *Volto Santo*, pero existe otra imagen que comparte asombrosas coincidencias con la *Síndone*. Se trata de la Santa Faz de Manoppello (Fig.6), Pescara, cuya realización se habría gestado basándose en una copia de la santa sábana que se encontraba en Roma desde finales del siglo XVI, en la Iglesia de la *Santa Síndone*. La imagen se ubica en los momentos después de la prohibición en 1616 de Paulo V (1605-1621) de la realización de copias de la santa Verónica y señala su aparición en torno al 1618-1620 aproximadamente. El santo paño pudo ser robado en estos días de prohibición papal aprovechando las obras en San Pedro del Vaticano. Es posible que el ladrón fuera un soldado de nombre Pancrazio Petrucci, casado con Marzia Leonelli. Unos años después, en 1618 o 1620, Marzia, residente en Manoppello, vendió el paño al doctor Donato Antonio de Fabritis, al parecer para sacar a su marido de la cárcel preso en Chieti. En 1638, el doctor regaló la Santa Faz a los capuchinos de Mannopello, donde hoy se venera. Los estudios que se han hecho por los doctores Donato Vittore (Universidad de Bari) y por Giulio Fanti (Universidad de Padua), permiten concluir que la imagen no es pintada,

ya que no existen restos de pigmento salvo algún retoque detectado por Fanti, en la pupila.⁴⁶ Al respecto de lo anterior no podemos pasar por alto que el soporte del retrato es una seda fina obtenida de un molusco del mar Mediterráneo, cuyos hilos tienen la propiedad de repeler la pintura a excepción de algunos tintes naturales, como el púrpura, lo cual envuelve aun más en el misterio a la imagen.

5. LAS IMÁGENES PINTADAS POR S. LUCAS

Otro género de imágenes que surgen bajo categoría de *acheiropoieta* y que tendrán un papel importante en estos momentos serán aquellas atribuidas a S. Lucas, quien a pesar de no haber coincidido cronológicamente con Cristo –pues fue discípulo de los apóstoles– se le considera el autor de uno de sus primeros retratos y de los famosos iconos de la Virgen con el Niño. Esta decisión de otorgarle la autoría de estas imágenes al evangelista es debida fundamentalmente a las numerosas líneas que dedica en su evangelio a la infancia de Jesús⁴⁷. Por otra parte, el rango de estos iconos gozaba de un prestigio añadido, el estar en un doble contacto con la santidad: por un lado la mano del pintor, que era un santo, y por otro la presencia ante él de la mismísima Virgen cuando posaba para el apóstol-pintor.⁴⁸ Es además la intervención celestial durante el proceso de realización de estos retratos lo que contribuirá a su mayor rango.

Uno de los iconos atribuidos al santo se halla actualmente en el sanctasanctorum de la iglesia de San Juan de Letrán en Roma (Fig. 7 y 8).⁴⁹ Nicolás Maniacatio en su *Tratado sobre la imagen del Salvador*⁵⁰ del siglo XII nos cuenta la historia acerca de esta imagen. Según cuenta este tratado, tras la ascensión de Jesús a los cielos, sus apóstoles y la Virgen María piden a S. Lucas la realización de una imagen de Cristo para que el recuerdo de su aspecto se pudiera transmitir a las generaciones futuras. La elección de San Lucas, según nos explica el autor se debe a su condición de griego, que lo convertía en un buen pintor. El evangelista comenzará a realizar

46 Alberto VILLAR MOVELLÁN y María Teresa DABRIO GONZÁLEZ, Eds., *La sábana santa de Turín y el Santo Sudario de Oviedo, desde la Historia, la Ciencia y el Arte* (Córdoba: Servicio de publicaciones Universidad de Córdoba, 2011), 95-97.

47 Michele BACCI, *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca* (Pisa: Gisem-ETS, 1998), 92-93.

48 GRABAR, *La iconoclastia bizantina...*, 104.

49 [Para una revisión de las *acheiropoieta* de San Juan de Letrán véase]: BELTING, *Imagen y culto...*, 91-95. Herbert Leon KESSLER y Johanna ZACHARIAS, *Rome 1300: On the Path of the Pilgrim*, (New Haven and London: Yale University Press, 2000), 90-126. MORELLO y WOLF, *Il Volto di Cristo...*, 39-63. BACCI, *The Many Faces of Christ...*, 37-39.

50 [Tratado sobre la imagen de Letrán, copiado a finales del siglo XII para un libro litúrgico de Sta. Maria Maggiore. Un fragmento del mismo lo encontramos en]: BELTING, *Imagen y culto...*, 659.

el retrato pero como sucede en la mayoría de estas imágenes, será concluida con la ayuda de los cielos. El informante añade que Dios quiso que su imagen residiera en el palacio de su representante en la tierra: la residencia papal de S. Juan de Letrán. Ello nos ayuda a entender el desarrollo de los acontecimientos posteriores, ya que una vez terminado el retrato, permanecerá algunos años en Jerusalén hasta que fuera trasladado a Italia por el emperador Tito después del saqueo de la ciudad en el año 70 d.C constituyendo una de las primeras imágenes de la Roma papal. Además, el icono interactuaba con la imagen del papa en las festividades más solemnes acentuando aun más si cabe el papel del papa como *Vicarius Christi*.⁵¹

La primera noticia que tenemos de ella data del siglo VIII, ya entonces se llevaba la imagen en procesión, con el objetivo de defender la ciudad del ataque de los lombardos.⁵² Sin embargo su datación se sitúa en torno al año 600, debido a la existencia de noticias tanto en Constantinopla como en Edessa de una imagen milagrosa no pintada de Cristo que causaba sensación en su calidad de imagen protectora de la ciudad. Este ejemplar romano se insertaría, pues, en un contexto más amplio como tercero en discordia.⁵³

En estos momentos, de manera simultánea en Letrán había otra imagen milagrosa, se trataba de la imagen de busto de Cristo en el ábside de la que se cuenta que apareció milagrosamente el día de la consagración de la basílica (Fig. 9). Las leyendas sobre este busto situado sobre la cruz cimentan la fama de la imagen-reliquia que Nicolás IV (1288-1292) ordenó que se volviera a colocar intacta como rostro santo en su antiguo emplazamiento en el nuevo ábside.⁵⁴

Por otro lado, otra tipología de retratos que surgen bajo la firma del apóstol son aquellos referidos a la Virgen, apareciendo simultáneamente tanto en Roma como en Constantinopla. A partir de finales de la Edad Media, la atribución a S. Lucas se convirtió en una estrategia generalizada para legitimar el culto de los iconos que jugaron el papel de *Palladium* y símbolos que identifican a los poderes locales. Las ciudades emergentes de Italia (como Spoleto, Florencia, Bolonia y Venecia), algunos de los principales centros del norte de Europa (Praga, Frisinga, Lieja), los principales principados de Rusia (como Vladimir, Polotsk, Tikhvin, Smolensk y Moscú) y los monasterios más poderosos, tanto en Turquía –y venecianos– gobernaban territorios en el mar Egeo y el Levante (Sumela por Trebisonda, Kykkos y Kerynia en Chipre, Megaspilaion en el Peloponeso, por ejemplo) no dejaron de promover la veneración

51 BACCI, *The Many Faces of Christ...*, 37-39.

52 De nuevo vemos ese carácter de *palladium* de la ciudad que adquieren estos iconos como ya vimos anteriormente en otros casos como el *Mandyllion* de Edessa.

53 BELTING, *Imagen y culto...*, 93.

54 Ídem.



FIGURA 7 (Izda.). Icono Sancta Sanctorum. San Juan de Letrán. c. 600.

FIGURA 8 (Dcha.). Detalle Icono Sancta Sanctorum de San Juan de Letrán.



FIGURA 9. Ábside S. Juan de Letrán. Roma.

pública de imágenes, que decían haber sido pintadas por el evangelista. La atribución a Lucas llegó a ser tan común que algunas personas comenzaron a plantearse el número de sus obras: la mayoría de ellos aceptaron que él era el autor de básicamente tres retratos arquetípicos, que más tarde fueron replicadas por él o por otros pintores y constituyó la partida apunte para toda iconografía cristiana posterior. En

general, la actividad de Lucas se asocia incluso por los occidentales con iconos y con un estilo bizantino. A causa de su intensa actividad, el evangelista fue posteriormente considerado como una de las personalidades más hábiles y prolíficas de la historia del arte y un modelo para los artistas del Renacimiento.⁵⁵

6. LA SANTA FAZ DE ALICANTE.

6.1. El contexto hispano y la aparición de la Santa Faz de Alicante.

La aparición del lienzo alicantino se encuadra dentro de unos factores que hacen posible la materialización de este hecho. Por un lado debemos señalar la existencia de un contexto de importación que se está dando en estos momentos en Occidente de iconos conocidos como “imágenes realizadas a la manera griega”. Esta constante entrada de iconos se hará a través de Italia, en concreto Venecia, donde tenemos constancia que desde el siglo XIII hasta el XVII se acumulaban gran cantidad de iconos importados de Oriente hasta que Creta cae en manos de los turcos.⁵⁶ Desde Venecia eran redistribuidas encontrando mercado en enclaves como Países Bajos, Francia y España.⁵⁷ En el caso concreto de España este hecho queda corroborado por los fluidos intercambios marítimos que se dan en el siglo XV entre el Levante español e Italia.⁵⁸

La llegada de estos iconos importados a Occidente era algo común, pero su influencia en la pintura sobre tabla nunca fue mayor que en el siglo XIII, sobre todo en Italia. Seguirá existiendo después, pero entonces hacía bastante tiempo que se identificaba a los iconos importados con venerables originales de tiempos antiguos, y en torno a ellos se iban construyendo leyendas. Aparecerán numerosas réplicas que se alejarán del estilo imperante en su época y obedecerán a los deseos religiosos de una imagen auténtica en lugar de seguir determinadas normas artísticas.⁵⁹

Como ya se ha hecho alusión anteriormente, el principal interés por estos iconos estaba ligado a su procedencia oriental. Durante el siglo XIII se extiende la creencia

55 BACCI, *The Many Faces of Christ...*, 37-39. Para una mayor profundización en las imágenes realizadas por S. Lucas véase: BACCI, *Il pennello dell'evangelista...*

56 Alberto RIZZI, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese Veneziane», *Thesaurismata* vol. 9 (1972): 250 ss. *apud* BELTING, *Imagen y culto...*, 451.

57 Felipe PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2007), 217-218.

58 Luis ARCINIEGA GARCÍA, «El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales», en *El comercio y el Mediterráneo. Valencia y la cultura del Mar*, coord. por Inmaculada Aguilar Civera (Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Infraestructures i Transport, 2006), 39-67.

59 BELTING, *Imagen y culto...*, 439.

en arquetipos provenientes de tierras bíblicas que habían pasado por Bizancio. El icono importado era más importante como idea que como rasgo reconocible de una obra. En el momento que un icono oriental aparecía en un determinado territorio se legitimaba el culto hacia el mismo como sucedía en el caso de las reliquias y además de este fenómeno se beneficiaba el propietario de la imagen o el lugar donde se encontraba. El esquema de actuación en estos iconos siempre será el mismo: En primer lugar, lo importante era la procedencia; después, el modo de cómo se había adquirido, que hacia verosímil la proveniencia. Posteriormente se desarrollaban leyendas en torno al origen y milagros cada vez más atrevidos para cuya legitimación se llegaban a falsificar documentos si era necesario.⁶⁰ Un ejemplo de todo lo expuesto anteriormente lo hallamos en el municipio valenciano de Llutxent, donde se conserva una *Verónica de Cristo* (Fig. 10) adscrita bajo estos parámetros datados en torno al siglo XV, y que la tradición fija su procedencia en Tierra Santa. Esta Santa Faz de Cristo, al igual que sucede en otros casos que hemos visto en este estudio, pronto manifestó su carácter milagroso derramando lágrimas cada vez que iba a producirse una tragedia. Todo ello hizo despertar una gran devoción hacia esta imagen por parte de los habitantes Llutxent declarándola patrona en 1613.⁶¹

El relato narrado anteriormente tiene que ver con lo que sucede en Alicante con su Santa Faz (Fig. 11).⁶² La primera alusión en los documentos la encontramos en 1496 en la *Real Cédula del rey Fernando* donde únicamente se refiere a uno de los milagros obrados por la reliquia. La versión más antigua donde se hace mención por primera vez al origen del lienzo verónico la hallamos en la *Crónica de Viciana* del año 1546 donde cita la figura de un sacerdote llamado Pedro de Mena como responsable de haber traído desde Roma un retrato de la Santa Faz.⁶³

60 Ibidem, 441.

61 *La luz de las imágenes. La Santa Faz de la Eternidad. Catálogo exposición* (Alicante: Generalitat Valenciana, 2006), pp.152-153.

62 Existe una amplia bibliografía de estudios locales sobre la santa Faz Alicantina. Para una revisión al respecto véase: Vicente SEVA VILLAPLANA, *El libro de la Santa Faz. V Centenario* (Alicante: Caja de Ahorros provincial de Alicante, 1988). Enrique CERDÁN TATO, *La otra cara de la Santa Faz*, (Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1989). *Santa Faz V Centenario*, Catálogo de la Exposición celebrada en la ciudad de Alicante (Alicante: Caja de ahorros provincial de Alicante, 1989). Federico SALA SEVA, *La verdad sobre la Santa Faz. 1489-Alicante-1991* (Alicante: Gráficas Díaz, 1991). Enrique CUTILLAS BERNAL, *El patronato de la ciudad de Alicante sobre el Monasterio de la Santa Verónica en la huerta de la ciudad (1518-1804)*. (Tesis doctoral) (Alicante: departamento de Historia Medieval y Moderna, Universidad de Alicante, 1995), acceso el 6 de Julio de 2016, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5464>.

Manuel MARTÍNEZ LÓPEZ, *El monasterio de la Santa Verónica de Alicante* (Alicante: Editorial Club Universitario, 2003).

63 MARTÍNEZ LÓPEZ, *El monasterio de la Santa Verónica...*, 31.



FIGURA 10 (Izda.). Verónica de Cristo. Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (Llutxent). S. XV. **FIGURA 11 (Dcha.).** Santa Faz de Alicante. Monasterio de Santa Faz. Alicante. S.XV.

Una primera traslación más detallada sobre los hechos no aparece hasta el siglo XVII en manos de Vicente Bendicho. En esta versión, Pedro de Mena había conocido en Alicante a un cardenal en su paso a Roma. Años más tarde, el sacerdote viaja a San Pedro para ganar las indulgencias que se concedían por la peregrinación, entrando al servicio del cardenal que había conocido en Alicante, el cual le entrega varios regalos, entre ellos el lienzo con la Faz de Cristo. El cardenal además le revela la procedencia de tan preciada reliquia: había sido llevada a Venecia ante una epidemia que afligía a la ciudad por el mandato del entonces papa Sixto IV,⁶⁴ encomendándole al cardenal el cuidado de ella y su devolución una vez terminado el contagio. Sin embargo, cuando el cardenal vuelve a Roma es sorprendido por el fallecimiento del sumo pontífice y la inspiración divina le revela que se la entregase a Pedro de Mena, quien la llevó consigo a la iglesia de San Juan (Alicante). Tras el establecimiento del sacerdote de nuevo en Alicante, guardó el lienzo en un arca bajo sus vestimentas y cada vez que abría la tapa lo

⁶⁴ [La posesión del lienzo por parte de Sixto IV queda justificada como regalo que le hicieron durante su estancia en Roma los hijos del Emperador Paleólogo, quienes se aposentaron en casa del Papa, tras huir a Roma ante los ataques turcos]. Cfr. Vicente BENDICHO y Francisco FIGUERAS PACHECO, *Crónica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante: Acabada en la misma ciudad, el año del Señor 1640* (Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1960), 296.

encontraba en la superficie. Este hecho fue interpretado por el propietario de la reliquia como el deseo de Dios de que su rostro fuera venerado públicamente.⁶⁵

Esta versión será aceptada por los cronistas posteriores Maltés, P. Alonso Salmerón, R. Viravens y Pastor, R. Esplá Rizo, Seva Villaplana, y Sala Seva quienes añadirán algunas aportaciones al relato. De este modo tanto Viravens como Seva Villaplana interpretan el hecho de depositar el retrato de Cristo en el fondo del arca como un una muestra de la poca consideración que le dio el sacerdote inicialmente, quien pensó que se trataba de una simple pintura sin importancia.⁶⁶ El hecho de que el sacerdote no valorara el rostro de Cristo se podría interpretar como otra prueba más de lo que ya se ha apuntado anteriormente, las numerosísimas imágenes que en estos momentos circulaban en el mercado a imitación de los iconos orientales. Por otro lado, Sala Seva teoriza sobre la posible identidad del Cardenal que regala la reliquia a Pedro de Mena, quien según él podría tratarse de Rodrigo de Borja, futuro papa bajo el nombre de Alejandro VI.⁶⁷

Sin embargo, algunos elementos de esta versión divulgada por los distintos cronistas citados anteriormente son puestos en tela de juicio por parte de Enrique Cerdán Tato. Dicho autor duda de la autenticidad de la reliquia y de los avatares que la traen a Alicante apoyándose en el largo tiempo transcurrido desde la caída de Bizancio (1453) hasta que los príncipes fueran acogidos por Sixto IV, quien accede al papado en 1471. Por otro lado, el cronista señala la extrañeza que un cardenal se apropie de una reliquia en lugar de entregársela al nuevo papa, para después regalársela a un humilde cura.⁶⁸

Nuestras hipótesis parten de las dudas de este cronista. Por un lado debemos señalar que la llegada del lienzo en torno al siglo XV coincide con un contexto hispano de importación y asimilación de imágenes y leyendas italo-bizantinas que se acentúa y es favorecido gracias al papel que juega la Contrarreforma, donde se recuperan y se vuelven a relanzar algunos cultos medievales en este panorama de reafirmación católica frente al mundo protestante. Los milagros y portentos que llevan a cabo estas nuevas imágenes están ligados a las necesidades de la sociedad del momento (sequía, guerra, peste...etc.) y configuran un nuevo panorama religioso y devocional.

No debemos olvidar que la Santa Faz de Alicante no fue la única imagen que llega en esta cronología a tierras hispanas, sino que disponemos de otros ejemplos

65 BENDICHO y FIGUERAS PACHECO, *Crónica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante...*, 296.

66 CUTILLAS BERNAL, *El patronato de la ciudad de Alicante...*, 23-26.

67 *Ibidem.* p. 27.

68 Cerdán Tato, *La otra cara de la Santa Faz...*, 15-22.

que corroboran este contexto. Es lo que sucede con el otro retrato *acheiropoieta* que conservamos en España: la Santa Faz de Jaén (Fig. 12),⁶⁹ cuya llegada se produce a principios del siglo XV, y que despertará una gran devoción por parte de los habitantes esta tierra, como demuestran las múltiples réplicas que se realizan de la misma a partir de su llegada no interrumpiéndose estas en los siglos siguientes hasta nuestros días, en muchos casos para la veneración privada en forma de guadamecies o estampas, pero también para la veneración pública como corrobora el *Mandamiento del Cardenal Esteban Gabriel Merino sobre la manera de mostrar la Verónica (1525)*⁷⁰ donde establece una liturgia para ello o la inclusión de esta iconografía en un cáliz del siglo XVI que se conserva en el Museo de la Catedral de Jaén, lo que demuestra el fervor popular por el Santo Rostro y la importancia concedida a esta imagen milagrosa.

Además de las dos Santas Faces que llegan a España, este panorama hispano de impulso de devociones medievales queda constatado por la llegada de gran cantidad de imágenes milagrosas como es el caso del Cristo del Salvador de Valencia (Fig. 13) o el Cristo de los marineros de Santa María del Grao (Fig. 14), ambos conservados en Valencia y que corresponden a modelos derivados del Volto Santo de Lucca.⁷¹

En Sevilla existe otra imagen que nos permite confirmar esta hipótesis, se trata de un retrato de la Virgen y el Niño conocido como Virgen de la Antigua conservado en la catedral de Sevilla y a la que de nuevo se le atribuye un origen milagroso equiparándola a otras imágenes que ya hemos visto en apartados anteriores bajo la categoría de pintada por S. Lucas. Es significativo además que el culto de la imagen de la Antigua se populariza durante los siglos XV y XVI, al igual que ocurre con el de la Santa Faz de Alicante y todas las imágenes que estamos tratando. Este hecho no hace más que corroborar lo que señalábamos anteriormente: la existencia de un contexto hispano de asimilación e importación de categorías de culto y devociones hacia las imágenes santas italo-bizantinas, en este caso los retratos de Cristo y la Virgen atribuidos a San Lucas que se conservaban en Roma.⁷²

Estas devociones que están surgiendo de nuevo en territorio hispano a su vez constituyen una línea de influencia en la pintura religiosa española y en escultura, fruto de la demanda contrareformista como lo demuestran las Santas Faces realizadas por el Greco, la *Santa Faz sostenida por dos ángeles* de la Cartuja de Granada obra de Juan Sanchez Cotán, el *velo de la Verónica* que se custodia en la Parroquia

69 Para una aproximación mayor al santo rostro de Jaén véase LÓPEZ PÉREZ, *El Santo Rostro de Jaén...*

70 Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Capitular 134, 34 v. – 35 v.

71 La llegada milagrosa de estos dos Cristos a través del mar a Valencia es comentada en: ARCINIEGA GARCÍA, «El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales», 39-67.

72 PEREDA, *Las imágenes de la discordia...*, 148.



FIGURA 12. Santo Rostro de Jaén. Catedral de Jaén. S. XV.

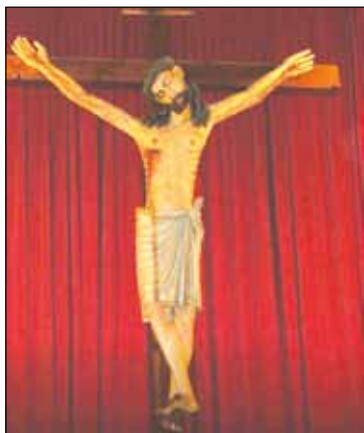


FIGURA 13 (Izda.). Cristo del Salvador. Iglesia Santísimo Cristo del Salvador. Valencia. **FIGURA 14 (Dcha.).** Cristo de los marineros. Iglesia Santa María del Mar. El Grao. Valencia.

de S. Pedro de Sevilla realizado por Francisco de Zurbarán o la Verónica tallada por Francisco Salzillo en 1756 para la Iglesia de Jesús en Murcia, entre otras obras.

Si juntamos lo dicho anteriormente a las lagunas que ofrece la versión oficial, nos da pie a la elaboración de dos posibles hipótesis sobre la llegada del lienzo alicantino: por un lado, que dicho icono pueda tratarse de una de tantas imágenes exis-

tentes en Venecia y que se exportaban a diferentes puntos como imágenes griegas (iconos), y que esta fuera adquirida por Pedro de Mena durante su estancia en Roma y llevada consigo a Alicante.

Por otro lado, una segunda interpretación de los hechos nos permite intuir que es muy probable que se tratase del encargo de una réplica realizada por manos de un pintor romano siguiendo el modelo de la Santa Faz del Vaticano, ya que sus rasgos guardan una gran similitud. Esta última posibilidad se deduce de la preferencia de los miembros de la nación castellana y aragonesa por las obras de estilo devoto, atentos no tanto a las novedades que podían ofrecerles los pintores italianos, sino a los codiciados modelos que tenían en sus santuarios y que con frecuencia eran requeridos como modelos para copias que luego viajaban a España. Los clérigos españoles mostraban su gusto por este estilo devoto, sobrio de composición pero profuso de oros, en el que las imágenes se reconocían como continuadoras de una tradición ininterrumpida iniciada por S. Lucas.⁷³ Los rasgos formales que posee el lienzo de la Santa Faz de Alicante corroborarían esta teoría en la medida que comparte similitudes con las características que poseen los Santos Rostros derivados de la leyenda de la Verónica: un retrato hasta el cuello con cabello largo en visión frontal y un rostro con gesto de dolor gracias a las heridas muestra de su pasión o a la lagrima que se desliza sobre su mejilla izquierda.

6.2. Los milagros atribuidos a la imagen y la génesis de su monasterio

Como ya vimos anteriormente, además del misterio en el que estaba impregnada la procedencia y llegada de estos iconos, era muy importante la atribución de determinados hechos milagrosos que constataran la santidad de estas imágenes y el prototipo contenido en las mismas.

En el caso de Alicante estos acontecimientos no se hicieron esperar y tras su llegada aparecen las primeras proezas. Según todos los cronistas alicantinos el primer milagro está datado el 17 de marzo de 1489 y es conocido como el *milagro de la lágrima* y supone el punto de arranque a la devoción de la imagen en tierras alicantinas, así como su reconocimiento de papas y reyes y la extensión de su fama.⁷⁴ El prodigio tuvo lugar al verse complacidas las gentes de la huerta tras una rogativa implorando la llegada agua tras una temporada de sequía. En acción de gracias por el favor divino, acordaron con el sacerdote de San Juan, Pedro de Mena, hacer una procesión de gracias hasta la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles, a extramuros de la villa de Alicante. La procesión se inicia con la reliquia que el sacerdote había

⁷³ Ibídem, 223-229.

⁷⁴ MARTÍNEZ LÓPEZ, *El monasterio de la Santa Verónica...*, 37.

traído desde Roma. Al llegar al barranco de la Lloxa, en una prominencia al margen derecho del barranco, fray Bendicho⁷⁵ –que era responsable de portar la imagen en la procesión– notó una gran pesadez y la imposibilidad de seguir adelante, al tiempo que por la mejilla de la imagen rodaba una lágrima.⁷⁶

Bendicho, Fabiani, Viravens, Baltasar Carrasco y Sala Seva coinciden que después de este prodigio se manda un emisario a la ciudad para informar al magistrado del episodio acontecido; una vez conocida la noticia en Alicante, el supremo mandatario envió a otro mensajero a confirmar la historia. Estos dos caballeros eran acérrimos enemigos, resueltos a darse muerte y por designio divino se encontraron a mitad del camino y fueron movidos de un gran impulso fundiéndose en un abrazo, perdonándose y quedando amigos para siempre. En el enclave del suceso se erigió una cruz de sabina.⁷⁷

El siguiente portento acontecido tan solo unos días después⁷⁸ se trata del *milagro de las tres Faces*. Bendicho narra que reunidas de nuevo las gentes de Alicante y su huerta mientras que el fraile alzaba la reliquia en sus brazos, se vieron sobre el pino otras dos imágenes semejantes en todo a la que sostenía. Este milagro tiene una gran importancia para nuestro estudio ya que viene a poner en relación la Santa Faz con las otras dos que se según la tradición se consideran hermanas de la alicantina: Roma y Jaén. El hecho que se admitan están tres imágenes como auténticas se debe a que según la leyenda, el rostro de Cristo quedó impregnado en los tres pliegues del paño que se posó sobre su rostro y que se conservarían en Roma, Alicante y Jaén.

Tras este acontecimiento y al igual que sucedió tras el primer milagro, el fraile les convoca al viernes siguiente. Al alzar fray Bendicho la reliquia, ante los gritos de misericordia, se abrió el cielo con una gran cruz con los colores del arco iris.⁷⁹

Como muestra de agradecimiento por estos prodigios y por los incalculables bienes que de la milagrosa imagen se esperaban conseguir, se decide erigir un monasterio a la Santa Faz, anexo al cual iría un convento para los guardianes de la reliquia. Esta decisión nos hace pensar que quizás la llegada a Alicante de la reliquia se hiciera con este propósito ya que en el año 1490 se erige el convento en el barranco de la Lloxa, lugar donde la Santa Faz de Alicante había realizado uno de

75 El protagonista de este milagro varía según que versión consultemos, mientras que Vicente Bendicho narra como portador a Fray Bendicho, otros cronistas como Viravens, Fabiani, Esplá Rizo o Sala Seva creen que era Francisco Villafranca.

76 CUTILLAS BERNAL, *El patronato de la ciudad de Alicante...*, 32.

77 SEVA VILLAPLANA, *El libro de la Santa Faz...*, 55.

78 [Bendicho afirma que este prodigio tuvo lugar el día 24 de Marzo de 1489, mientras que los demás cronistas piensan que fue el día 25].

79 BENDICHO y FIGUERAS PACHECO, *Crónica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante...*, 291-294.

sus prodigios tan solo unos días antes. La tarea de custodiar y proteger el lienzo fue encomendada inicialmente a la Orden de los Jerónimos, quienes tendrán un fugaz paso por el monasterio, renunciando a la custodia del Santo Rostro tan solo unos años después. Este episodio dará lugar a la llegada de las religiosas de la Orden de Santa Clara, tras el ofrecimiento del Concejo alicantino a la abadesa del convento de Santa Clara de Gandía. Tras estos avatares burocráticos, su llegada tiene lugar el 17 de julio de 1518⁸⁰ arribando a Alicante una reducida comunidad compuesta por la abadesa Sor Clara Berbegal, Sor Angela Fenollet como vicaria, y las sors Francisca Pertusa, Graciana Mur, Bona Rostoja, Rafaela de Gandía y Delfina de Jesús, siendo todas ellas recibidas por un gran regocijo por parte de la ciudad; todas excepto Bona Rostoja se quedaron en Alicante hasta su muerte.⁸¹ Este reducido y primitivo grupo se verá incrementado rápidamente por numerosas vocaciones que contribuyen a su crecimiento dando lugar a otras fundaciones como la de Jijona (1607) y la de Oliva (1609).⁸²

Por otro lado, este cambio de Jerónimos a Clarisas como nuevas encargadas de la protección y salvaguarda del monasterio se tomará además como un designio divino y como lo que podríamos llamar el último milagro obrado por la Santa Faz: la expresión de la voluntad del hijo de Dios de que la impresión de su rostro fuera venerada por la Orden Franciscana.⁸³

También debemos apuntar el importante papel que juegan las clarisas para incrementar la devoción hacia el Santo Rostro de manera continuada en tierras alicantinas; este hecho queda ejemplificado en aspectos como la aprobación del Papa Clemente VII el 17 de marzo de 1525 del primer rezo propio para la Santa Faz realizado por un miembro de la orden franciscana: el padre Mateo, personaje que acompañó a las siete religiosas de Gandía el día que se trasladaron para tomar posesión del monasterio.⁸⁴ Esta fecha se tomará además para instaurar la festividad de Santa Faz el día 17 de marzo de cada año, iniciándose aquí su famosa romería que en la actualidad sigue atrayendo a miles de fieles y turistas, aunque debemos precisar que pese a su germen se encuentra en dicha efemérides, actualmente dicho evento se celebra el segundo jueves después de Semana Santa. Sin embargo, este primitivo rezo quedaría truncado por la ascensión al papado de Urbano VII (1623-1624), lo

80 En este mismo año la Ciudad de Alicante se reserva el patronato de la Iglesia.

81 CUTILLAS BERNAL, *El patronato de la ciudad de Alicante...*, 110.

82 SALA SEVA, *La verdad sobre la Santa Faz. 1489-Alicante-1991...*, 124.

83 Este hecho lo señalan autores como José LLOPIS en su obra: *Crónica de este Real Convento de Santa Clara de Gandía*, redactada en 1781 y actualmente depositada en el Archivo del Monasterio de Santa Clara de Gandía.

84 CUTILLAS BERNAL, *El patronato de la ciudad de Alicante...*, 699.

que dará lugar a un largo camino para la obtención de un nuevo rezo⁸⁵ conseguido gracias a la acción de las religiosas alicantinas el 11 de mayo de 1794.

En lo que se refiere al edificio, en 1748 el templo primitivo se hallaba en estado ruinoso y comienzan las tareas de restauración y levantamiento de la portada que conocemos hoy día, culminándose estas obras en 1766.⁸⁶ Todos estos sucesos unidos al papel de la orden franciscana como difusora de la devoción sobre la Santa Faz, contribuyen a despertar un gran fervor en la población local que se ha ido consolidando en el paso del tiempo y que ha llegado hasta nuestros días, como así lo demuestra la romería anual que tiene lugar en Alicante y que concentra año tras año a 150.000 fieles.

7. CONCLUSIONES

Los diferentes puntos que hemos ido desgranando a lo largo de este estudio corroboran que la aparición de la Santa Faz en la ciudad de Alicante va más allá de su ámbito local y su surgimiento se encuadra dentro de un contexto mucho más amplio y complejo formando parte de un panorama hispano de importación de determinadas devociones y categorías de culto que en estos momentos tienen una pujanza extraordinaria en otros lugares de Europa durante el siglo XV y XVI. Todo ello se hace posible gracias al escenario que hemos analizado en los primeros apartados de este trabajo donde el cristianismo confecciona una imagen bajo unos parámetros muy determinados gracias al surgimiento de la imagen *acheiropoieta*, con un proceso que se repite una y otra vez: la confección de numerosas leyendas que hablan de la elaboración de estos iconos de manera milagrosa por predisposición divina y la rápida muestra por parte de estos de su poder milagroso a través de su *virtus magica*, lo que a su vez justifica el surgimiento de una devoción hacia estas imágenes allá donde estas aparecen a la vez que se levantan numerosas edificaciones para su custodia y veneración.

Los numerosos ejemplos hispanos que hemos mencionado de imágenes *acheiropoietai* que surgen en diferentes puntos de la geografía española como Valencia, Jaén o Sevilla acompañan a la Santa Faz de Alicante y corroboran la existencia de este contexto. Todos estos factores nos permiten lanzar una doble hipótesis sobre su aparición en tierras alicantinas: por un lado, que pueda tratarse de un icono de los conocidos como “*a la manera griega*” que tanto se importaban a Italia desde

85 Las vicisitudes que se atravesaron para la obtención de un rezo propio y el papel clave de la orden franciscana en la consecución de este objetivo son estudiadas y señaladas por Enrique Cutillas Bernal en su tesis ya citada en notas anteriores.

86 SEVA VILLAPLANA, *El libro de la Santa Faz. V Centenario...*, 59.82.

Venecia, y que el sacerdote de la iglesia de San Juan, Pedro de Mena lo adquiriera en su paso por Roma y lo trajera consigo a tierras alicantinas. Por otra parte, que dicho icono fuera un encargo del propio clérigo a un pintor romano que realizará una réplica de la Santa Faz conservada en el Vaticano, algo muy probable si observamos sus similitudes formales. Además como hemos señalado anteriormente esto era algo muy común entre los clérigos españoles de peregrinación a Roma, el encargo de obras a pintores que estaban especializados en realizar este tipo de réplicas de determinados iconos que se conservaban en los santuarios italianos. Una vez desembarcado el retrato en tierras alicantinas, al igual que hemos observado en otros casos, se le dota de leyendas y milagros que potencian su devoción, al mismo tiempo que se erigen edificios para su culto.

Por último no debemos olvidar que estas devociones han llegado hasta nuestros días, y en el caso de las Santas Faces españolas de Alicante o Jaén siguen congregando a un gran número de fieles en sus fiestas anuales al mismo tiempo que son consideradas emblemas de sus respectivas ciudades.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. «El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales». En *El comercio y el mediterráneo. Valencia y la cultura del Mar*, coordinado por Inmaculada Aguilar Civera, 39-67. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria d'Infraestructures i Transport, 2006.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. «La Passio Imaginis y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso Valenciano», *Ars Longa* 21 (2012): 71-94.
- BACCI, Michele. *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*. Pisa: Gisem-ETS, 1998.
- BACCI, Michele. «“Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore”: studio sulle metamorfosi di una legenda», en *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, editado por Gabriella Rosseti, 1-86. Pisa: Gisem-ETS, 2002.
- BACCI, Michele. *The Many Faces of Christ. Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300*. London: Reaktion Books, 2014.
- BARASCH, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1991.
- BECKWITH, John. *Arte Paleocristiano y Bizantino*. Madrid: Cátedra, 1997.

- BENDICHO, Vicente y Vicente FIGUERAS PACHECO. *Crónica de la muy ilustre, noble y leal ciudad de Alicante: Acabada en la misma ciudad, el año del Señor 1640*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1960.
- CERDÁN TATO, Enrique. *La otra cara de la Santa Faz*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 1989.
- CHASTEL, André. *The Sack of Rome, 1527*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- CUTILLAS BERNAL, Enrique. *El patronato de la ciudad de Alicante sobre el Monasterio de la Santa Verónica en la huerta de la ciudad (1518-1804)*. (Tesis doctoral). Alicante: departamento de Historia Medieval y Moderna, Universidad de Alicante, 1995. Acceso el 6 de Julio de 2016, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5464>.
- DE FEIS, L. «Del monumento di Paneas e delle imagine della Veronica e di Edessa», *Bessarione* 4 (1898): 177-192.
- ESPÍ FORCEN, Carlos. *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca*. Mallorca: Objeto perdido, 2009.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina «Del santo Mandilyon a la Verónica», en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, VV.AA, 353-371. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Servicio de publicaciones, 2001.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro. «Imágenes “Vivientes”: Idolatría y Herejía en las cantigas de Alfonso X el Sabio». *Goya* 321 (2007): 324-342.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro. «Imagen y ritual: Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media». *Anales de Historia del Arte, Volumen extraordinario* (2010): 11-29.
- GRABAR, André. *La iconoclastia bizantina*. Madrid: Akal, 1998.
- KESSLER, Herbert Leon y Johanna ZACHARIAS. *Rome 1300: On the Path of the Pilgrim*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- KESSLER, Herbert Leon. *Neither God Nor Man: Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 2007.
- La luz de las imágenes. La Santa Faz de la Eternidad. Catálogo exposición*. Alicante: Generalitat Valenciana, 2006.
- LÓPEZ PÉREZ, Manuel. *El Santo Rostro de Jaén*. Córdoba: Publicaciones obra social y cultural Cajasur, 1995.
- MAETZKE, Anna María (Coord.). *Il Volto Santo Di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievale rivelato dal restauro*. Milán: Silvana Editoriale, 1994.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Manuel. *El monasterio de la Santa Verónica de Alicante*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2003.

- MORELLO, Giovanni y Gerhard WOLF. *Il Volto di Cristo*. Roma: Electa, 2000.
- PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- RIZZI, Alberto. «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese Veneziane», *Thesaurismata* 9 (1972): 250 ss.
- SALA SEVA, Federico. *La verdad sobre la Santa Faz. 1489-Alicante-1991*. Alicante: Gráficas Díaz, 1991.
- SAMPEDRO FORNER, José Carlos. *Reflexiones Bíblicas en torno a la Santa Faz*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante. V centenario Santa Faz, 1989.
- SAN AGUSTÍN, «Con qué artera y exquisita malicia quieren los demonios que de ellos se cuenten crímenes falsos o verdaderos», en: *La ciudad de Dios*, Edición dirigida por Mariano Bassols de Climent, 81-82. Barcelona: *Volumen I*, Ediciones Alma Mater, 1953.
- Santa Faz. V Centenario. Catálogo de la Exposición celebrada en Alicante*. Alicante: Caja de Ahorros provincial de Alicante, 1989.
- SCHMITT, Jean Claude. *Le corps des images. Essais sur la cultura visuelle au moyen âge*. Paris: Gallimard, 2002.
- SETTON, Kenneth. *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century: Especially as Shown in Addresses to the Emperor*. New York: Columbia University Press, 1941.
- SEVA VILLAPLANA, Vicente. *El libro de la Santa Faz. (V Centenario)*. Alicante: Caja de Ahorros provincial de Alicante, 1988.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Akal, 1990.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto y María Teresa DABRIO GONZÁLEZ, (Eds). *La sábana santa de Turín y el Santo Sudario de Oviedo, desde la Historia, la Ciencia y el Arte*. Córdoba: Servicio de publicaciones Universidad de Córdoba, 2011.
- VON DOBSCHÜTZ, Ernst. *Christusbilder untersuchungen zur christlichen legende*. Leipzig: 1899.
- WOLF, Gerhard, Colette DUFOUR BOZZO, Colette y Anna Rosa CALDERONI MASETTI. *Mandylion. In torno al Sacro Volto, da Bizancio a Génova*. Génova: Skira, 2004.