
La Verónica, «reliquia» objeto de peregrinación en España

PEDRO A. GALERA ANDREU

I. LA VERÓNICA Y LA PEREGRINACIÓN A ROMA

La leyenda de la Verónica fue objeto de especial veneración en la Roma cristiana medieval y, a través de ella, para todo el Occidente, en tanto que «verdadera imagen» del Salvador (no en vano Verónica se interpreta ya de antiguo como *vera icona*), para lo cual contribuyó mucho la difusión que los peregrinos visitantes de S. Pedro hicieron de tan singular imagen guardada como verdadera reliquia por el papado¹.

La obsesión por contemplar la «auténtica» faz del Señor, portadora material de su divinidad, no podía concebirse sino como configuración ajena a la mano del hombre, es decir, imagen no manufacta, prodigio divino en suma, querido por el propio Jesucristo que obra esta milagrosa impresión en la tela. Principio estético profundamente oriental, cual es la identificación de la cosa misma con su representación, el icono justifica por un lado a los ojos de Occidente su valor de reliquia, a la vez que

posibilita en Oriente diversas versiones del mismo hecho: La leyenda del rey Abgar; la hemorroisa de Panea, Berenice o Verónica, y la misma mujer, que enjuga el Santo Rostro camino del Calvario.

Estas tres versiones gravitaron sobre Roma y contienen todos los aspectos que determinarán su popularidad de culto y las repercusiones artísticas posteriores. Berenice, que había encargado a un pintor le reprodujera la cara de Jesús, resuelve su encargo en el encuentro con el propio Maestro acercándose Este el paño al rostro, el mismo, que según leyenda del s. VI (*Cura sanitatis Tiberii et damnatio Pilati*) dio al emperador Tiberio para su curación por medio de su enviado Volusiano². No obstante, desde el siglo XII la Verónica venerada en S. Pedro de Roma —donde consta que estaba desde el siglo anterior— era la de la tradición apócrifa que empapó el sudor de Cristo³, quedando desde entonces indisolublemente unida a la Pasión.

Sin embargo, la leyenda de Abgar, rey de Edesa, por su parte conserva los elementos más específicamente orientales, tanto en lo literario como en lo iconográfico, e igualmente está presente en Roma. Aquí también el protagonista envía a un pintor, su secretario Ananias, para lograr la santa efigie, simplemente impresionado por la predicación del

¹ Ilustrador al respecto es la figura del peregrino representado en la Capilla de los Españoles en Sta. María Novella (1366) que lleva junto a la concha y la cruz una Santa Faz en el sombrero. Vid. MEISS, M.: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princenton, 1951, fig. 54. También la reproduce y cita CHASTEL, A.: «La Véronique», *Revue de l'art*, núm. 40-41, 1978, nota 7, fig. 3. Cita además y reproduce una serie de «plomos de peregrinación» con este tema conservados en el Museo de Cluny. Tb. LLOMPART, G.: *La pintura medieval mallorquina*, T. II, pág. 103 alude a este detalle visible en xilografía de H. Burgmair (1508).

² BERTELLI, C.: «Storia e vicende dell'Immagine Edessana», *Paragone*, 1968, pág. 4. El relato que parece arrancar de S. Metodios, obispo de Tiro, lo recoge J. DE LA VORAGINE en su *Leyenda Dorada* (Pasión de Nuestro Señor).

³ *Ibid.*

Nazareno, quien, tras lavarse, se seca con la toalla donde quedarán estampados sus rasgos (Mandylion). Más tarde, en el s. VI, cuando el asedio persa a la ciudad, el lienzo es mostrado en las murallas a modo de talismán y contribuye a la destrucción de las máquinas de asalto. Es decir, se utilizó como *icono «ajiropoietes»* (no manufacto) como fue uso corriente en el lúgubre siglo VII de la historia de Bizancio, cuando «la guerra se hacía con iconos»⁴. Precisamente, tras la conquista bizantina de Edessa (944) el mandylion es llevado a Constantinopla reavivando aquella tradición y convirtiéndose en el icono por antonomasia junto al de la Virgen, hecho por S. Lucas. Las vicisitudes, verdaderamente novelescas, que sufrió esta imagen desde la llegada de los cruzados hasta el final del Imperio, posibilitaron la duda sobre su destino final. Mas para lo que ahora interesa, digamos que en 1587 se afirmaba que el «Rostro de Edesa» estaba en S. Silvestre in Capite de Roma y que esta imagen es la que en 1870 pasó, junto con la otra célebre reliquia de S. Silvestre, la cabeza del Bautista, a los Palacios Vaticanos⁵.

A falta de la que originariamente existiera en S. Pedro, la de S. Silvestre constituye el modelo iconográfico sin duda más antiguo. Quizá incluso lo fuera de todas formas con relación a otros existentes, porque de hecho, a fines del Trecento romano, circulaban varias copias de la presunta imagen edesana, que la convierte así en punto obligado de referencia para cuantas «verónicas», en ese siglo precisamente, empiezan a distribuirse por puntos de Italia, Francia y España. En 1249 el Papa Urbano IV había mandado una copia a Laon⁶. Ya con anterioridad Inocencio III había instituido en 1216 un Oficio especial religioso con Indulgencias para la Verónica. En 1300, año del Jubileo, Bonifacio VIII, que había demostrado su devoción querien-

do ser él mismo quien la mostrara en la basílica, fijó los días de su exhibición al pueblo. Desde entonces se puede decir que en la finalidad del peregrino a Roma estaba su contemplación, acompañándole después como recuerdo reproducida en el sombrero.

II. LAS SANTAS VERÓNICAS ESPAÑOLAS

Las «Santas Verónicas», o sea, aquellas imágenes de Cristo tenidas por verdaderas impresiones de la efigie divina, en España son dos: La «Santa Faz» de Alicante y el «Santo Rostro» de Jaén, ambas con fuerte impronta sobre las respectivas ciudades, y sobre todo con una proyección fuera de sus límites locales capaz de generar un fenómeno de peregrinación en torno a ellas.

Ambas, aunque con diferente ambigüedad, pertenecen a la denominada Baja Edad Media y apuntan a un mismo lugar de procedencia: Italia. Por supuesto, las dos pretenden idéntica autenticidad y por esa razón constituyeron punto obligado de referencia en el amplio y debatido discurso de las imágenes en nuestro país durante la Modernidad, bien fuera desde la óptica estrictamente religiosa suscitada con motivo de la contestación de los reformistas europeos —que como es sabido tuvo contundente respuesta por parte de la Iglesia española—, o bien desde el no menos apasionante punto de vista de la ingenuidad y nobleza de la pintura, a cuya cabeza, por su celo e importancia dentro de la literatura artística, se encuentra Palomino.

En el libro primero de su *Museo Pictórico*, el pintor cordobés —que no duda para demostrar la nobleza de su arte en remontarse a Dios como primer autor de imágenes— saca a colación nada menos que los ocho testimonios que Cristo dejó de su figura, comenzando por la de Edesa, que afirma está en S. Silvestre de Roma y conoce por copias, no dudando en calificarla de «estrema belleza y deidad». Sigue a continuación con las tres impresiones en los dobleces del lienzo de la Verónica, testigos de la Pasión, a los cuales sitúa rápidamente una en S. Pedro de Roma y otra en Jaén donde dice se venera con «el nombre de Santa Veronica... Y es tradición constante en aquella iglesia haberla traído allí de Roma S. Eufrasio su primer obispo...» Para dejar la tercera en el fondo del mar, «no se con que fundamento» —afirma— aunque por esa

⁴ PAPAIOANNOU, K.: *Pintura bizantina y rusa*, Madrid, Aguilar, 1968, pág. 47.

⁵ BERTELLI, C.: *Op. cit.*, págs. 5-8. Sobre la imagen de Edesa Bertelli proporciona una bibliografía básica completa en la nota 1.

⁶ Sobre la imagen francesa *vid.* GRABAR, A.: «La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe», Praga, *Publications du Seminrium Kondakonarum*, III, 1930. PALOMINO, A.: *Museo pictórico y escala óptica*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, pág. 228 recoge igualmente como enviado a un monasterio de religiosas cistercienses de Laudun, reseñando otra además en Cahors.

misma incertidumbre aprovecha para insinuar que pudiera tratarse de la «que hoy se venera en Alicante con el nombre de Santa Faz»⁷.

Desde la vertiente doctrinal, la preocupación por afirmar toda la tradición icónica, en tanto en cuanto objeto de veneración, lleva a una serie de disgresiones sobre las reliquias y culto a los santos que parecen concentrarse en la primera mitad del siglo XVII, floreciendo de manera especial en Jaén —sin duda por la acción conjunta de sus prelados y la Compañía de Jesús⁸—, pero a lo que no es ajena la presencia del Santo Rostro conservado en su catedral. Sancho Dávila y Toledo, obispo entre 1600 y 1617 en esta diócesis, enfervorecido partidario de las reliquias, curiosamente no incluyó en la primera edición de su voluminosa obra *De la Veneración...referencia al icono jiennense, pero sí en una Adición posterior donde recoge el incierto origen de aquél*⁹. En cualquier caso sí resultó decisivo para el libro del canónigo Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos...*¹⁰ pues transmite esa información suministrada además personalmente por Dávila, e incluso reproduce una «Letania a la Santa Verónica» compuesta por el obispo. La oportunidad del libro de Acuña viene al hilo de algunos textos extranje-ros y nacionales en favor de las Imágenes Sagradas, género muy cultivado por los jesuitas, empezando por el *De imaginibus non manufactis* del padre Gretzer (1625) conocido de los tratadistas españoles (Pacheco, Carducho, Palomino), o del célebre Paleotti¹¹, que de esta forma reforzaba la finalidad

o utilidad de la pintura en perfecta simbiosis con los pintores-escritores¹². Como a fines del XVI decía otro miembro de la Compañía, Jaime Prados, las «Imágenes Santas» (Jesucristo, La Virgen, Ángeles y Santos) eran considerados como tales en la medida que «levantando nuestro espíritu o contemplarlas nos incitan a santidad y devoción y adoramos a Dios y a sus Santos en ellas»¹³.

Así se explica la obligada cita del relato de Abgaro, de la Verónica o S. Lucas, el acatamiento de tal doctrina y el que incluso, en casos extremos como Palomino, se les reconozca «belleza y deidad» a lo que en principio eran «oscuras», en todos los sentidos del término, e incluso imperfectas figuras¹⁴. Pacheco y Carducho, prudentemente, evitan referirse a las verónicas concretas existentes, pero el pintor hispalense tiene a gala el haber hecho en su mocedad una copia del icono de S. Silvestre «que se trajo de Roma, a quien se llama Sancio Volto»¹⁵, prueba inequívoca de una atracción por un tema

⁷ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *Op. cit.*, págs. 117-18 y 226-28.

⁸ Aparte de los escritos, hay que reseñar las primeras excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en Baeza y Arjona en esos años para la búsqueda de reliquias patrocinadas por el obispo y cardenal Moscoso y Sandoval junto al jesuita Fco. Vilches.

⁹ DÁVILA Y TOLEDO, S.: *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Sanctos y a sus Reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Iesucristo Nuestro Señor en el Sanctissimo Sacramento*, Madrid, 1611. La Adición se incorporó al cap. 8.º del libro III (PALMA Y CAMACHO, F.: *Noticias del Santo Rostro*, Jaén, 1887, pág. 90).

¹⁰ ACUÑA DEL ADARVE, J.: *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor desde el principio del mundo. Y que la Santa Veronica que se guarda en la Santa Iglesia de Jaén es una del duplicado o triplicado que Christo Nuestro Señor dio a la Bienaventurada mujer Verónica*, Villanueva de Andújar, 1637.

¹¹ PALEOTTI, G.: *Discorso interno alle imagine sacre e profane*, Bologna, 1581. Copiado abundantemente por F. Pacheco.

¹² Vid. CALVO SERRALLER, F.: En Prólogo a los *Diálogos de la Pintura* de V. Carducho, Madrid, Turner, 1979.

¹³ PRADOS, J.: *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes y de la Imagen de la Fuente de la Salud*, Valencia, 1597, pág. 48 (El subrayado es nuestro).

¹⁴ A este respecto tanto en Jaén se procuró sostener siempre la no intervención humana en su factura por medio de solventes declaraciones de pintores y personas reconocidas. En Alicante, el capitán de artillería Juan Valero prepara un informe para Roma en 1689, en la que afirma... «*Que la tela en que estaba efigiada la Santa Faz no era tafetán sino una como muy fina gasa. En lo relativo a las mejillas, frente y parte de la barba no se reconocía colorido el mas mínimo sobrepuesto por pincel, sino imprimación como de sangre, viendose distintamente todos los hilos del tejido; pero a lo que comprendio, los antiguos, queriendo dar mas forma de Rostro a aquella imprimación reticaron con pincel las cejas, labios y parte de la barba...*» (ESPLA RIZO, R.: *La Santísima Faz de Nuestro Señor Jesucristo. Reseña histórica de la Reliquia de la Stma. Faz de Nuestro Señor Jesucristo, que se venera en el monasterio de Santa Verónica de Alicante*, Alicante, 1918, reimpresión, 1962). En Jaén se hicieron dos reconocimientos según parece, en 1730 y en 1752, siendo protagonista en ambos el pintor local Francisco Pancorbo, quien afirmó ... «*estar obrada maravillosamente la Santa Efigie estampada en el lienzo, respecto de no reconocerse en él operación ninguna de pincel, en atención a que para que obren los pinceles sobre un lienzo se necesitan de aparejos...*» (PALMA Y CAMACHO, F.: *Op. cit.*, págs. 230-31).

¹⁵ PACHECO, F.: *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649, f. 127.

ya arraigado y al que no debió ser ajeno el ejemplar jiennense.

El «Santo Rostro» de Jaén constituye, en efecto, la pieza más antigua, si bien hasta ahora no se ha podido precisar con exactitud su fecha de llegada. Todo apunta al último cuarto del siglo XIV cuando el obispo D. Nicolás de Biedma, tras haber visitado por encargo del Papa varios obispados de Andalucía y Portugal, viaja a Roma o es recompensado, se supone, con una copia —o para atenernos a la tradición— con una de las tres originales¹⁶. Pese a la inconcreción de las fuentes y los problemas suscitados por el cisma de la Iglesia en ese momento, parece más pausable que la otra versión, mantenida por Palomino, de que fue traída por S. Eufrasio, uno de los Varones Apostólicos; Carlo Bertelli, que acepta esta hipótesis, la reseña como digna de ser recordada entre las muchas que salieron en el Trecento de la Ciudad Eterna¹⁷.

Otra tradición afirma que Biedma la trajo de Sevilla al término de la mencionada visita como restitución a la diócesis de Jaén, donde se supone que Fernando III la tomara cuando la conquista de la misma. Naturalmente se trataría entonces de aquella que vino con los primeros cristianos y que sobrevivió a la invasión musulmana. Un pasaje de Lucio Marineo Sículo acerca del rey-santo, según el cual se hacía acompañar de la «efigie de Dios» dio pie a este andamiaje¹⁸.

En cualquier caso una detenida mirada al «Santo Rostro» basta para comprobar la referencia a un modelo de icono oriental que parte del conocido de S. Silvestre, pero con toques de un grafismo inequívoco del gótico internacional, perceptible en la fina línea de pincel con que se marcan párpados y cejas así como en el cabello, pese al oscurecimiento con barnices, o a las tres arrugas de la frente. Bertelli, por conocimiento defectuoso sin duda de la imagen, la juzga próxima al arte sienés y en concreto con Bartolo di Fradi¹⁹. La preocupación por

respetar el modelo considerado como edesano dificulta la captación de la mano occidental, pero confrontando ambas, la de S. Silvestre y la de Jaén, ésta resulta menos plana con una estudiada simetría en la caída del cabello y proporción entre la parte superior e inferior y sobre todo la expresión más vivaz que proporciona la forma redondeada de la cuenca orbital de éste frente a la melancólica mirada que proporciona el lineamiento horizontal de aquél. Con todo, en un intento de fijar lo más precisa posible su filogénesis, tendríamos que ir a otro célebre «mandylion» italiano: el de S. Bartolomeo degli Armeni en Genova, de gran similitud con el de S. Silvestre, pero con matices distintos que apuntan al arte bizantino posterior a los Comnenos de un lado, y de otro a la intervención de un pintor genovés que planteará una versión gotizante del arte bizantino²⁰. El parecido del de Jaén es mayor con éste de Génova, manteniendo aún una diferencia apreciable, si bien su proceso pudiera ser bastante similar.

Sea cual fuere la procedencia resulta evidente su consideración como reliquia y la determinación del lugar, Jaén, como punto de peregrinación. Es decir, podía reproducir el mismo efecto que causaba en la capital de la cristiandad no demasiados años antes cuando Dante escribe comparando el ascenso al Paraíso con quienes acuden «*a veder la Veronica nostral che per lantica fama no sen sazia...*» La misma que curiosamente se mostraba en S. Pedro cada viernes, al igual que se haría en Jaén, primero el Viernes Santo y día de la Asunción, y actualmente todas las semanas en ese día.

La repercusión en la ciudad no se debió hacer esperar, sobre todo conforme la estabilidad en la frontera con el reino granadino se afianzaba. Otro aspecto en consecuencia a considerar, el por qué del emplazamiento, puede ser el símbolo de la «presencia misma» de Cristo frente al territorio próximo de los infieles. A mediados del siglo XV la Feria del 15 de agosto, festividad de la Asunción, bajo cuyo patrocinio estaba la catedral, congregaba a una multitud que fundía el comercio y lo lúdico con

¹⁶ PALMA Y CAMACHO, F.: *Op. cit.*, págs. 89 y sigs. Pone en duda este pasaje que data de la inscripción que corre en el retrato del obispo Biedma, pintado para la Galería que mandó realizar Sancho Dávila.

¹⁷ BERTELLI, C.: *Op. cit.*, nota 25. TB. VON DOBSCHÜTZ, E.: *Christusbilder, Untersuchungen zur Christlichen Legende*, Leipzig, 1899, págs. 255.

¹⁸ PALMA Y CAMACHO, F.: *Op. cit.*, págs. 97 y sigs.

¹⁹ BERTELLI, C.: *Op. cit.*, nota 25. Conoce el Santo Rostro por una reproducción de la Enciclopedia Espasa.

²⁰ *Ibid.*, pág. 13. Vid. TB. DUFOUR Y BOZZO, C.: *Il «Santo Volto» de Genova*, Roma, 1974.

la expectante mostración, desde las ventanas del templo, de tan reverente y misterioso prodigio; se ganaban las Indulgencias y se bendecían hombres y cosechas. La Crónica del Condestable Lucas de Iranzo, testimonio de aquella pequeña Corte del otoño de la caballería medieval, hace diversas alusiones al hecho, y Marineo Sículo al referirse a Jaén dice que es «una de las primeras ciudades de la Bética, que con mucha razón se gloria con el Sudario de Christo, a quien por otro nombre llaman Veronica, porque con este santísimo don esta ciudad es muy dichosa y muy rica y es visitada y honrada de muchos»²¹. Ambrosio de Morales y Argote de Molina, entre otros, insisten en la concurrencia nacional y extranjera, aunque buena parte de los foráneos pudieran ser los numerosos artesanos, artistas y mercaderes que transitaban en el país, tal es el caso del tallista francés Pierre Guillebert, autor del modelo en madera de la catedral de Granada, quien solicitó en 1532 permiso del cabildo para ir a Jaén «a ver la Veronica» el 15 de agosto²². Algún visitante, como fr. Juan de la Miseria, vino guiado por un enigmático anciano desde Palencia sólo para este fin, quedándose luego durante un tiempo²³.

Si la ciudad de Jaén pudo en su conjunto beneficiarse e identificarse con la reliquia, la catedral lo haría de modo especial en calidad de custodia de ella. En principio siempre fue justificante para cuantas construcciones se llevaron a cabo. De hecho ya resulta significativo que la primitiva catedral gótica fuera erigida por el obispo Biedma, o sea, justo cuando llega la Verónica. Después, instituida la costumbre de mostrarla al exterior, acción que se lleva a cabo mirando a los cuatro puntos cardinales (bendición de los campos), determinaría el desarrollo de las crujías del piso superior que rodean el templo y que tan peculiar carácter daría a la catedral renacentista, enfatizándose en la galería de balcones que abren a la fachada principal presidida por el «balcón del Santo Rostro» eje de toda

composición²⁴. Tal vocación de «fachada» no es fenómeno sólo del barroco o del renacimiento: en testimonios de principios del XVI tenemos la constancia de dicho balcón, de tres puertas de entrada y de una clara preocupación por el espacio de la plaza abierta ante ella²⁵.

Por supuesto cuando el obispo y cardenal Esteban Gabriel Merino solicitó una Bula para conceder indulgencias a quienes contribuyeran con su limosna a la edificación del nuevo templo (1529), el gran argumento es la reliquia de cuya visita, verdadera concesionaria de las gracias, se puede dispensar con el donativo. Pero en realidad respecto a la reliquia no hacía más que continuar una tradición cuyo antecedente próximo era una Bula de Cruzada otorgada por León X en 1521 concediendo a los fieles las mismas prerrogativas que si visitasen Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela²⁶.

En cuanto a la difusión de la imagen, gracias a las técnicas y a la necesidad de reproducir fomentadas por la peregrinación, fue enorme. Desde bastante pronto se acostumbró a hacer medallas con la efigie para los peregrinos. En 1628 se recuerda el uso, perdido por lo visto, y se manda reanudar con la fabricación de 100 de plata y 500 de bronce²⁷. Paralelamente debía existir toda una producción en serie de pinturas sobre los más variados soportes a juzgar por la frecuencia que encontramos en los ajuares domésticos del XVI en adelante este tipo de piezas; lógicamente la calidad debía diferir y, en casos señalados, las copias eran sacadas expreso, como el encargo del obispo Orozco Manrique de Lara de unas para la «reina viuda que esta en Fracia (Dña. Luisa Isabel de Orleans, mujer de Luis I)... por tener el consuelo de esta particular reliquia»²⁸. Sin embargo los grabados no parece que menudearan hasta el siglo XVIII, o al menos eran de ínfima cali-

²⁴ GALERA ANDREU, P. A.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1979, pág. 106.

²⁵ Tales argumentos maneja el obispo Suárez de la Fuente del Sauce en un pleito seguido contra el Concejo de la Ciudad sobre el allanamiento de la Plaza de Santa María. Vid. GALERA, P. A.; DE ULIARTE, M.^a L.; ANGUIA, R.: «Poder religioso y poder civil en la configuración de la Plaza de Santa María de Jaén», *Coloquio sobre urbanismo barroco*, Achidona, 1986 (en prensa).

²⁶ La Bula de León X no se conserva, pero la cita Acuña del Adarve. Vid. PALMA Y CAMACHO, F.: *Op. cit.*, pág. 134.

²⁷ *Ibid.*, pág. 278.

²⁸ *Ibid.*, pág. 282.

²¹ Cit. por PALMA Y CAMACHO, F.: *Op. cit.*, pág. 122.

²² ROSENTHAL, E.: *The Cathedral of Granada*, Princeton, 1960 (Apéndice).

²³ SANTA TERESA, Joseph de: *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, T. IV, cap. XXII, Madrid, 1684.

dad, porque hasta 1772 no se saca una estampa de Madrid, eso sí, por un artista consumado: Juan Antonio Salvador Carmona.

La Santa Faz de Alicante tiene una fecha de partida mucho más concreta y reciente, alrededor de 1489, cuando un clérigo de San Juan, localidad próxima a Alicante, Pedro Mena, llega de Italia a tomar posesión de su curato. Entre su equipaje viaja un arcón con una Verónica que se dice es aquella que el Papa Sixto IV prestó a la ciudad de Venecia cuando fue azotada por la peste (1478). El afán de justificar la autenticidad lleva a identificarlo con el existente en Jerusalén, rescatado de allí por los cruzados que lo llevaron a Chipre y después a Constantinopla, para que los Paleólogos lo condujeran en su exilio a Roma²⁹.

Igualmente la Santa Faz deriva del mandylion de Edesa, si bien con matices diferenciadores respecto al de Jaén; el cabello se abre en la caída de forma más artificiosa al igual que la barba se afila, y también el bigote de modo más esquemático. El trazo de cejas y ojos, por el contrario, es más fiel a los ejemplos italianos, en esa expresión que Bertelli relaciona con el arte cristiano de la «koiné pártica» (Hatra, Palmira y Dura Europos)³⁰. La cruz del nimbo es inequívocamente gótica. Lleva en su dorso además un icono de la Virgen, lo cual restaría su mágica factura. La colocación dentro de un relicario, contraviene al concepto de cuadro enmarcado, usual en los restantes casos citados³¹, si bien puesto en el ostensorio, a modo de hostia, tuvo para Urbano IV valor de emblema, cual sol radiante, conmemorativo del milagro eucarístico de Bolsena³².

Quizá por su moderna implantación y estar depositada en un convento de religiosas franciscanas, el arraigo de la Santa Faz alicantina se asienta sobre una base de milagros relacionados casi siempre con el problema de las pertinaces sequías de la comar-

ca³³. Ello marcará el carácter eminentemente agrario de la romería anual que aún se hace en primavera y portando cañas verdes así como el constante emplazamiento periférico a la ciudad del santuario, tanto el viejo convento de los Ángeles, como el templo nuevo levantado a mediados del XVIII³⁴. Lo cual, no obstante, no la ha privado del patronazgo de Alicante y de una enorme influencia en la vida religiosa y social, reflejada desde la anécdota del caballero levantino testigo del milagro de la lágrima derramada por la efigie y que para cerciorarse tocó, a raíz de lo cual incorporó «La Verónica» como patronímico suyo, hasta las múltiples reproducciones en los templos e incluso en las hornacinas callejeras que abundaban en otros tiempos.

De esta manera, Alicante y Jaén representan en España el intento de centralizar el culto a la «verdadera imagen de Cristo» por medio de la fidelidad al más antiguo testimonio conocido: el mandylion que obtuvo Abgaro. Como en el resto de Europa, ello no fue óbice para que multitud de versiones, ya no fieles al modelo, sino en diversas interpretaciones —a las que no fueron ajenas la amplitud de desarrollo del tema alcanzado en los países centroeuropeos en el Gótico Final— estallar por todas partes, culminando brillantemente en la pintura de El Greco y de Zurbarán. Se compaginaba así algo que ha observado agudamente Chastel³⁵: La fidelidad mediterránea a la tradición edesana frente a la Verónica de Pasión dominante en los países del norte, valoración de «reliquia» diríamos, y por otro lado la irrefrenable tendencia individualizadora del arte occidental. Dos fórmulas complementarias pero no concurrentes.

²⁹ ESPLA Y RIZO, R.: *Op. cit.* TB. FABIANI, G.: *Disertación histórico-dogmática sobre la sagrada Reliquia de la Santa Faz de Nuestro Señor Jesucristo*, Murcia, 1764.

³⁰ BERTELLI, C.: *Op. cit.*, pág. 16.

³¹ El de S. Silvestre tiene un espléndido marco de plata hecho por el orfebre romano Francesco Comi en 1622. *Vid.* TOESCA, I.: «La cornice dell'Imagine edessena di San Silvestro in Capite a Roma», *Paragone*, 1968, págs. 33-35. La de Jaén, un marco de plata barroco labrado por el orfebre cordobés Francisco Valderrama en 1731.

³² BERTELLI, C.: *Op. cit.*, pág. 3.

³³ El célebre milagro, relatado por el Padre Fabiani, de la sequía en que es sacada en procesión y sucede que el portador no puede andar al tiempo que caía una lágrima de la imagen. Otro muy citado es el de la predicación del fraile Benito Valencia, levitando en medio de una tormenta con la aparición de tres verónicas sobre su cabeza. *Vid.* ESPLA RIZO: *Op. cit.* TB. MINGOT VALLS, M.: *El romancero de la Santa faz, o sea, Historia en verso de la milagrosa efigie que se venera en el Monasterio de Santa Verónica*, Alicante.

³⁴ Ejemplar barroco de planta de cruz latina con la típica cúpula de faldones sobre el crucero, común a toda la zona, levantado a partir de 1750. La imagen se aloja en un camarín de planta hexagonal. *Vid.* MARTÍNEZ MORELLA, V.: *El monasterio de esta Verónica y la Santa Faz de Alicante*, Alicante, 1960.

³⁵ CHASTEL, A.: *Op. cit.*, pág. 73.



Fig. 1. Andrea de Firenze. (Peregrinos Coetalle). Florencia (Cap. Españoles). Sta. María La Nouvelle.



Fig. 2. Andrea de Firenze. (Peregrinos Coetalle). Florencia (Cap. Españoles). Sta. María Le Nouvelle.



Fig. 3. Ilustración de una Guía de Roma.



Fig. 4. Santa Faz. Imagen de Abgeso. S. Clemente. Roma.



Fig. 5. Catedral de Jaén. El Santo Rostro.



Fig. 6. Santa Faz. Bartolomé Degli. Eremitani Genova.

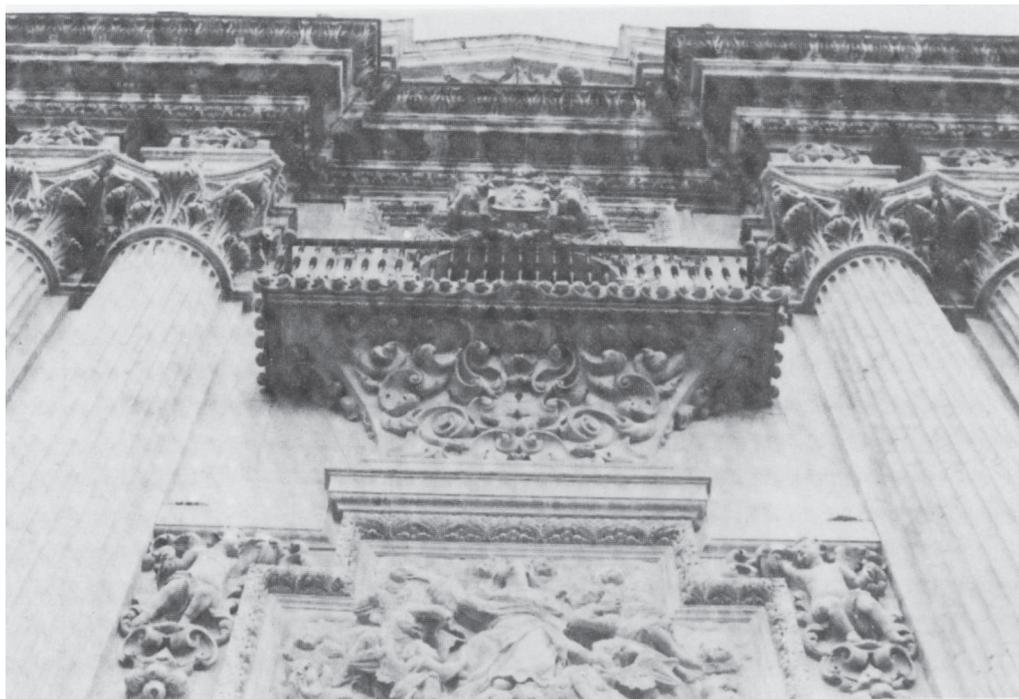


Fig. 7. La Santa Faz en el balcón principal de la Fachada.

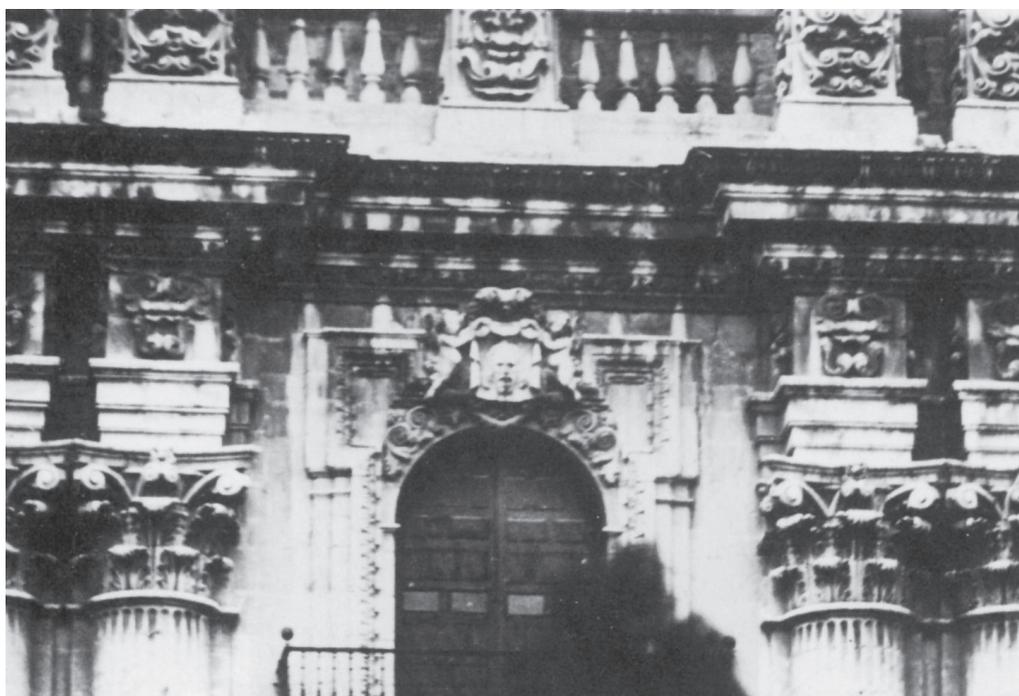


Fig. 8. Jaén. Catedral. Detalle de la fachada con la Santa Faz.

