

Conferencia sobre La Sábana Santa de Turín,  
interpretada en los dibujos y en el cuadro de  
D. Luis Menéndez Pidal

P O R

EL P. LUIS G. ALONSO GETINO, O. P.

ESTUDIOS HECHOS POR D. LUIS MENENDEZ PIDAL SOBRE  
LA IMAGEN DE JESUS BASADOS EN LA FOTOGRAFIA DE  
LA SABANA SANTA DE TURIN

Antes de dar cuenta de la ingente labor realizada por D. Luis Menéndez Pidal para ofrecer al mundo la verdadera efigie del Salvador, parece obligado decir algo de las imágenes más celebradas de Nuestro Señor Jesucristo.

Dividense éstas en cuatro clases. Las unas son celebradas porque se las supone de origen milagroso, las otras por su antigüedad, las otras por su mérito artístico, y las otras finalmente, por la devoción que el pueblo les profesa. Como las de esta clase se reducen siempre a una de las anteriores categorías, y como de suyo no tienen que ver con la *vera efigies* de Jesús, los autores suelen dividir las en las tres clases: Milagrosas, Primitivas y Artísticas.

De las Artísticas no se puede hablar en una ni en una docena de Conferencias, porque no hay tema tan manejado por los grandes artistas como el de la cabeza del Señor. Los Crucifijos de nuestras viejas Catedrales ofrecen materia para infinidad de disertaciones; las cabezas esculpidas por Berruguete, Mena, Hernández, Montañés y la pléyade toda de imagineros españoles no tienen fin, pues puede asegurarse que no hay Iglesia sin su Crucifijo y que por todas las regiones hay alguno famoso. Los pintores nuestros que más lo son, como Velázquez, Cano, Zurbarán, Murillo, Ribera, Morales y hasta el profanísimo Goya consagraron la luz de sus pinceles a dar un poco más de claridad al rostro doliente del Señor.



Las imágenes de Cristo más celebradas por su antigüedad no son muchas: San Agustín nos asegura que hasta su tiempo no se conocía ninguna *vera efigies*, ello es cierto que los primeros cristianos, solían representar a Cristo en la forma de un pez o de un cordero, y que las cuatro primeras esculturas que de Cristo conservamos (una en Roma, otra en Berlín, otra en Egipto y otra en Toledo) nos lo presentan imberbe, son del siglo IV y sin pretensiones de *vera efigies*. Del mismo siglo parece ser el primer relieve de Cristo barbudo, existente en una copa que perteneció a Constantino y que hoy se encuentra en el Museo británico. Barbudos son ya y de la misma época el Cristo del mosaico de Santa Pudenciana de Roma y el copto de Assouan, perteneciente al egiptólogo Maspero. Todavía encontramos un Cristo imberbe del siglo V en el Museo Británico de Londres y otro de la misma época en Milán. Pero en ese siglo podemos decir que el Cristo imberbe desaparece de la escena.

Cuatro son los retratos de carácter miraculosos de la primera edad cristiana, de que nos hablan las historias. El primero enviado por el mismo Salvador al Rey Abgar, al contestar a una carta suya

en que le pedía le sanase. La Carta fué declarada apócrifa por el Papa Gelasio I en 494. El retrato fué venerado hasta el siglo XIII en que desapareció, al tomar los Cruzados Constantinopla. No obstante la desaparición del original, en Roma y en Génova hay unas copias de él.

2.º De otro milagroso retrato se nos habla llevado desde Capadocia a Constantinopla en tiempo de Justino II (574), y que, no se sabe donde, desapareció.

3.º Viene después el famosísimo de *La Santa Faz* o de la Verónica, denominado de este modo, según unos, por haber sido obtenido por una piadosa mujer así llamada, que tuvo el valor de limpiar el rostro de Jesús en el camino de la amargura y la dicha de que en el lienzo quedara impresa *La Santa Faz*, y según otros—y de ello nos habla Benedicto XIV—porque era una imagen tenida por verdadera—*Vera eikon*—de donde le vino el dictado de *verónica*. De esta preciosa imagen habla Anastasio el Bibliotecario a principios del siglo VIII.

4.º De ese tiempo primitivo se hacen arrancar las imágenes que se dicen pintadas por San Lucas. De la del señor habla el Papa Gregorio II en su carta al Emperador León III. Por entonces debió ser enviada a Roma, por miedo a que los iconoclastas la destruyeran. A fines del siglo XII Inocencio III mandó rodearla de un rostrillo, que es un prodigio de orfebrería.

5.º De estas imágenes y de la de *La Sábana Santa* de Turín, que es la más celebrada; aunque en el escenario de los ruidos no aparece hasta fines del siglo XII proceden las innumerables copias, réplicas e imitaciones que corren por el mundo y que tienen un cierto parecido.

Arturo Loth, que con tanta devoción las estudia—y nos vemos obligados a citarle, por ser un autor consultado por Menéndez Pidal—asegura que él logró una «preciosa copia» de la imagen de la Verónica de San Pedro de Roma, y que tiene un parecido manifiesto con la del Santo Sudario de Turín, hasta el punto de poder afirmar que se trata de la misma cabeza; la una viva y la otra muerta.

*A des rapports frappants avec celle du Saint Suaire de Turin... Ce sont évidemment les deux memes teles, l' une vivant, l' autre morte».*

Bien merecía la pena que se hiciese por un técnico, por un pintor un estudio comparativo de las líneas generales de las cuatro cabezas de Abgar, San Lucas, la Verónica y el Santo Sudario, por si en ellas hubiese una común impronta y las leyendas solo se refirieran a las atribuciones fantásticas, fruto de los gustos del tiempo.

Era para el mundo cristiano de tanta estima poseer algo que tuviera contacto con la figura real de Cristo, algo que nos hablara de ella claramente, que a pesar de ser tan turbias y oscuras aquellas figuras del «más hermoso de los hijos de los hombres», las conservaban como un tesoro inestimable, como una reliquia preciosa, como un enigma que algún día llegaría a descifrarse. Hasta unas tiras metálicas con las medidas del cuerpo de Cristo se mostraban en Constantinopla y se les atribuían grandes virtudes, como elemento de aclaración de ese enigma ansiado de la figura corporal del Señor.

Ese día llegó, por fin, y llegó por medio de la reliquia más celebrada, aunque de menos historicidad; la reliquia de la Sábana Santa; llegó en mayo de 1898 con la aplicación del objetivo fotográfico sobre el lienzo misterioso de Turín, que apareció en la cámara fotográfica como un negativo de la placa, que se nos ofreció como positivo, presentándonos, con pasmo para los espectadores el cuerpo flagelado, crucificado, martirizado de Nuestro Señor Jesucristo.

Hasta entonces la historia de la Sábana Santa, subterránea, por decirlo así, hasta el siglo XII, se dividía en unos cuantos capítulos de conjeturas, en su mayor parte. En adelante tendrá solo dos eras: la anterior y la posterior a las aplicaciones del objetivo fotográfico.

Hasta la *Exposicion de Arte Sagrado* celebrada en Turín en 1898 el lienzo que allí se conservaba era una tela venerable, delgadita y manchada, que una antigua tradición, perdida en lo remoto de los tiempos, presentaba como el Santo Sudario en que fué envuelto el

cadáver de Cristo por Nicodeemus y José de Arimatea, al ir a colocarle en el Santo Sepulcro.

La tradición también aseguraba que en el lienzo aquél de finísimo lino había quedado impresa la figura de Cristo. Eso se tenía por fe, ya que en la tela se advertía solo un indescifrable manchón desde lejos, que es como la gente lo veía, ya que desde cerca se pudieran advertir las líneas generales del cuerpo y hasta detalles interesantísimos.

Los fotógrafos, que como todo el mundo sabe, son el colmo de la curiosidad y el quinto poder del Estado, se aprovecharon de las facilidades otorgadas en la exposición; enfocaron sus objetivos sobre la tela y se encontraron con la sorpresa de que allí había una negativa, puesto que en la placa apareció positiva.

El pasmo y el entusiasmo fueron tales, que a visitar la placa del primer fotógrafo señor Pía acudieron cientos de miles de personas, ansiosos de contemplar la figura corporal del Salvador del mundo. Era una placa de 40 por 60 y había estado en exposición 20 minutos el 28 de mayo 98.

Tan importante era el hallazgo de encontrarse con una impronta de la figura de de nuestro Divino Salvador, que, todo el mundo se conmovió y llovieron sobre el tema libros, folletos y artículos. El pleito se llevó a l'Academia de Ciencias de París, que el 22 de abril de 1902 celebró solemne sesión para explicar la producción de las imágenes en la Sábana Santa de Turín. Informaron como ponentes técnicos el profesor Paul Vignor y el ingeniero Mr. COLSON. Presidió la sesión e hizo el resumen el afamado escritor positivista Yves Delage, que declaró que se podía tener por cierto que aquella figura de aire oriental y con los estigmas de la pasión en las cinco llagas, en los coágulos de la frente, en la barba, en la herida del hombro, era el dibujo natural del cuerpo martirizado de Jesús.

El informe académico no buscó ni aceptó explicaciones milagrosas. He aquí su explicación. El sudor febril, que segrega una persona que fallece en medio de atroces tormentos, trasuda una

cantidad abundante de urea, que fermenta enseguida y que emite vapores amoniacales en mayor cantidad que los cuerpos que mueren sin esas agonías.

Si sobre un cadáver de esos se coloca una tela y sobre ella mirra y áloes es forzoso que la tela se impregne enseguida de las emanaciones y refleje las manchas sanguinosas, cuando las haya. Vignon y Colson hicieron varias experiencias, que dieron la impresión antes de las 40 horas, que es el máximun de tiempo que pudo estar Jesús en el sepulcro.

Que el cuerpo del Señor fué atormentadísimo es absolutamente cierto; que fué envuelto en una sábana y enterredo con ella, consta en el relato de los cuatro Evangelios.

«José de Arimatea lo envolvió en una sábana limpia, dice S. Mateo compró una sábana, y quitándolo, lo envolvió en la sábana, escribe S. Marcos.»

«Habiéndolo quitado de la Cruz, lo envolvió en una sábana lo puso en un sepulcro labrado en una peña, en la cual ninguno hasta entonces había sido puesto» San Lucas.

San Juan reparte los oficios de José de Arimatea y Nicodemo, diciendo que este «vino también, trayendo una conceción como de cien libras de mirra y de áloe. Tomaron el cuerpo de Jesús y lo ataron en lienzos con aromas, así como los judíos acostumbraban sepultar».

La academia de París, al encontrarse con esas características en un esbozo, que no es pintura, sino una especie de fotografía ampliada con todos los contornos tomados del natural decidió sin vacilaciones lo que le parecía más razonable. Si no hubiera sido tan manifiesta la historia de la Sábana Santa desde el siglo XIV hasta ahora; si hubiera cabido en lo posible una suplantación fotográfica, no hubiera dado tan terminante informe.

En la época de aparición de esa venerada reliquia, no se tenía la menor idea de la fotografía. La aparición de un chasis de una negativa, revelada en nuestro tiempo, no deja facilmente lugar a otra interpretación más natural. M. Loth quiere explicarlo como

un simple fenómeno eléctrico, dedicado a los trastornos atmosféricos ocurridos a la muerte del Salvador. Conocidísimos son los casos de personas muertas por una descarga eléctrica, en cuyos cuerpos aparecieron dibujados los árboles próximos y otros objetos.

El P. Solaro entiende que la imagen fué producida sencillamente por la sangre divina de Jesús sobre el lienzo que sirvió para transportar sus santísimos despojos desde el lugar de la Crucifixión al del laboratorio, que solían practicar los judíos antes del enterramiento y de la colocación de los ungüentos y perfumes.

Para el caso de valorar la maravilla de una reviviscencia en la cámara oscura tanto importa una teoría como otra. La Providencia quiso que pasara durante tantos siglos por informe reliquia aquel sagrado lienzo, sin que soñara nadie con que había de llegar un día en que surgiese de él una figura tan perfecta con los atributos del Martir del Gólgota, con reproducción del cuerpo de Jesús, de ser auténtica la famosa reliquia.

Dicha autenticidad, aunque tiene documentos favorables de ocho Pontífices, no es un hecho dogmático. Es dogma que el cadáver de Jesús fué envuelto en una sábana y perfumado con mirra y áloes, más no que en ella quedase impresa la figura de Cristo, ni menos que esa tela se conservase hasta nuestros días.

Dogma histórico o demostración histórica tampoco lo es. A lo más podrá sostenerse que desde el siglo XIV y aún quizás desde el XII se la puede seguir la pista documentalmente.

Dogma científico no nos atrevemos a decir que sea aunque por tal lo tuvo la Academia de Ciencias de París, previa una investigación detenida y muchas experiencias de técnicos.

Escuchando uno de los razonamientos, resumido por el Presidente Yves Delage eminente escritor y celebrado transformista: «Desde luego reconocieron los señores Vignon y Colsol, con relación a los vapores de zinc y a la placa fotográfica, que toda sustancia que emita con lentitud y regularidad vapores capaces de obrar químicamente sobre una pantalla convenientemente dispuesta, producirá imágenes negativas equivalentes a las del lienzo de

Turín. Ahora bien, dichos señores han hecho reaccionar sobre lienzos impregnados de aceite y áloes, los vapores amoniacaes procedentes de la fermentación de la urea que contiene en gran abundancia el sudor febril de un hombre muerto tras largos sufrimientos. Los vapores amoniacaes tiñen de color pardo la mitura de áloe, dándole un tinte rojizo idéntico al que se ve en el lienzo de Turín, tinte que recuerda el de la sangre seca de antemano. Estos vapores producen imágenes negativas, como los vapores de zinc». «Las experiencias de Vignon y Colson concuerdan admirablemente con las condiciones fisiológicas y químicas en que se encontró el cadáver de Jesucristo».

El resumen, ESTE HOMBRE ES JESUCRISTO de Ives Delage, razonado sin tener que acudir a milagro ninguno, fué como un sello de autenticidad de aquellas veneradas telas de lino, amarilleado por el tiempo, que durante treinta y tantas horas había envuelto el cadáver de Jesús.

La placa que en la tercera prueba salió perfectamente, resultó positiva denunciando que el manchón del lienzo era una negativa, captada por el poderoso objetivo con perfiles que el ojo humano no había podido percibir en el lienzo. Y siendo negativa por demás está el demostrar que no era debido a la mano del hombre antes de la inocencia de Daguerre.

La fotografía de Pía (y luego otras), nos reveló lo que no era dado entrever al ojo humano; señaló los contornos, que eran oscuros; señaló, además, claramente los estigmas de la Pasión. En torno al cráneo, lo mismo en la frente que sobre la nuca, se ven manchas oscuras, que ofrecen el aspecto de coágulos de sangre, rastro evidente de la corona de espinas».... «Sobre el costado izquierdo se descubre una mancha lenticular de unos cuatro centímetros, seguida de otras que semejan flujo de sangre.... sobre la frente se advierten gotas de sangre, las producidas por la corona de espinas.... la mano derecha está cruzada sobre la izquierda, y en aquella se nota el estigma del clavo que la traspasó.... también se notan los estigmas en los pies.... la herida que se nota sobre el



hombro responde a la terrible opresión que hubo de producir la pesada Cruz al Salvador.

La reliquia oscura de la Sábana Santa se convirtió, por virtud de las placas fotográficas del señor Pía en un ostensorio de la Pasión, según nos la refieren los Evangelios. Si no se hubiera inventado la fotografía, el Santo Sudario de Turín hubiera continuado siendo una reliquia de tantas, sin subir de categoría.

Su historia desde entonces es deslumbrante.

La historia antecedente de la Sábana Santa la tejen los historiadores con una gran facilidad, por lo mismo que desde el día de la Resurrección no se tiene noticias de él hasta que San Juan Damasceno habla de su existencia, sin decir dónde para y se la encuentra a fines del siglo XII y principios del XIII en Constantinopla, donde habían ido a parar las principales reliquias de Jerusalén, muchas llevadas por Santa Elena en el siglo IV y otras sacadas de la ciudad poco antes de que se apoderasen de ella los persas y los árabes.

De Constantinopla pasa a Lirey siglo y medio después, y viven en continuas sorpresas los que la costodiaban en la guerra de los 100 años; de Lirey va a parar a Chambery y de Chambery, que era por entonces la capital de Saboya (a mediados del siglo XV) trasladase definitivamente a Turín un siglo más tarde. La santa reliquia tiene ahora una Iglesia construida para ella y está encerrada en magnífico estuche, del que se la saca pocas veces, siendo innumerables los fieles que van a visitarla en los casos extraordinarios en que se exhibe al público. La exhibición más estruendosa fué esta de la Exposición de Turín, al finalizar el siglo pasado. Las fotografías, más claras y manejables que la tela, a la que no se podía acercar la gente, apasionaron tan ardorosamente que se cuentan tres mil trabajos publicados aquellos días a propósito del Santo Sudario, que también llaman así a la Santa Sábana.

No todos admiten su autenticidad en el campo católico. El más tenaz impugnador de la autenticidad de la tela fué el canónigo, señor Chevalier que publicó una extensa obra refutándola y otras seis contestando a sus impugnadores. F. de Mely, especialis-

ta en estos estudios, también la impugna con calor en dos obras. Los Bolandistas, críticos tan autorizados en materia de Santos y Reliquias, tampoco aceptan la autenticidad de dicha reliquia, de dicho lienzo, del que se cuentan cuarenta y dos réplicas en diversas Iglesias, una de ellas en la Cámara Santa de Oviedo. Menos hemos de pensar que aceptan la autenticidad los señores que concedieron premio de 8.000 francos a la impugnación de Chevalier.

En el Orden histórico-crítico los pocos impugnadores de la autenticidad podían luchar, bravamente con los defensores, porque esta reliquia de Turín carece de documentación histórica como hemos indicados, hasta fines del siglo doce; desaparece por muchos años a principios del XIII, es impugnada acerbamente en el siglo XIV, y hasta el XV no triunfa de sus adversarios. En los siglos siguientes obtiene de la Santa Sede muchos documentos confirmatorios.

Chevalier saca partido de todos estos baches que se interponen en la historia de la santa reliquia, sin parar a refutar los argumentos de sus impugnadores.

Los defensores de la autenticidad sostienen que no necesita esa reliquia semejantes fundamentos históricos. Ella viene a ser, dicen, como un fósil o una columna que aparecen *cuando sea* con todos los sellos de autenticidad, que traen consigo, sin necesidad de citas históricas.

Es fenómeno de todos los días el descubrir un capitel o una pintura de gran antigüedad, que para el ojo experto de un buen arqueólogo no necesitan más testimonios de autenticidad que su propia factura. Los sellos son aquí los estigmas de la pasión, las llagas, las heridas, los hinchazones, no inventadas por nadie, sino descubiertas por el imparcial objetivo, por la mirada perforadora de la ciencia que ve ahí lo que los fieles simplemente creían.

Aquí no cabe una falsificación, puesto que la caja conservaba todos sus sellos y llevaba en el mismo lugar de Turín tres siglos exhibiéndose con las mayores precauciones. Además los años los

lleva petentes la tela y hasta las quemaduras de principios del siglo XVI.

Pensar que en los primeros siglos un pintor manchara aquella tela e hiciera correr la idea de que se trataba de la Sábana Santa, bien cabe en lo posible y aun en lo probable a juzgar por otras suplantaciones famosas nosotros tenemos que recordar las de los plomos de Granada. Pero aquí se dió el caso de las apariciones inesperadas de las llagas y la aparición de una negativa que nadie pudo pintar, ni siquiera en sueño, porque eso era absurdo antes de la invención fotográfica.

El manchón de la Sábana Santa de Turín solo puede afirmar que es obra de un pintor, dicen, el que no entienda nada de pintura. Las reglas de la composición pictórica y mas en esos siglos anteriores al XV y aun al XIII excluyen por entero la idea de que un artista pusiese allí sus manos y nos brindase con un realismo ajeno a aquellas épocas y que solo la naturaleza puede ofrecernos.

A Chevalier le importa eso muy poco; él busca documentos históricos; y como nadie se los presenta en tan larga serie de siglos, rechaza la autenticidad, que solo con ellos se podría demostrar. Por ese mismo motivo deja a un lado los documentos Pontificios y otros de carácter eclesiástico que favorecen la autenticidad; pero no se olvida de alegar los del siglo XIV del mismo carácter eclesiástico, que la desfavorecen. Es un apasionado manifiesto.

Si la composición de la reliquia excluye la superchería; si la estampación excluye por su naturalismo la obra de un artista y mas de un artista de ciertos tiempos, antes de negar la autenticidad, solo porque falten documentos escritos, parece natural exigir un análisis de esas, que los adversarios tienen por pruebas; y no teniéndolas en contra, dejar la cuestión como dudosa.

Chevalier y Mely la niegan con el mismo fervor con que Arthur Loth la admite y nuestro Villaescusa y tantísimos otros críticos.

Afortunadamente esta cuestión no pertenece a la fe y menos en la forma de defenderla de Vignon. Cada uno toma posiciones

dentro de la más sana ortodoxia y busca teorías para explicar un hecho verdaderamente peregrino.

¿Cuál era la posición de D. Luis Menéndez Pidal con respecto al problema crítico, libremente discutible entre católicos, de la autenticidad de la reliquia?

No tenemos porqué devanarnos los sesos en averiguarlo, contemplando un trabajo tan costoso y tan largo como el que se impuso para llegar a la revelación de la cabeza de Cristo, surgiendo del documento del Santo Sudario de Turín.

Su obra es una de las confirmaciones más importantes de la autenticidad; y ya no será posible escribir sobre ella concienzudamente sin recurrir a este trabajo. Porque la razón científica más importante para desechar la idea de que pudiera ser la reliquia una copia de pintor y no una impresión directa, nos la dan los pintores mismos, que aparte de no hallar vestigio ninguno de pintura en la tela, ni ven la posibilidad de tratar en tiempos anteriores al XIII con un realismo semejante la reproducción de una figura humana. Los hombres no pintaban así. Aquello es fotográfico, natural, estampado. Y hasta ahora entre los pintores, no hay ninguno que haya puesto en la reviviscencia de esos manchones el interés, la fuerza, la constancia y el ingenio de Menéndez Pidal. En unos apuntes sin terminar, que nos dejó escritos sobre su cuadro, rasgados por los rojos y recompuestos y pagados primorosamente por sus hijos, se muestra partidario no solo de la autenticidad de la reliquia de Turín, sino de la teoría Científica de Vignon, aceptada por la Academia de Ciencia de París, que explica, naturalmente, la impresión de la figura del cuerpo del Señor en la tela por la mezcla de los vapores amoniacaes con los áloes, sin recurrir a una reproducción milagrosa, que otros admiten fácilmente, porque entienden que, sin ella, el manchón de la Sábana Santa sería completamente amargo. Menéndez Pidal, tan piadoso, tan creyente, tan capaz de admitir un prodigio, un milagro, para que se conservara en el mundo el retrato auténtico de su Salvador, se sintió convencido no sé si por Delage o por Vignon y aceptó las explicaciones

de éste que D. Luis consideraba pruebas. Dichas pruebas eran de orden puramente natural, como hemos visto; ya que no tengamos más remedio que declararlas enteramente providenciales. ¡Sólo el hecho de la conservación de una fragil tela desde la muerte de Cristo hasta nuestros días implica cuidados providenciales! cuanto más teniendo representada la figura de Cristo y salvándola de riesgos e incendios, sobre todo del de 1532, que ha dejado sus cicatrices y estuvo en peligro de dejarnos sin el sagrado lienzo. El señor Menéndez Pidal creía en el estampado y se entregó a él con una devoción extraordinaria. ¡Ahí es nada tener un documento que nos señale las facciones físicas *del más hermoso de los hijos de los hombres*—speciosus forma pre filiis hominum—! Menéndez Pidal se sintió subyugado por la idea de revelar la placa del caballero Pía de Turín, en lo referente a la cabeza, que era lo mejor representado en el Santo Sudario; «la parte más enérgicamente impresionada, dice él en ese apunte, y la que con más fuerza de atracción domina en el sagrado lienzo...» Mi vehemente deseo era, añade, contemplar con la mayor claridad y justeza aquel bellissimo y venerable rostro, que como entre una niebla se me aparecía en el clisé fotografiado del abogado Pía de Turín. Para lograr este propósito me pareció el medio más seguro hacer sobre la reproducción algo impreciso del clisé de Pía un calco fidelísimo de todas y cada una de las pequeñas manchas que constituyen la imagen esfumada; y al hacer esto, ir corrigiendo las deformaciones y desequilibrios que tiene, agrupando las manchas correspondientes a los diferentes planos de sus partes y sujetándolas a un perfecto claro oscuro, que hiciese desaparecer la imprecisión y vaguedad. Esto era contrariar el espíritu libre de artista, acostumbrado a proceder de manera totalmente opuesta; era constituirme en esclavo de la fidelidad por el deseo de llegar a construir un documento que fuera para mí mismo lo más fidedigno posible; quería por este procedimiento atar mi imaginación, evitando así las alteraciones de forma y proporción que sin darme cuenta pudiera introducir mi

individualidad y manera propia de ser, según inconscientemente hace todo pintor al interpretar la naturaleza.

«Tanto más necesitaba esta violencia, en mi modo de obrar, cuanto que las dificultades que tenía que vencer, no eran tan solo las de conservar intactas las formas y sus proporciones y corregir en ellas los desequilibrios y deformaciones de que he hablado; sino también la de dar sus verdaderas calidades al pelo y a las carnes, que en la imagen de Turín tienen iguales valores. Como estas imágenes deben su origen a una proyección, no a una impresión por medio de la luz, como sucede en la fotografía, reproducen los planos diferentes de la superficie del cuerpo, pero no sus coloraciones, ni las calidades diferentes de ellas. Así se nos ofrecen como si fuesen reproducción de formas escultóricas, sin acusar la variedad de tono entre las carnes y el cabello; por lo cual esta cabeza más que de un hombre en la plenitud de la vida, parece la de un venerable anciano.

«La labor fué, pues, compleja y apasionada. El ansia de revelar la hermosa majestad de aquel rostro, me sostuvo en mi trabajo durante 18 meses en que casi no hice otra cosa. Esta lenta, tenaz y escrupulosa lucha para ir precisando las formas, sin alterar en nada sus proporciones, me hacía descubrir a cada instante nuevos preciosos detalles de formas individuales, que además de aumentar en mí la admiración hacia la extraordinaria cabeza, acababan de darme total fe en la autenticidad de la sagrada reliquia». «No he de relatar aquí cómo entre aquellos grumos de manchitas, de que está constituida la tenue imagen, hube de ir desentrañando los contornos del rostro, al fundirse con la cabellera; de qué modo pude ir precisando los lineamientos de la nariz, imprecisos y deformados; cómo fijé la forma de los ojos, buscando entre aquellas manchas las que corresponden a sus párpados superiores, cuál a los inferiores.

«No he de contar las dudas, las congojas, las vacilaciones sufridas hasta tener la certeza (mientras construía cada parte) de no haber puesto ni una mancha de lápiz más que las de la cabeza de

la Sábana Santa tiene y de no haberlas cambiado de posición, de estructura, y de tamaño, al agruparlas para determinar planos constructivos de formas ni he de narrar cómo algunas veces desmayaba, queriendo desistir de una empresa que me parecía imposible, y cómo otras me animaba a continuarla pensando que era deber para un pintor ejercitar en este empeño las dotes que tuviera para lograr fingir un claro-oscuro y los conocimientos adquiridos de las formas y de la luz, para concretarlas en aquella nebulosa de manchas rojizas que constituyen la preciosa cabeza. Sólo diré que fui trazando dos dibujos de ella, uno con los ojos cerrados, como están en el lienzo de Turín; otro con los ojos abiertos; y que empeñado en esta ardua labor, sintiendo al fin un día, agotadas mis fuerzas, comprendí que no debía hacer un trazo más».

Después de haber escuchado a D. Luis en estas notas sin terminar de un discurso que preparaba sobre su cuadro, hemos de agregar algo, ya que tuvimos la suerte de vérselo pintar, no como los curiosos que iban por allí alguna que otra vez, sino como quien lo examina todos los días. Era yo Superior de la casa del General Orza; me había pedido él utilizar un hermoso salón que allí tenemos, para pintar el magnífico cuadro de *Jesús ante Caifás*, salón que se preparó en decoración y luz para ese efecto; tenía yo la costumbre de entrar en el estudio del admirable artista todos los días antes de comer y hablar con el pintor un rato de la marcha del cuadro y de otras mil cosas.

Recuerdo bien que un día, estando él abstraído en la reproducción de una que a mí se me antojaba simple manchita, le pregunté qué era lo que estaba copiando, y me contestó: «no sé qué es esto, si carne flagelada, si sangre, si sudor, si tierra; es una mancha, un grumo, que yo tengo que copiar como es y que luego en el conjunto dará su tono. Yo no sé en este momento lo que es». ¡A tanto llegaba su respeto a los mínimos accidentes del Santo Sudario!

En cambio cuando abría los ojos a la imagen muerta, y yo le ponía objeciones sobre lo arbitrario que tenía que ser el desplegar los párpados, fijar las pupilas, dar serenidad y color a los ojos, me



alegaba una de razones para justificar sus procedimientos, que tenía que darlos por obligados y no por caprichosos. Estaba él tan seguro de respetar la forma del modelo, que proyectaba publicar un tríplico con la placa clásica de Pía, con la reproducción hecha por él de sincera reviviscencia y con la imagen con los ojos abiertos. ¡Tan seguro estaba de no haber falsificado un punto los elementos del Santo Sudario! Desde luego que se le discutieron larga y hasta acremente. En esas pinceladas atrevidas ni una sola le salió de rositas; todas fueron bien machucadas como diría Santa Teresa, por los que andábamos al rededor.

No creáis que el artista, obsesionado por ofrecer al mundo el retrato de Cristo diluído en el manchón de la Sábana Santa, rechazaba toda otra inspiración complementaria. En su mesa, al lado de la fotografía de Pía tenía no sólo trabajos referentes al Santo Sudario en pro y en contra sino estudios más amplios sobre las pinturas y estatuas primitivas acerca de Nuestro Divino Salvador. Entre otros interesa recordar el de H. Hill, en inglés, sobre los doce retratos, que él tiene por más famosos de Cristo con sus doce reproducciones, publicadas por aquel entonces o sea en 1916. Y era en eso tan reparado, que tenía al lado del texto inglés la versión castellana. Los que conocían algo a Menéndez Pidal sabían que su cultura era inmensa. No era un pintor como la generalidad. Aunque aficionadísimo a la pintura desde niño, antes de entregarse totalmente a ella, hizo la carrera de Derecho; después se fué a Roma y Florencia, donde se pasó años copiando clásicos. Las que pudiéramos llamar *sus horas de descanso*, las pasaba analizando dibujos antiguos, especialidad en la que llegó a ser un as. Una sentencia de él sobre autenticidad de un cuadro o de un dibujo se buscaba como una sentencia. Por eso se le escogía para presidir Juntas en las Exposiciones, porque su voto era calificadísimo, por estar respaldado por una carrera mayor, por una serie de investigaciones de carácter técnico y por el trato familiar con juristas, literatos y artistas entre los que se aprende más que en los libros.

La austeridad de su vida autorizaba también sus decisiones, y



la rudeza en manifestar su parecer, aún cuando fuera adverso a todos los contertulios, acentuaba su carácter uraño y batallador. Era tan discutidor como razonador y pocas veces daba el brazo a torcer, porque en lo que con su especialidad se relacionaba solía encontrarse más documentado que los demás, y difícilmente se acostaba a ajenas opiniones.

Este carácter suyo crítico, descontentadizo, inconquistable autoriza su opinión en favor de la autenticidad del Santo Sudario. Dudo que se encuentre otra de más valor, entre los muchos miles que han dado su parecer en este ruidosísimo pleito.

Es hora de hablar de estas cosas con toda caridad. Yo le acompañé, con licencia del señor Obispo a visitar los muchos y valiosos cuadros encerrados en la clausura de Santo Domingo el Real. Se cubría la firma, antes de que él llegase porque lo propuso el mismo don Luis; y al destaparla advertimos que no se equivocó en uno solo. Me parece que es un caso para ser citado. Yo, de no haberlo visto, no lo hubiera creído.

Voy a recordaros otro en que se equivocó; pero que demuestra quizás mas que ninguno lo reparado que era en aceptar una conclusión nueva, por autorizada que se presentase.

Estaba él un día en su estudio haciendo el cuadro *Jesús ante Caifás*, y como era ya la hora del descanso, irrumpimos allí unos cuantos con un tema como para sacarle de quicio. Uno de los religiosos acababa de adquirir una magnífica fotografía en colores de las pinturas rupestres de la Cueva de Altamira, de las que se hablaba mucho entonces. Con gran algaraza se la presentamos a él, diciéndole que los pintores habían sido la clase mas retrógrada, puesto que aquellas pinturas eran miles de años anteriores a Cristo y estaban mejor ejecutadas que las de hoy. Los pintores, le decíamos, no habían entrado en el progreso, a pesar de todos sus anuncios... El arte paleolítico dió la nota suprema.

Don Luis, que no había visto una buena copia de aquellas pinturas carvernícolas, arrebató las fotos al que las tenía y se fué a contemplarlas solo a un rincón. Después de un rato de mirarlas y

atusarse las barbas, como era su costumbre, se acercó a nosotros y nos dijo muy serio: «No crean ustedes en la antigüedad de estas pinturas. Con todas sus apariencias de primitivas y de ingenuas, no las pintaban ni en el Renacimiento. El movimiento se reproduce como en un Cine, y yo me temo una superchería bien preparada para engañar la gente. Para mí que anda en el ajo un falsificador de mucha cuenta».

Ese fué su dictamen mas o menos improvisado y enteramente equivocado; pero que nos manifiesta por una parte lo extraordinario de las pinturas de la Cueva de Altamira, llamada hoy en día LA CAPILLA SIXTINA DEL ARTE RUPESTRE, y en ya perfección todavía hoy nadie acierta a explicar; y por otra lo difícil que era conquistar a don Luis para la admisión de una tesis atrevida, por muchos que fuesen los argumentos aducidos, que él siempre empezaba por ponerlos en cuarentena.

Toda su historia confirma la cristalización de este temperamento de juicio propio y de tesón a prueba de bomba. Inspira sus pupilas de niño en la pintura sevillana, realista hasta los tuétanos, y ya no hay quien le arranque esa severa traza de resolver los temas pictóricos. Estudia y copia en Florencia los primitivos de aquellas deliciosas y ultraistas galerías, que le ilusionan como un sueño de gloria, sin desplazar las impresiones velazqueñas y murillescas, que siguen siendo su ninfa Egería.

Va a Milán y a Venecia a beber más luz en el Vincio y el Ticiano y alumbra con ella sus telas realísticas, sin desvestirlas del márchamo hispánico; se detiene en Roma más que en ninguna parte, estudia, copia, ensaya y todo parece que le tiene clavado ante el retrato de Inocencio X, que eternizó, como no ha eternizado nadie, el pincel de Velázquez en ese cuadro, que en su orden es insuperable, aun dentro del incomparable Museo Vaticano, Velázquez manda allí desde aquel retrato del más feo de los Pontífices Romanos.

Menéndez Pidal vuelve de Roma más españolizado que fué y empieza entre nosotros sus obras pictóricas tan realistas, tan com-

pletas que hay en ellas trozos que no hay quien los distinga de los de Velázquez. En retratos no sé que le supere en esa cualidad ningún artista de nuestros tiempos. Recorred las colecciones del Senado, del Congreso, de las Academias repletas de cuadros de firmas respetables y tendréis que descubriros ante los de D. Luis, severos, completos, rebosantes de realismo. No mejoraba a nadie; y aún dicen que por ese realismo contundente no gustó al Rey el que le hizo, con ser un cuadro preciosísimo.

Todo esto no lo traigo yo a humo de pajas sino para que se advierta que es difícil encontrar en el mundo un artista más a propósito para sacar del borrón de la Sábana Santa la verdadera imagen del Señor. Hoy su cuadro es el documento más valioso de la iconografía cristiana; para los que admitan la autenticidad del Santo Sudario; es el esfuerzo más noble y más afortunado que se ha hecho para mostrarnos la imagen del Señor iluminando las tinieblas de la impronta misteriosa. Impresionada en el Santo Sepulcro del Viernes Santo el Domingo de Resurrección, conservada en Palestina hasta el siglo IV y en Constantinopla hasta el XIII, y en Saboya desde el XV hasta nuestros días como un venerable manchón, la fotografía de Pía la reveló en bruto y el pincel de M. Pidal, la iluminó y precisó en los rasgos más insignificantes.

Os habrán impresionado las cabezas del Señor hechas por Mena, por Montañés, por Cano, por Velázquez, por Van Eich, por Vincio, el Ticiano, el Angélico, el Guido Vieni...

Esta cabeza que hoy contempláis tan proporcionada, tan noble, tan augusta, tan llena de dolor, de majestad y de resignación las supera a todas. Sus facciones se fijarán en vuestra imaginación para toda la vida. Es la imagen de un Dios que muere porque quiere, que suma el amor y el dolor inigualables.

Refiriéndose a la del lienzo de Turín y no a la versión suya, dice M. Pidal en sus apuntes:

«La suma armonía de sus proporciones le da tal belleza sobrenatural y tal serenidad y grandeza, que ésta sola cualidad colocaría (la imagen) en el primer lugar entre las más veneradas imáge-

nes de Jesús, conocidas desde los primeros siglos; oscurece y anubla las mejores creaciones de los más excelsos genios del Arte. Ninguna, en efecto, posee una hermosura tan soberana, ni una intensidad expresiva tan extraordinaria, pues a un tiempo es de dolor infinito y de paz augusta, de severidad justiciera y de dulce misericordia».

Eso que él dice de la imagen misma habrá que entenderlo del manchón aquel iluminado por el pincel del enamorado traductor.

A don Luis no le podía pasar desapercibido, ni le pasó, de hecho de un argumento fuerte contra la autenticidad de la imagen impresa en la Sábana Santa de Turín. Este argumento se refiere a las restantes imágenes que por ahí coleean con el título de acheiro-poyetes o acheropitas o de procedencia milagrosa, de las que al principio hicimos, oportunamente mencion; imágenes antiquísimas también y algunas provistas de mayor numerario histórico que la de Turín. Y como, son muy diferentes, para hacer firme la autenticidad de la de Turín, hay que rechazar todas las otras.

Don Luis quiso estudiarlas todas y empezó a trazar unos apuntes sobre ellas. Especialmente le interesaba estudiar la imagen llamada de la Verónica, porque andan por ahí muchas copias más o menos autorizadas de ella. Para verla y examinarla a fondo pidió permiso al Arcipreste de San Pedro, Cardenal Merry del Val, que no se lo otorgó. Como Mr. Loth, según decíamos antes, tuvo de ella una magnífica fotografía y sostiene que sus fundamentales rasgos son idénticos a los de la Sábana Santa de Turín, Menéndez Pidal opina que el lienzo que se guarda en San Pedro debió ser el que estuvo colocado sobre la faz del Señor juntamente con la Sábana Santa, a lo que da pie el texto de San Juan: «Y vió los lienzos puestos; y el Sudario que había tenido sobre la cabeza, no puesto con los lienzos, sino envuelto en un lugar aparte» Joan. XX.

Lástima grande que Menéndez Pidal no hubiera podido hacer su estudio, así como el de las restantes cabezas antiquísimas de Cristo, que se remontan al siglo IV. El parentesco que hubiera entre ellas, él lo hubiera sacado.

Del siglo IV data el monumento cristiano más antiguo que conservamos en España, en el que está Nuestro Señor bendiciendo los panes. Su cabeza a mi juicio—y la he examinado 100 veces—no tiene más expresión que la de sus acompañantes; y por ese motivo no vamos a hablar de ella. Menéndez Pidal no la conocía. Se halla ahora en la clausura de Santo Domingo el Real de Toledo, y se espera que pronto figure en el Museo Monacal que se proyecta instalar en aquel convento como la joya más importante y desde luego más antigua representación de la cabeza de Cristo que conservamos en la Península.

Aquí en Oviedo, conservamos en la Cámara Santa reliquias de rara antigüedad, de las cuales podrán hablaros otros con más competencia que yo. Algunas son del género de las que estamos analizando.

Si hubiera alguna fórmula de que este Monumento del Santo Sudario de Turín se incorporase a la *Cámara Santa*, tendríamos en ella la obra cumbre de un insigne artista asturiano que tantas preciosidades llevó a las telas y en ésta nos dejó la *vera efigies* de Nuestro Salvador, que en San Salvador de Oviedo está como en su casa.

Cuando Menéndez Pidal se presentó a la medalla del Premio de honor (muy a su pesar y forzado por sus leales amigos), entre los tres cuadros que había de presentar, no quiso que figurase éste, porque preferiría quedarse sin la suprema distinción de la pintura española, a exponerse a que el cuadro de sus más íntimos afanes obtuviese una negativa. Sin necesidad de eso, fué condecorado con el galardón más apetecido. El premio de esta obra quedaba por encima de las luchas miserables de competencia humana.

Esa afortunada copia iluminada del Santo Sudario ¿dónde estará llamada a reposar, a sugerir la idea de la imagen del Divino Mesías?

Por una providencia especial, los rojos que tantos cuadros religiosos destrozaron, respetaron éste. ¿Dónde irá a para?

En Madrid he oído varias veces que se quería llevar a San

Francisco el Grande. Un San Francisco fué la primera obra que pintó don Luis para el público y para los certámenes en que empezó a cosechar laureos. En San Francisco el Grande de Madrid pintó Menéndez Pidal una de las cúpulas empezadas por Goya. En San Francisco el Grande está la casa central de la Custodia de Tierra Santa. Bien estará allí esta magnífica reproducción de la imagen de Cristo.

También he oído muchas veces que se pensaba publicar en grande el tríptico ideado por don Luis: la positiva del Sudario, la reproducción *prout jacet*, con los ojos cerrados y la vivificación del artista como está en ese cuadro.

Yo me atrevería a proponer como más propia solución que se quedara en la Cámara Santa de Oviedo, devotísimo apartamento, acaso el más devoto de España, restaurado maravillosamente por uno de sus hijos y aromado por reliquias antiquísimas dignas de que a su lado figura la excelsa figura del Señor, conforme la ha sacado Menéndez Pidal de la Sábana Santa de Turín.

No ha sacado entera en ese boceto la figura de Cristo sino tan sólo la cabeza en esa doble Forma de muerta y viva, pero se sirvió de ella para pintar a Cristo entero en el cuadro monumental JESUS ANTE CAIFAS; ese cuadro de tantos personajes y en el que cada personaje es una obra perfecta, y todos ellos juntos capítulos de un poema ofrendado a la maravillosa imagen. Ese ángulo del medio parece un trozo de Velázquez con luz de Goya. Todo ello rinde pleitesía a la cabeza tomada a lápiz.

Yo considero ambas obras inseparables, porque en este cuadro la cabeza de Cristo por ser mucho más pequeña, pierde en majestad sino se la contempla al lado de la otra, que es la inspiradora de todo el Cuadro, del cuadro más completo de Menéndez Pidal. Antes andaban por los Palacios asturianos algunos cuadros suyos.

En Iglesias asturianas no se tenía más obra suya que la Virgen del Rosrio, que destruyeron totalmente los rojos en Oviedo, en Santo Domingo.

Ahora si esas dos quedasen en la patria chica de D. Luis, que-

daría lo más perfecto de su obra y lo más devoto de su espíritu.

Describamos, para concluir la imagen de Jesús, extraída del Santo Sudario por la placa de Pia y por el pincel de Menéndez Pidal.

La estatura del Señor era algo agigantada, pues mide el Santo Sudario 1,80, exactamente igual que en los módulos de Constantinopla. Su Cabeza es proporcionada a la estatura y por lo tanto, grande, con el rostro ovalado y la frente espaciosa, la nariz recta, la boca chica, la mirada serena y penetrante, la barba corta y bien poblada, largos y afilados los dedos de las manos, la cabellera negra tirando a castaño y dividida en dos grandes bucles a estilo nazareno, que le flotaban por la espalda.

Si a esta semblanza física, que arranca del Sudario del Turín, quisiéramos agregar lo que San Jerónimo, San Crisóstomo, San Bernardo y Santo Tomás agregan sobre su semblanza moral, sobre el respeto de su figura, sobre la gracia de su palabra, sobre el éxtasis amoroso que todos sentían en su presencia, bien manifiesto queda que era «el más hermoso entre los hijos de los hombres» y que a su lado, al lado de esta imagen del Señor palidecen la inmensa mayoría de las mejores que corren a su nombre.

Por lo pronto, vosotros podéis estar seguros de que los que contemplan ésta, ya no la olvidarán; la llevarán siempre grabada en la retina; ninguna otra será capaz de desplazarla.

Oviedo, 28 de agosto de 1942.

## BIBLIOGRAFIA

*Eusebio*, Hist. Eccles. lib. VII, cap. XVIII.

*J. Oppenot*, Le Crucifix dans l' Histoire et dans l' Art. 1898 (París).

*E. Viohault de Fleury*, Mémoire sur les instruments de la Pasi3n de Notre-Seigneur Jesus Christ.

*Ollivier*, La Pasi3n.

*F. de Mely*, Le Saint—Suaire de Turín est—il authentique? París-Ponssielgue.

Sobre el Santo Sudario, adem3s de Mely pueden consultarse las obras de Chevalier, Loth, Solaro, Vignon e innumerables artículos de revistas y peri3dicos. En castellano la obra de Villaescusa: LA SABANA SANTA DE TURIN. *Estudio Científico-Hist3rico-Crítico*.--Barcelona, 1903.