

A la manera de Roma.
La Verónica de Jaén, la reliquia y la devoción*
In the Manner of Rome:
The Veronica of Jaén, the Relic and the Devotion
Come a Roma.
La Veronica di Jaén, la reliquia e la devozione

Felipe Serrano Estrella

Universidad de Jaén

Jaén, España

festrell@ujaen.es

<https://orcid.org/0000-0003-0994-5396>

RESUMEN: La necesidad de legitimar la Verónica de Jaén condujo a que se tomara como referente la custodiada en Roma. La historiografía de la primera mitad del siglo XVII, encabezada por Juan de Acuña del Adarve, con sus *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro y Cuerpo de Christo* (1637), incidió y estructuró sólidamente esta filiación. No obstante, ya se había planteado el mismo origen para las dos reliquias y su carácter de imágenes realizadas sin intervención humana. El programa iconográfico de las capillas que las custodiaban, las ceremonias de ostensión o la difusión de copias, las llamadas

ABSTRACT: The need to authenticate the Veronica of Jaén led to the one kept in Rome being taken as a point of reference. The historiography of the first half of the seventeenth century, headed by Juan de Acuña del Adarve with his *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro y Cuerpo de Christo* (1637), stressed and solidly argued this relationship. However, the notion that the two relics shared the same origin and were images produced without human agency had already been proposed. The iconographic programme of the chapels that housed them, the ostension ceremonies and the dissemination of copies, the so-

* El presente trabajo es fruto de la estancia de investigación obtenida en el programa de «Estancias de personal docente y/o investigador senior en centros extranjeros 2023», desarrollada en el *Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma* (abril-junio de 2025) y del Proyecto «La Verónica de Jaén en el contexto de una devoción universal», Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2023-152633NB-I00). Todo ello en el marco del Grupo de Investigación «Arquitecto Vandelvira» (HUM-573) de la Universidad de Jaén.

verónicas, también mostraron numerosos puntos en común en referencia al culto y devoción a los retratos de Cristo custodiados en Jaén y Roma.

PALABRAS CLAVE: Jaén, Roma, reliquias, Verónica, Santo Rostro, Edad Moderna, Juan de Acuña del Adarve y Giacomo Grimaldi.

RIASSUNTO: La necessità di legittimare la Veronica di Jaén portò a prendere come riferimento quella custodita a Roma. La storiografia della prima metà del XVII secolo, guidata da Juan de Acuña del Adarve, con i suoi *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro y Cuerpo de Christo* (1637), influì e strutturò solidamente questa filiazione. Tuttavia, era già stata ipotizzata la stessa origine per entrambe reliquie e la loro natura d'immagini realizzate senza intervento umano. Il programma iconografico delle cappelle dove erano custodite, le ceremonie di ostensione o la diffusione di copie, le cosiddette "verónicas", mostravano numerosi punti in comune in riferimento al culto e alla devozione ai ritratti di Cristo custoditi sia a Jaén che a Roma.

PAROLE CHIAVE: Jaén, Roma, reliquie, Verónica, Volto Santo, Età Moderna, Juan de Acuña del Adarve e Giacomo Grimaldi.

1. Introducción

La existencia de tres copias del rostro impreso en el velo de la Verónica posibilitó que tres ciudades, Jerusalén, Roma y Jaén, pudieran conservar tan valioso *achiropita* y atraer a miles de peregrinos necesitados de su contemplación (fig. 1). La memoria de la primera se pierde pronto en el tiempo y, durante la Edad Media, es la copia romana la que adquiere un gran protagonismo, especialmente en el contexto de los años santos, a partir de 1300.¹ En el caso de Jaén, su llegada a la ciudad, no sin controversia, se sitúa en la segunda mitad del siglo XIV y, a mediados de la centuria siguiente, ya era una de las grandes protagonistas del mapa

1 Sobre las copias del velo de la Verónica, véase la reflexión de Felipe Pereda Espeso, «La Santa Faz de Cristo y la Verónica», en *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, ed. por Fernando Marías (Madrid: Fundación El Greco 2014, 2014), 211-215. En cuanto a la ubicación de la reliquia romana en la vieja basílica y en la nueva, son de notable interés los trabajos de Antonella Ballardini, «L'altare del Volto Santo nell'antico San Pietro», en *Da San Pietro in Vaticano. La tavola di Ugo di Carpi per l'altare del Volto Santo*, ed. por Simona Turriziani y Pietro Zander (Génova: Sagep, 2022), 20-49 y Simona Turriziani y Pietro Zander, «L'ostensione del Volto Santo: storia e devozione tra antica e nuova basilica», en *Da San Pietro in Vaticano. La tavola di Ugo di Carpi per l'altare del Volto Santo*, 50-65, que parten del *Opusculum de sacrosancto Veronicæ sudario ac lancea, qua Salvatoris nostri Iesu Christi latus patuit, in Vaticana basilica máxima venerazione asservatis de Giacomo Grimaldi*.

devocional de la península ibérica. De hecho, la fuerte identidad que generó en la ciudad se podría equiparar con la existente en otros enclaves que custodiaban importantes reliquias como Santiago de Compostela, Oviedo y Daroca; la primera, con el cuerpo del apóstol; la segunda, con el Santo Sudario de Cristo y la tercera, con los Sagrados Corporales.² La reliquia de Jaén tuvo muy presente a la romana y se consideró a su mismo nivel. En el presente trabajo analizaremos los puntos en común entre una y otra, así como los intereses que condujeron a esta equiparación.



Fig. 1. Santo Rostro.
Jaén, Catedral de la Asunción

2 Entre los juramentos españoles más utilizados, que fueron recogidos por Brantôme, se situaban en séptimo y octavo lugar, respectivamente: «Si, por la Verónica santa de Jahan» y «Si, por los Corporales santos de Daroca», mientras que el trigésimo tercer puesto se reservaba a «Si, por el Apóstol divino Sant Iago». Pierre de Bourdeille Brantôme, *Ouvres du Seigneur de Brantôme* (París: Jean-François Bastien, 1787), 436 y 438.

2. El Santo Rostro de la catedral de Jaén y la Verónica de Roma

Desde muy pronto, existió un deseo por vincular la reliquia giennense con la de Roma. En este sentido, cabe destacar que, entre las más antiguas denominaciones, se hallaba la de *Vulto Santo* en recuerdo del *Santo Volto* de la Ciudad Eterna. De ahí también la utilización dominante en la Edad Moderna del nombre de *Verónica de Jaén*, con el que se pretendía diferenciarla de la de Roma y subrayar, aún más, su hermandad con ella que, en definitiva, venía a autentificarla.³

Una y otra formaban parte del selecto grupo de los *achiropite* de la Pasión de Cristo, junto a la Sábana Santa y al Santo Sudario. De ahí que fueran considerados *vestigios*, pues procedían directamente de Jesús.⁴ De hecho, la relación entre los dos retratos pasionistas constituyó un argumento clave en el amplio discurso que se elaboró en torno al giennense desde mediados del siglo XVI y, de manera particular, a partir del contexto contrarreformista, en la primera mitad de la centuria siguiente. En ese momento destacó el trabajo emprendido por el doctor Juan de Acuña del Adarve, autor de los *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufacturados del Santo Rostro y Cuerpo de Christo* (Villanueva de Andújar, Juan Furgolla de la Cuesta, 1637). Con ellos, por una parte, se daba respuesta a las tesis luteranas que negaban la existencia de imágenes no realizadas por la mano del hombre y, por otra, se reivindicaba la autenticidad de la reliquia de Jaén y su origen en el contexto de la Pasión de Cristo y, por tanto, su relación con la de Roma.

Aunque en un primer momento no existió la necesidad de conseguir una copia exacta de los retratos de Cristo, especialmente de los considerados originales,⁵ en el caso de Jaén, la cercanía con el custodiado en Roma se convirtió en un excelente aval para ratificar su autenticidad. No obstante, también había

3 Así lo registra el inventario de 1518: Junto co[n] [e]sta d[ic]ha capilla de los Ángeles está un arco gra[n]de / junto con el Epistolero donde se ha de reponer el Vulto / Sancto de la S[an]cta Verónica [tachado: co[n] su rexa rica de hierro dorado / co[n] muchas ymágenes de v[u]lto] con una rrrexia dorada q[ue] esta ençima del / altar d[e]lla[n]te de la arca d[o]nde ha destar el Vulto S[an]cto. «Visitación e Inventario de los ornamentos de la Sancta Iglesia de Jaén que hizo el obispo Don Alonso de Fuentelsauze», Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), Capitular, legajo 446, f. 48v.

4 En relación con este tema, véase: Felipe Pereda Espeso, «La Santa Faz de Cristo y la Verónica», en *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, 211-215. A estos retratos se sumaba el *Mandylion*, el que el propio Cristo había enviado al rey Abgar de Edesa y, por tanto, no había surgido en el contexto de la Pasión.

5 Nicolas Sarzeaud, «Une renaissance de la copie? L'invention du fac-similé (XIVe-XVI^e s.)», en *La circulation des images en Europe*, ed. por L. Saint-Raymond (París: Mare & Martin, 2023), 43-68. El *Mandylion*, imagen más antigua que la Verónica, responde en su hieratismo y con su oscura veladura que la envuelve, al carácter divino de la naturaleza de Cristo a través de lo misterioso que se desprende de esta visión icónica. Por el contrario, la Verónica, vinculada con la Pasión, apela mejor a la naturaleza humana del Hijo de Dios, en su manifestación de dolor impreso en la tela, aunque seguimos pensando en la raíz común de los ejemplares conservados.

notable similitud con el otro retrato de Jesús considerado auténtico, el *Mandylion* y, de hecho, Bartolomé Ximenes Patón, en su *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén* (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1628), defendió la filiación de la reliquia giennense con respecto a él. Rápidamente, este argumento fue replicado por Juan de Acuña del Adarve que, conocedor de las dos versiones del retrato edesano, la conservada en *San Bartolomeo degli Armeni* de Génova y la de *San Silvestro in Capite* de Roma, planteó que el *Mandylion*, pese a las copias, era único en origen y, por tanto, vincular el Santo Rostro giennense con aquel suponía una pérdida de autenticidad, realidad que, en cambio, sí le facilitaba la cercanía con el retrato romano, como ya hemos adelantado. Efectivamente, la filiación con el paño de la Verónica sí era posible, ya que la tradición defendía que fueron tres las impresiones, argumento que partía del arcipreste Juliano y que los padres Salmerón, Vivar y Vázquez asociaron a las reliquias conservadas en Roma y en Jaén.⁶ Asimismo, el tono oscuro que caracterizó a esta última se justificó con la presencia de la sangre de la Pasión, argumentación para la que Juan de Acuña utilizó la información contrastada del médico Luis de Mercado y que le permitió reforzar la filiación con la romana frente a la edesana que no había sido obtenida durante este episodio de la vida de Cristo.⁷

En este contexto no podemos olvidar que la comparación con la Verónica romana se hacía muy complicada, ya que su mostración se había limitado considerablemente desde el *Sacco* de 1527, lo que desdibujaba aún más el modelo de partida y posibilitaba múltiples teorías. No obstante, a través de copias, como la de Ugo da Carpi (ca. 1486-1532) en 1524, o las autorizadas por los propios pontífices, como las de Bernardo Strozzi (1581-1644) en 1617 –precisamente, cuando Paulo V las prohíbe–, pudo encontrar un excelente referente. En cuanto a la que ha llegado hasta nuestros días en la basílica petrina, más allá de las hipótesis planteadas por Heinrich Pfeiffer, parece también responder a una

6 Alfonso Salmerón, *Commentarii in Euangelicam historiam et in Acta apostolorum [...], tomus decimus, qui De Passione et Morte Domini nostri Iesu Christi* (Madrid: Luis Sánchez, 1601). Recogen esta teoría, entre otros, Francisco de Rus Puerta y Juan de Acuña del Adarve. En relación con la reliquia de Jaén, curiosamente, Francisco de Rus Puerta también recoge información sobre el retrato que Cristo envió al rey Abgar, aunque lo identifica, exclusivamente, con el conservado en *San Silvestro in Capite* de Roma, y subraya que no puede ser el de Jaén. Francisco de Rus Puerta, *Historia eclesiástica del Reino y Obispado de Jaén* (Jaén: Francisco Pérez de Castilla, 1634), 277 y 284v. No obstante, es Juan de Acuña del Adarve quien ofrece una argumentación más sólida y extensa y rebate a Ximenes Patón: Juan de Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro y Cuerpo de Christo Nuestro Señor desde el principio del mundo* (Villanueva de Andújar, Juan Furgolla de la Cuesta, 1637), 270 y siguientes y, de forma particular: 233v.-235v. Para una visión general del tema: Gerhard Wolf, «La Veronica e la tradizione romana di icone», en *Il ritratto e la memoria*. Materiali 2, ed. por Augusto Gentili, Philippe Morel y Claudia Cieri Via (Roma: Bulzoni, 1993), 9-35 y Gerhard Wolf, «Or fu si fatta la sembianza vostra?». sguardi alla «vera icona» e alle sue copie artistiche», en *Il volto di Cristo*, ed. por Giovanni Morello y Gerhard Wolf (Milán: Electa, 2000), 103-114. Asimismo, y a modo de puesta al día: Francisco Juan Martínez Rojas, «Santo Rostro», en *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, ed. por Felipe Serrano Estrella (Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2012), 14-17.

7 De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies....*, 334v.

fuente común de la que derivan las edesanas antes citadas.⁸

Otro aspecto que tenemos que tener en cuenta, que redunda en la relación de las reliquias de Roma y Jaén y su nacimiento común en el contexto de la Pasión, es su carácter de imagen sobre lienzo, pese al aspecto que le confiere la labor de dorado que rodea a la efigie. En cuanto a la romana, solo tenemos que recordar la citada obra de Ugo da Carpi, datada hacia 1524 y la expansión de esta iconografía que, a su vez, partía de modelos de Durero en los que también se ponderaba la tela sobre la que se hallaba. En el caso de la giennense, la historiografía del siglo XVII subrayó, en todo momento, especialmente a partir del gobierno del obispo Sancho Dávila (1600-1615), esta realidad. De hecho, cabe destacar las «fimbrias» que el citado prelado regaló a importantes personajes de su tiempo, como Felipe III, el marqués de Velada (su hermano), el conde de Oropesa o a la Real Capilla de San Jerónimo de la universidad de Salamanca. A ellas habría que sumar la que colocó en su propia mitra, como profundo devoto y coleccionista de reliquias que era.⁹

Esta realidad se vio reforzada a través de las muchas copias de carácter devocional –las denominadas verónicas–, que se hicieron de las reliquias de Jaén y Roma y que, además, estuvieron en contacto con las originales, lo que fue clave en su éxito y difusión. En el caso de Jaén, las investigaciones que estamos realizando en la actualidad nos han permitido reunir un extenso número de verónicas que llegaron a todos los rincones de la cristiandad, especialmente a aquellos vinculados con la monarquía hispánica. Si bien las primeras, documentadas a finales del siglo XV, ya recurrían a su representación sobre un lienzo aislado o portado por la Verónica en sus manos, en la segunda mitad del XVI se intentó copiar con mayor exactitud la reliquia giennense y se utilizó el fondo dorado sin alusión a la tela. Sin embargo, en la segunda mitad del seisientos y durante toda la centuria siguiente, se volvió a la representación del lienzo, incluso, como una cortina sujetada a una barra en la parte superior o con la clásica iconografía de dos ángeles que sostienen la tela, como hicieron

8 Ximenes Patón vinculó al Santo Rostro de Jaén con el *Mandylion*: Bartolomé Ximenes Patón, *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén* (Jaén: Pedro de la Cuesta, 1628), 41-51 y Francisco de Rus Puerta, como acabamos de ver, también recoge información sobre el retrato que Cristo envió al rey Abgar: Francisco de Rus Puerta, *Historia eclesiástica del Reino y Obispado de Jaén* (Jaén: Francisco Pérez de Castilla, 1634), 277 y 284v. No obstante, es Juan de Acuña del Adarve quien ofrece una argumentación más sólida y rebate a Ximenes Patón: De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 270 y siguientes y, de forma particular: 233v.-235v.

9 «Cortó de la fimbria del lienzo, en que está efigiada, y repartió entre los prebendados, que se hallaron presentes, y aunque partes pequeñas envió a Philipo III y al marqués de Velada, su hermano, y al Conde de Oropesa, y la parte que tomó para sí, la puso con sus manos en su mitra preciosa, que estimaba en muchos ducados». De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 251-251v. La reliquia enviada a Salamanca en: Javier Cruz Rodríguez, «Tesoros religiosos en la Edad Moderna: el coleccionismo y el mecenazgo en torno a la Salamanca barroca», en II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna, ed. por Félix Labrador Arroyo (Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2015), 836.

Alonso de Mena (1587-1646), Sebastián Martínez (ca. 1615-1667) (**fig. 2**) y Pedro Roldán (1624-1699) en la propia catedral de Jaén.



Fig. 2. Santo Rostro sostenido por ángeles,
Sebastián Martínez Domedel, 1660.
Jaén, Catedral de la Asunción

El examen de la reliquia fuera de su marco nos ha permitido comprobar la existencia de una fina tela que se sitúa entre el soporte lígeo y la capa pictórica, modo de trabajo que también se dio en el *Mandylion* de Génova.¹⁰ Heinrich Pfeiffer, en 2010, planteó que fuera una obra del círculo de Simone Martini (ca. 1284-ca. 1344) y se basó en la afinidad estilística con algunas de sus pinturas, en particular por el tipo de flores y motivos vegetales que aparecen en el fondo dorado.¹¹ Teoría que se veía reforzada por los servicios del pintor sienés a la corte de Aviñón. Sin embargo, esta hipótesis está siendo revisada en la actualidad y consideramos que es necesario retrasar unos años su ejecución y situarla bien

10 De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 251-251v. Para el *Mandylion* de Génova: Franca Carboni, «Il Mandylion. Struttura e stato di conservazione», en *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, ed. por Gerhard Wolf, Colette Dufour Bozzo y Anna Rosa Calderoni Masetti (Milán: Skira, 2004), 107-108.

11 Martínez Rojas, «Santo Rostro», 14-17.

en uno de sus discípulos, por ejemplo, Lippo Memmi (ca. 1291-1356) o, incluso, en una generación posterior como es el caso de Bartolomeo Bulgarini (ca. 1337-1378). En relación con el *Mandylion de San Bartolomeo degli Armeni* (Génova), que se correspondería con el enviado al rey de Edesa, Abgaro V,¹² tampoco se puede desechar la vía de Barnaba da Módena (1328-1386) y otros maestros como Taddeo di Bartolo (1362-1422), aunque una fecha tan tardía nos llevaría a replantear la hipótesis de la llegada a Jaén en tiempos de Nicolás de Biedma que, a continuación, estudiaremos. Sin duda, el autor del Santo Rostro de Jaén ofreció una imagen basada en la tradición del ícono oriental pero naturalizada por el filtro occidental, lo que constituyó la clave de su éxito.

3. El regalo pontificio

En cuanto a la procedencia y fecha de llegada a Jaén, las teorías que se plantearon, pese a la disparidad de algunas de ellas, también posibilitaron la relación con la Verónica romana. Por un lado, hay una referencia precisa a Nicolás de Biedma († 1383), nombrado obispo de la diócesis en 1368, un año después de que la ciudad de Jaén sufriera un asalto devastador de los musulmanes granadinos, gobernados por Muhammad V, en el contexto de la guerra civil entre Pedro I y Enrique II. Este obispo se convertiría en el responsable de la entrada del Santo Rostro en la catedral que tenía que restaurar. No se sabe con seguridad cómo lo consiguió, pero su relación con Gregorio XI (1370-1378), para el que realizó importantes servicios pastorales, entre ellos, la visita de algunas diócesis de España y de Portugal, así como de varias órdenes religiosas y militares, ha permitido plantear el que fuera un regalo pontificio. Sin embargo, al no quedar bien definida esta hipótesis se ha defendido, también, la existencia del Santo Rostro en la seo giennense desde tiempo inmemorial –de *antiquísimos tiempos*, afirma Juan de Acuña–. De este modo, se ideó su llegada con la introducción del cristianismo en la península ibérica, de manos del primer obispo, San Eufrasio, que, curiosamente, también la habría recibido como regalo pontificio. A ello se sumaba su rapto y ocultación ante la invasión musulmana, con un feliz rescate por parte del rey cristiano, Fernando III, conquistador de Jaén en 1246, sin que existiera mayor interés por el lugar en el que había estado escondida. Esta incertidumbre, que Juan de Acuña se apresura a compararla con el mismo caso de la Sábana Santa de Turín, en cierto modo, también entroncaba con la teoría de la donación de Biedma y «no perjudica a esta verdad».¹³

Al tiempo, bajo el mismo episcopado en el que se publica el libro de Juan de Acuña, el del cardenal Moscoso y Sandoval (1619-1646), y auspiciada por él mismo, se consolida otra teoría que, aunque no gozó de mucha extensión, sí contó con una sólida construcción. Y es que, don Baltasar encargó esta investigación al maestro de ceremonias de la catedral de Sevilla, Diego de Villegas, en 1643, en el contexto de la elaboración del oficio y misa propia del Santo Rostro (fig. 3). Este ubicó el

12 Ximenes Patón, *Historia de la antigua...*, 48-51.

13 De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 229.

Santo Rostro en la seo hispalense, donde, supuestamente, Fernando III lo habría depositado tras la reconquista de la ciudad, y no fue hasta que el que fuera arcediano de Écija en aquella iglesia, que no era otro que Nicolás de Biedma, consiguiera su traslado a Jaén por la intervención pontificia. De esta forma se volvía a incidir en la antigüedad de la reliquia, su presencia en Jaén desde los tiempos apostólicos, su ocultación durante el periodo andalusí y, además, se planteaba una nueva forma de intervención del papa, no tanto como quien ofrecía el regalo, sino como quien posibilitaba su traslado a una diócesis muy necesitada de este tipo de vestigio, que le era concedido a un viejo conocido del cabildo hispalense.¹⁴

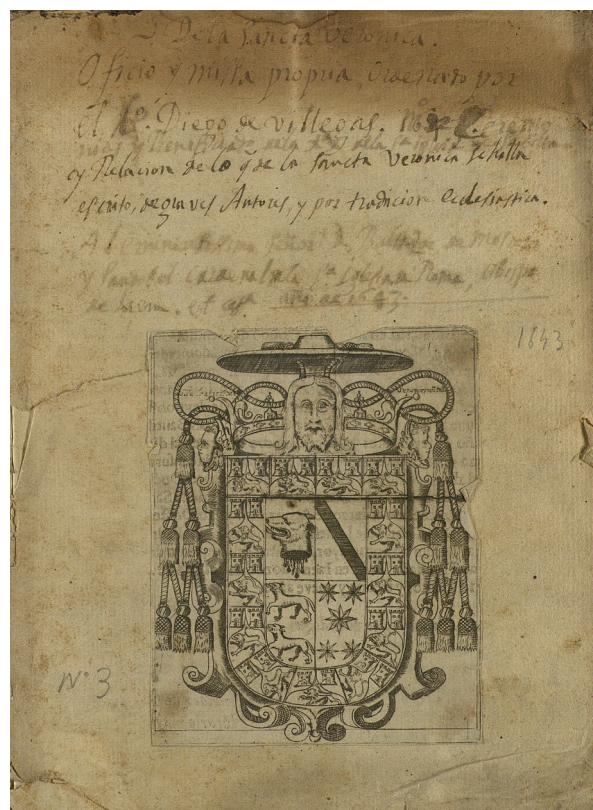


Fig. 3. *De la Sancta Verónica. Oficio y misa propia*
(portada con el escudo del cardenal Moscoso coronado con el Santo Rostro).
Sevilla, Archivo de la Catedral de Santa María de la Sede y de la Asunción

14 Archivo de la Catedral de Sevilla, Capitular, histórico general, caja 11262, documento 3. Dado a conocer por Antonio Joaquín Santos Márquez, «Devoción y culto a la Santa Verónica en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla». *Cultura, Espaço & Memória* 14 (2022): 363-374.

Sin duda, la presencia del Santo Rostro desde los tiempos de San Eufrasio y su punto de partida en Roma fueron dos aspectos que interesaron a quienes intentaban conocer los orígenes y llegada de tan destacada imagen sagrada, especialmente en el marco del afianzamiento y recuperación identitaria del cristianismo anterior a la presencia del islam. Asimismo, la participación, de una u otra forma, de Gregorio XI, también quedaba bien justificada, pues con esta acción, el pontífice cumplía con una vieja tradición como era la de ofrecer un paladión a una ciudad de frontera con el islam, como era el Jaén de la segunda mitad del Trecentos.¹⁵ Al tiempo, se favorecía la unión con la Verónica romana ya que se vinculaba a la figura de un pontífice, aunque en este caso, Gregorio XI desarrolló su gobierno en Aviñón y no volvió a la Urbe hasta el último año de su pontificado.¹⁶ En resumen, una vez más, la veracidad histórica no solo no interesaba demasiado, sino que era menos fiable que la tradición, concepto clave que cierra toda la argumentación. En ella, descansa la autenticidad, pues su «verdad en nada es inferior a la de la escritura, antes se le aventaja».¹⁷ Todo es una cuestión de fe.

Y es la fe del creyente la que interactúa con la imagen, la que transmite todo su poder y fuerza, solo con la contemplación y, en el caso de Jaén, también con el contacto directo. Apunta Juan de Acuña, con perspicacia, que no se conocía milagro alguno que hubiera efectuado la imagen; en consecuencia, no era el pragmatismo de talismán lo que movía a la devoción de los fieles, sino la creencia en la autenticidad de la efigie de Cristo.¹⁸ Esto es lo que en primer lugar conducía al fiel a peregrinar al santuario, la catedral de Jaén y, en segundo, cumplir el deseo, catártico, de la contemplación y el contacto con ella, que era con el mismo Cristo, ya fuera directo –como se hacía hasta 1731– o a través de objetos «tocados con el original», como eran las verónicas, que podemos considerar como *reliquiae ex contactu*, herederas de las antiguas *brandeas*. El obispo Sancho Dávila, que gobernó la diócesis entre 1600 y 1615, autor de las *Litaniae in cultum Sanctae Faciei Christi Domini* (Baeza, Mariana de Montoya, 1613),¹⁹ vivió el ambiente de la mostración de la imagen ante la multitud de peregrinos:

15 El regalo y el momento en el que parece que se realiza, esconden detrás otros muchos factores y aspectos de interés, pues no se puede perder de vista que Gregorio XI dejó Aviñón y volvió a Roma en 1377. Sobre la llegada de la reliquia a Jaén: De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies....* 220v-221v. Este historiador confirmaba lo ya argumentado en tiempos del obispo Sancho Dávila (1600-1615), cuando se pintó a Nicolás de Biedma, en el episcopologio del palacio episcopal, orando ante la Verónica, aunque en la leyenda indicaba que le había sido regalado por el antipapa Clemente VI, cosa que Juan de Acuña se encarga de rectificar. No obstante, no existe certeza documental de este hecho y Martínez Rojas recuerda que en el testamento de Biedma –que donó todos sus bienes a la catedral– no se hace mención a la reliquia. Martínez Rojas, «Santo Rostro», 14-17.

16 Una vinculación con Roma que también estaba presente en el relato legendario por el que San Eufrasio trajo la reliquia desde allí a lomos de un demonio volador.

17 De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies....*, 228-229.

18 De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies....*, 253-254.

19 Sancho Dávila y Toledo, *Litaniae in cultum Sanctae Faciei Christi Domini* (Baeza: Mariana de Montoya, 1613).

Los que de diferentes provincias vienen en Romería a ver la Santa Verónica son tantos, que los que la muestran, quanto ven es gente y con tanta devoción, que los más lloran y muchos a gritos porque el Señor, que a ella tocó y representa, mueve con tanta fuerza por los ojos el corazón que a todos admira, espanta y aterroriza y con tanta suavidad entremece, que yo testifico, que mostrándola me recato muy de ordinario de mirarla.²⁰

De este modo, evidencia que, existían dos formas contrastadas de acercarse a ella, por un lado, el desbordamiento popular producido por la visión de la imagen y, por otro, el temor reverencial a mirarla directamente que manifiesta el prelado. Una y otra actitud, redundan en el carácter misterioso de la Verónica de Jaén.

4. El lugar destinado a las Verónicas de Roma y Jaén

Sin duda, este carácter de reliquia cristológica y no hecha por la mano del hombre, que había estado en contacto directo con Jesús y constituía un fiel testimonio de su fisonomía, condujo al desarrollo de una gran devoción que, en el caso de Jaén, estaba plenamente consolidada en la segunda mitad del siglo XV y que alcanzó su máximo esplendor en las dos centurias siguientes. Miles de peregrinos acudieron a la catedral giennense, prestigiada con tan importante tesoro. En paralelo, se fue estructurando un ceremonial que marcó a la ciudad y al templo mayor que, con su arquitectura, dio respuesta a las necesidades de una devoción en pleno auge, frente al cuestionamiento que este tipo de reliquias e imágenes sagradas estaban sufriendo por parte de la reforma protestante. Pese a ello, el proyecto vandelviriano de 1550 tenía muy presente que Jaén era meta destacada en el marco de la peregrinación peninsular.²¹

Tras ocupar un espacio situado entre la capilla mayor y la de los Ángeles, en la catedral vieja, la Verónica fue posteriormente custodiada en el Sagrario de la catedral, junto a los tesoros más valiosos del templo, tanto desde el punto de vista material como espiritual, y allí lo describe el Inventario de 1518.²² De tan simbólico lugar pasó a la primitiva capilla mayor, como cimiento físico y espiritual de la catedral y se constituyó en pieza clave de su programa iconográfico. Allí se guardaba celosamente en un nicho que, al dotar a la reliquia de tanta estimación como a la propia Eucaristía, se denominaba sagrario, bajo un simbólico número de llaves, siete. Con ellas se abría de forma escalonada diferentes cajas hasta llegar al objeto sagrado.

20 De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 236v.

21 En relación con el movimiento de reliquias y de personas hacia ellas, se debe tener en cuenta el trabajo de Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity* (Chicago: University of Chicago Press, 1981).

22 «Libro de visitaciones de la Yglesia Mayor de Jahén», AHDJ., *Capitular*, Legajo 447, s/f.

Curiosamente, al menos desde tiempos del citado Sancho Dávila y Toledo, la principal capilla de la catedral seguía muy de cerca el programa iconográfico del altar de la Verónica de Roma. Tal y como confirma Juan de Acuña en 1637, este era conocido en Jaén y, a través de fuentes como la de Giacomo Grimaldi, *Opusculum de sacrosancto Veronicae sudario ac lancea, qua Salvatoris nostri Iesu Christi latus patuit, in Vaticana basilica máxima veneratione asservatis*, se sabía que su punto de partida se hallaba en el primitivo altar-oratorio que mandó erigir el papa Juan VII (705-707) en la nave situada más a la derecha y unida al palacio apostólico. En un primer momento estuvo dedicado a la Virgen y, más tarde, también acogió al Santo Volto. Fue Celestino III (1191-1198), en 1197, quien ordenó la ejecución de un ciborio que potenció el simbolismo y la significación de la devoción al rostro de Cristo, estrechamente vinculada a importantes indulgencias desde 1208, con lo que este ángulo de la basílica fue adquiriendo gran valor.²³

En la segunda mitad del siglo XIII aumenta el número peregrinos que acuden a visitar la tumba de Pedro y la Verónica. De hecho, en 1289, Nicolás IV (1288-1292) dotó de más protagonismo a la segunda y aumentó las indulgencias, abriendo el camino a la celebración del primer jubileo en 1300. A partir de entonces, la Verónica se constituyó en la insignia más popular para la peregrinación y el rito de la ostensión se consideró como una experiencia irrenunciable para quienes pedían la remisión de sus pecados. Nicolás V (1447-1455), en 1450, abrió la puerta santa junto a su altar y ciborio, por lo que los peregrinos se acercaban directamente a venerar el rostro de Cristo. Juan de Acuña del Adarve que, como hemos adelantado, conocía de buena mano la obra de Giacomo Grimaldi, pues la había traducido para sus *Discursos*, junto a otras descripciones de la vieja basílica, destacó las historias de la Pasión del Señor en mosaico que lo ornaban y que se extendía al muro lateral y al de la puerta santa, con pasajes de los apóstoles Pedro y Pablo, la Anunciación y la Visitación y relatos cristológicos desde el Nacimiento hasta la Resurrección.²⁴ A través del citado *Opusculum* podemos ver cómo sobre el altar se había dispuesto la pintura de Ugo da Carpi, que en el segundo cuerpo se volvía a ver a la Verónica con el lienzo en las manos y, en el tercero, sostenido por columnas salomónicas, se guarda la reliquia. Sin duda, esta arquitectura y su ornamentación daban buena prueba de la consideración que se le daba en San Pedro.

Para el caso de Jaén, como hemos adelantado, a principios del siglo XVII, el Santo Rostro, ya estaba en la capilla mayor, donde, entre 1602 y 1605, por iniciativa del obispo Sancho Dávila y Toledo, se había levantado un nuevo retablo que sería desmontado y guardado con el derribo de esta zona de la vieja catedral en 1635 y vuelto a colocar en 1658 en la nueva capilla mayor (**fig. 4**). Esta se hallaba presidida por la imagen de la Virgen de la Antigua, talla de

23 Ballardini, «L'altare del Volto Santo nell'antico San Pietro», 20-49.

24 De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies....*, 210-213.

finales del siglo XIV que recordaba a la que acompañó a Fernando III en su entrada en Jaén. El programa iconográfico que se desplegó contaba con múltiples referencias al de la antigua basílica vaticana e incluso contaba con una copia de una imagen de gran devoción en Italia, como era la *Santissima Annuziata* de Florencia, realizada por Sebastián Martínez (ca. 1615-1660) a partir de la de Allori, regalada por Francisco I de Médici a Felipe II.²⁵ Tampoco faltaba una *Visitación* y los pertinentes temas pasionistas: la *Flagelación* y el *Descendimiento de la cruz*. En el sagrario de esta capilla se guardaba la reliquia y, en un primer momento, se cerró con un relieve de la *Santa Cena*, atribuido a Jerónimo Quijano, todavía conservado, con el que se subrayaba la sacramentalización de la reliquia. Más tarde, a partir de 1660, se cubriría con una pintura sobre lienzo adherida a la tabla con dos ángeles que sostienen el velo de la Verónica, antigua iconografía, que difundió Durero, al que también recurrió Ugo de Carpi para la copia dispuesta en el altar de la basílica vaticana –en el caso romano, el de los santos Pedro y Pablo con la Verónica–. Curiosamente, ni Carpi ni Martínez copiaron con fidelidad el rostro de Cristo del maestro alemán y sí recurrieron a la reliquia conservada en sus respectivos altares^{26, 27}.

-
- 25 Felipe Serrano Estrella, «Sebastián Martínez y las copias de la capilla mayor de la catedral de Jaén», en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones reales de los Austrias y el Museo del Prado*, ed. por David García Cueto (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), 44-45.
- 26 Con el derribo de la basílica vieja las reliquias del altar de la Verónica se llevaron en procesión nocturna a la sacristía donde se dispusieron en una caja de hierro con tres cerraduras. Luego se pasaron al pilar de la basílica que en esos momentos se estaba adaptando. Turriziani y Zander, «L'ostensione del Volto Santo: storia e devozione tra antica e nuova basilica», 50-65.
- 27 Para la de Roma: Ballardini, «L'altare del Volto Santo nell'antico San Pietro», 43 y sobre la de Jaén: Felipe Serrano Estrella, «Santo Rostro sostenido por ángeles», en *Sebastianus. Pintor de Jaén*, ed. por Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (Jaén: Diputación de Jaén, 2016), 217-219 y Serrano Estrella, «Sebastián Martínez y las copias de la capilla mayor de la catedral de Jaén», 42.



Fig. 4. *Capilla mayor.*
Jaén, Catedral de la Asunción

5. La ostensión de la Verónica

Otro de los capítulos en los que Jaén siguió la forma de proceder de Roma fue en el de la mostración del Santo Rostro que tenía lugar dos veces al año, concretamente el Viernes Santo y el día de la Asunción de la Virgen. En la primera fecha se rememoraba su origen y se mostraba al finalizar el Oficio de la Pasión y Muerte del Señor que, hasta la segunda mitad del siglo XX, se celebraba a mediodía; sin embargo, el número de peregrinos que acudía a Jaén era menor, pues coincidía con la Semana Santa y se trataba de una jornada de luto. En cambio, el quince de agosto era mucho más concurrido y festivo y la mostración se hacía coincidiendo con la fiesta de la titular de la catedral. Además, la ciudad respondía con la celebración de su feria anual, que se ubicaba en los alrededores del templo, lo que, sin duda, demostraba el deseo por aprovechar el flujo extraordinario de visitantes.²⁸ Esta dicotomía se reflejó en el propio ritual, especialmente en aspectos como la música o los repiques de campanas, que no estaban permitidos el Viernes Santo.²⁹ Incluso, tal y como recogió Sancho Dávila, existía un pensamiento extendido que afirmaba que el Rostro de Cristo tenía un gesto más triste el Viernes Santo, que se tornaba gozoso en la fiesta de agosto.³⁰ No obstante, y esto es importante subrayarlo, sí se exhibió de forma reservada con motivo de las visitas de reyes, obispos y otros miembros de la nobleza, lo que revela el interés del cabildo catedralicio por difundir y vincular la imagen a las altas esferas del poder.³¹ El conocimiento y devoción al Santo Rostro de Jaén se expandieron por todos los estamentos de la sociedad y, en este sentido, jugaron un papel importante las copias que se distribuyeron en diversas técnicas y soportes, sobre las que de inmediato trataremos.³²

Las descripciones que nos han llegado subrayan cómo propios y extraños llenaban las plazas y lonjas de la catedral e, incluso, invadían tejados, terrazas o el cerro de Santa Catalina, coronado por el castillo. Pese a la distancia, y como

28 Felipe Serrano Estrella, «The Ceremony for the Ostension of the Holy Face at Jaén Cathedral», en *Suspendre l'éphémère: l'art de la fête en Europe à l'Époque moderne*, ed. por Sabine Frommel, Juliette Ferdinand y Giulia Cicali (Roma: Campisano/Hermann, 2024), 285-305 y Felipe Serrano Estrella, «Tocar lo sagrado. El culto al Santo Rostro de Jaén», en *Cinco sentidos. Sensorialidad, arte y cultura escenográfica en la Edad Moderna*, ed. por Carmen González Román y Concepción Lopezosa Aparicio (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2025), 191-220.

29 «Ejecutándose todo con la mayor pompa, aparato y campanas que permitiese la posibilidad». «Fiestas por el nacimiento del infante Luis I, Príncipe de Asturias», 30 de agosto de 1707, AHDI, Capitular, caja 57, Acuerdo Capitular (AC).

30 «Dizen algunos, que quando se muestra la Sancta Verónica en agosto, no parece tan triste como el Viernes Santo, y yo por lo que he dicho (que es por mayor respeto y veneración) no me he atrevido a mirar tanto. Fío más de su devoción y creo ser así pues la humedad del corazón buscando a Dios halla su rostro conforme a su disposición: el triste, y el que está alegre, apacible». De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 232.

31 Federico de Palma y Camacho, *Noticias del Santo Rostro de Nuestro Señor Jesucristo que se venera en la Santa Iglesia Catedral de Jaén* (Jaén: Tomás Rubio y Campos, 1887), 178-211.

32 De Palma, *Noticias del Santo Rostro...*, 276.

si de un milagro se tratara, todos se iban satisfechos porque veían el sagrado retrato con tanta nitidez como los que estaban dentro de la catedral. Sin duda, era la mostración desde los balcones uno de los momentos más singulares del ceremonial. Según recoge Juan de Acuña del Adarve, estos se adornaban con ricos reposteros «que están muy bien aderezados con frontales y sedas» y dos grandes hachas de cera encendidas –al igual que se hacía en Roma para mostrar su Verónica– y, antes de llegar con la reliquia, dos ministros los incensaban.³³ Era el obispo, y en su ausencia el deán, quienes la mostraban acompañados de clérigos, mientras desde los balcones más cercanos al de la ostensión, los ministriales anuncianaban su salida y se cantaban sus letanías en todo el trayecto.

Como bien se constata en la primera mitad del siglo XVII, el modelo que se tomó fue el de la Verónica de Roma, aunque las fechas de ostensión no eran exactamente coincidentes.³⁴ La reliquia romana se solía mostrar el domingo siguiente a la octava de la Epifanía, coincidiendo con el evangelio de las Bodas de Caná, como queda documentado desde el año 1200, en tiempos de Inocencio III (1198-1216). No obstante, sería Honorio III (1216-1227) quien le confirió una estructura litúrgica más sólida, ratificada por sus sucesores. En la carta que envió al rector y hermanos del hospital del *Santo Spirito in Sassia* se registraba que, además de las correspondientes limosnas para los pobres, en memoria del mencionado pasaje evangélico, se celebraría una solemne procesión en la que los canónigos de San Pedro portarían la Verónica «dentro de la caja de oro, plata y piedra preciosas, que para tal fin está hecha a la iglesia del dicho hospital [...] para que sea mostrada a todos los fieles que, con devoción, se juntan en él a celebrar estas bodas con deseo de verla». Dichos capitulares recibirían una ofrenda pecuniaria y un cirio de una libra de cera que iría encendido durante la ceremonia; al tiempo, obligaba a que en la estación estuviese presente el papa y los cardenales estantes en Roma «para que allí celebre la solemnidad de la misa y juntamente haga un sermón de la celebridad de la fiesta». Asimismo, en tan destacada función, ya se contemplaban las pertinentes indulgencias a los fieles que asistieran.³⁵ Bonifacio VIII (1294-1303) mantuvo la tradición y, al instituir el primer año santo en 1300, ordenó que se mostrara la Verónica todos los viernes y en las grandes solemnidades.³⁶ Más tarde, se institucionalizó la ostensión el Jueves Santo y, con posterioridad, el quinto de domingo de Cuaresma (de Pasión) aunque, a lo largo de siglo XVI, se fue reduciendo considerablemente.³⁷ Del

33 De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 250v-251.

34 El modelo romano instaurado durante el Jubileo de 1300 fue tomado como referente para numerosas diócesis europeas. En este sentido véase el trabajo de Hartmut Kühne, *Ostensio Reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt* (Berlín: De Gruyter, 2000), 579-580.

35 También se hicieron procesiones hasta el *Castel Sant'Angelo*. De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 213-213v.

36 De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 214.

37 *Insinuación de los fundamentos que ha tenido el cabildo de la S. Iglesia Cathedral de Jaén para reformar la franqueza con que antes se cedia al impulso y fervor de los fieles en la adoración del*

mismo modo, tenemos noticias de que, en determinados períodos, también era mostrada en varios días de la Semana Santa, concretamente, desde el Miércoles hasta el Sábado Santo, a los que se sumaban otras solemnidades, por ejemplo, la Ascensión, y se mantenía el domingo después de la octava de la Epifanía.³⁸ No obstante, estos días se alteraban en función de otras necesidades e intereses y llama la atención que, salvo la más o menos instituida de enero, no existiera una fecha fija que se mantuviera a lo largo del tiempo.³⁹

Volviendo a la Verónica de Jaén, otro aspecto a tener en cuenta era la elección de dos fechas para la ostensión, duplicidad que también se daba en relación a otras reliquias de gran estima. De este modo, la Sábana Santa en Chambéry se mostraba el Viernes Santo y el cuatro de mayo (considerado como su día). El Viernes Santo era algo fácilmente explicable, al igual que las fiestas relacionadas con la exaltación de la Cruz. Sin embargo, parece más difícil justificar el quince de agosto, aunque la Sábana Santa de Toulouse también se mostraba en Semana Santa y en el día de la Asunción.⁴⁰ En Jaén, la elección estaba justificada por dos motivos; el primero era que se trataba de la fiesta de la titular de la catedral y, aunque con posterioridad a su instauración, el segundo, la coincidencia con la feria de la ciudad. De hecho, en el citado documento de 1453 se solicitaba la ampliación de la misma para hacerla coincidir con el quince de agosto. Se unía en Jaén la fiesta y la feria, como Sarzeaud ha constatado en el caso de los santos sudarios durante el siglo XIV.⁴¹

Igualmente tenemos que señalar que, en el testero de la capilla mayor mandada construir por el obispo Alonso Suárez (1500-1520), existía una doble escalinata que podría responder al ceremonial desarrollado una vez que la Verónica era sacada de su lugar de custodia, ya fuera en su altar o en el Sagrario, y conducida a la capilla mayor, donde sería mostrada a más altura.⁴² Debido a la profundidad de este espacio, quedaría demasiado alejada de los fieles, de ahí la necesidad de manifestarla en los púlpitos, que seguían estando en línea con el antiguo testero. La práctica estaba en plena sintonía con la que describe

Rostro Divino, f. 4. AHDJ, *Capitular*, Caja 70, AC, 2 de abril de 1732.

- 38 Así se registra en un mandato recogido por Acuña en el que Urbano V indicaba a su vicario en Roma los días de mostración De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 215v-216.
- 39 Por ejemplo, el antipapa Juan XXIII suprimió la mostración durante la Semana Santa de 1411 para hacerla coincidir con su entrada en Roma. De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies...*, 216-216v.
- 40 Nicolas Sarzeaud, «Festa and Feria: on the exhibitions of Christ relics during fairs and the coordination of sanctuary and merchant calendars in the Middle Ages», en *Fairs, Cities and Merchants. Spatiotemporal Analyses (14th-17th century)*, ed. por J. L. Gaulin y S. Rau (Berlín: De Gruyter, 2025), 83-84.
- 41 Sarzeaud, «Festa and Feria: on the exhibitions of Christ relics during fairs and the coordination of sanctuary and merchant calendars in the Middle Ages», 77-85.
- 42 En este contexto, también en la catedral vieja, se podría explicar la presencia del corredor con dos puertas que discurre en el lado derecho de la capilla mayor y que la comunica también con la de los Ángeles.

la miniatura que ilustra los *Fasti christianaे religionis* de Ludovico Lazzarelli (1490-1500), en la que se muestra el interior de San Pedro en el momento de la mostración de la Verónica (fig. 5), que aparece sostenida por un religioso acompañado de dos velas encendidas y sobre un púlpito. Esta fórmula de representación continuó en las ilustraciones de los *Mirabilia Urbis*, aunque más bien desde un balcón sobre un altar, quizás integrado en el ciborio ya estudiado. En este sentido, no podemos olvidar que la Verónica romana se guardaba en alto y eran exclusivamente los canónigos de la basílica quienes podían subir a su altar y tocarla, por lo que la mostración en la vieja capilla mayor de Suárez y en los púlpitos estaría en plena sintonía con la romana. Además, lo que pudo ser una práctica enraizada en el viejo templo catedralicio de Jaén tuvo su continuidad en el nuevo, pues se mantuvo la costumbre de mostrar la Verónica en los púlpitos del altar mayor.



Fig. 5. Ostensión de la Verónica en San Pedro,
«Fasti christianaे religionis»,
Ludovico Lazzarelli (1490-1500), f. 41r. New Haven, Beinecke Rare Book
and Manuscript Library, Ms. 391, Yale University Library

Curiosamente, en alguna de las citadas estampas que ilustraban los *Mirabilia Urbis*, se aprecia que la tribuna acompañada de dos velas. Unos cirios, cuya presencia no era baladí ya que se cuidó mucho el que las dos Verónicas, la de Roma y la de Jaén, tal y como registran las citadas ilustraciones romanas y la documentación giennense, siempre fueran acompañadas de luces que, nuevamente, las dignificaban y las dotaban de un carácter sacramental.⁴³ Además, el que durante los días de mostración fuera colocada en el antiguo tabernáculo de plata del altar mayor o en la custodia, como se hacía con la Eucaristía, confirma este deseo por dignificar su culto y la alta consideración recibida.

6. Las verónicas tocadas con el original, el gran tesoro para peregrinos y devotos

Con frecuencia, los peregrinos que acudían a Roma portaron medallas o estampas con el rostro de Cristo que bien les acompañaban durante el viaje a modo de amuleto o las adquirían en la Urbe para rememorar lo allí vivido. Quedan testimonios pictóricos de las que se incorporaban en los sombreros y esclavinas y así se pueden ver en los frescos de Andrea Buonaiuti (activo en Florencia entre 1343-1377) en la capilla de los Españoles de *Santa Maria Novella* de Florencia y en los de Tiberio d'Assisi (ca. 1470-1524) en la capilla del Roseto de la basílica de *Santa Maria degli Angeli* de Asís. Además, tampoco podemos olvidar la expansión que tuvo la devoción al rostro de Cristo en el ámbito alemán y cómo proliferaron las estampas y pequeñas imágenes en los ámbitos domésticos de este espacio geográfico.⁴⁴

A diferencia de lo que ocurrió con otras reliquias similares, como la Verónica de Roma, en Jaén no se impuso una distancia física con los fieles y, de hecho, hasta 1731, se permitió, incluso, tocarla. Su preeminencia y la cercanía con ella durante su mostración se constituyeron en extraordinarios alicientes para acudir a la ciudad andaluza a venerar la Verónica española, a lo que se sumaban las gracias que se podían alcanzar. Al hecho milagroso de su creación –como *achiropita* que era–, al Santo Rostro se sumaban las propiedades taumatúrgicas que se le atribuían y que llegaban a los fieles a través de la vista y el tacto. De este modo, el propio marco-relicario, además de enaltecer el valor simbólico de la reliquia, favorecía su contacto, pues «está esta sacra effigie puesta en una caxa de plata guardada con un christal, para que la puedan tocar con las manos, y esta caxa está guarneida alrededor con muchas piedras preciosas, y en las espaldas dos asas de plata de donde la toman para mostrarla al pueblo».⁴⁵ La

43 Serrano Estrella, «The Ceremony for the Ostension of the Holy Face at Jaén Cathedral», 285-294.

44 Étienne Doublier, «“Sui pretiosissimi vultus Imago”: Veronica e prassi indulgenziale nel XIII e all'inizio del XIV secolo», en *The European fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages* (Convivium Supplementum 2017), ed. por Amanda Murphy et al. (Brno: Masarykova Univerzita, 2017), 180-193.

45 De Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies....*, 215v-216249v.

presencia del cristal permitía contemplar el retrato que hacía visible lo invisible y, a su vez, lo protegía de quienes se acercaban a tocar lo sagrado. Además, recordando la carta de Honorio III al rector y hermanos de *Santo Spirito in Sassia*, podemos apreciar la cercanía del marco de la reliquia giennense con el de la romana, especialmente con el conservado en la actualidad, regalo del obispo Rodrigo Marín y Rubio en 1731. Realidad que también se puede extender a los relicarios de las dos copias del *Mandylion* (Génova y Roma) donde no faltan los *Arma Christi* y, en el segundo, destaca la presencia de dos ángeles de plata realizados por Francesco Comi en 1623.

En muchas ocasiones, el contacto con la reliquia giennense se hacía a través de las copias, las ya citadas *verónicas*. Su existencia se documenta en los episcopados de Luis Osorio (1483-1496) y Alonso Suárez (1500-1520). Con su creación y difusión se seguía una práctica similar a la realizada en Roma. A quienes las adquirían y portaban se les concedieron hasta cuarenta días de perdón, siempre y cuando acudieran a Jaén a venerar al Santo Rostro y colaboran con la construcción de su catedral.⁴⁶ Por mandato del obispo Osorio, se imprimieron diez mil pliegos de las denominadas *bulas de indulgencias* (cada uno con dos de ellas) en la imprenta sevillana de Meinardo Ungut (†1499) y Estanislao Polono (†1514) en 1493, a las que se sumarían cincuenta mil verónicas impresas en pergamino que, este último, se comprometió a hacer, unas y otras con la imagen del Rostro de Cristo, con lo que, sin duda, nos encontramos con uno de los primeros grandes proyectos de difusión de una imagen sagrada.⁴⁷ El modelo dio buenos resultados y así, tras la muerte del prelado, acaecida el 9 de octubre de 1496, en el periodo de sede vacante, concretamente a principios de 1498, el cabildo encargó nuevas bulas de indulgencias, indicando en el texto «A gloria y loor de Dios Nuestro Señor y su Santa Verónica» y las acompañó de un escudo con la Santa Faz, orlado con la leyenda «Salve Sancta Facies Nostri Salvatoris miserere».⁴⁸

La asociación de las gracias con la imagen del Santo Rostro a través de las verónicas se consolidó en tiempos del cardenal Esteban Gabriel Merino (1523-1535) y la devoción tuvo una notable expansión. El cabildo controló las copias y veló por su calidad. La documentación capitular recoge los encargos de importantes remesas como el realizado en marzo de 1695, cuando se le pidió al canónigo Bernardo de Aguirre «que disponga se pinten en vidrio o lienzo

46 Véase: Francisco Juan Martínez Rojas, «“Novam ecclesiam egregia structura facere. Documentos episcopales y pontificios para la construcción de la catedral de Jaén (siglos XV-XVI)», *Giennium* 2 (1999): 337-394.

47 Felipe Pereda Espeso, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos* (Madrid: Marcial Pons, 2007), 274.

48 Martínez Rojas la localizó en el Archivo General de Simancas, *Consejo y Juntas de Hacienda*, legajo 95, 229-233, ref. en Martínez Rojas, «“Novam ecclesiam egregia structura facere. Documentos episcopales y pontificios para la construcción de la catedral de Jaén (siglos XV-XVI)», 337-394.

quatro o seis verónicas y se compren hasta otras seis docenas para regalar».⁴⁹ De igual modo, también garantizó su contacto con el original. En todo momento fue consciente de la importancia de esta empresa y, ante las reproducciones *indecentes*, que podrían resultar de planchas muy desgastadas, recordaba que «las referidas estampas se llevan a muchas partes por lo que si parecía conveniente al cabildo se haga nueva lámina».⁵⁰ Aunque se trata de un testimonio tardío, refleja una práctica consolidada como era el proceso de ejecución de este tipo de verónicas, las más difundidas. En primer lugar, se encargaba una pintura que copiaba fielmente la reliquia y que, una vez acabada, se mostraba al cabildo para que diera su pláctet. A partir de ella se hacía la plancha de la que se sacarían las estampas y se pagaba al pintor por la labor realizada.⁵¹ En estrecha relación con estos trabajos estaría el grabado ejecutado por Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805) en 1772, acompañado de la inscripción «VERD.^ IMAG.^ DEL SMO. ROSTRO DE NRO. REDENTOR JESUCHRISTO».⁵²

Muy pronto, los talleres artísticos de Jaén, se especializaron en la elaboración de verónicas en las más diversas técnicas y soportes. Su tamaño oscilaba entre el de la propia reliquia, sin duda, las más apreciadas, y formatos más pequeños para joyas de colgar, medallas o amuletos, dispuestas sobre sencillos marcos de plata, en madera dorada o en ricas filigranas.⁵³ En estos marcos se solían disponer piedras semipreciosas, como ocurría con los relicarios que custodiaron al Santo Rostro, el regalado por Sancho Dávila a principios del siglo XVII y el que lo sustituyó en 1731, que acabamos de citar. Siguiendo este modelo, también se representaban los *Arma Christi*, como ocurre con el ejemplar conservado en el monasterio de la Concepción Francisca de Jaén o en el de la parroquia de la Encarnación de Huétor Santillán (Granada). A veces los copiaban directamente y también la propia puerta del sagrario que había realizado Sebastián Martínez en 1660, con lo que se manifestaba un deseo por trasladar el original sin límites.

A tenor de estos ejemplos, podemos comprobar que, en relación con las verónicas, existía una notable variedad de tipos sobre diversos soportes y técnicas que evolucionaron a lo largo del tiempo. Así las tenemos desde las más

49 «Comisión para unas Verónicas», 29 de marzo de 1695, AHDJ, Capitular, caja 51, AC.

50 «Sobre la indecencia de las estampas que se imprimen del Santo Rostro por no tener lámina que le imite», 20 de marzo de 1766, AHDJ, Capitular, caja 90, AC. En relación con las copias autorizadas: Alfredo Cazabán, «Las reproducciones autorizadas del Santo Rostro», *Don Lope de Sosa* 193 (1929): 25-27.

51 «Sobre la indecencia de las estampas que se imprimen del Santo Rostro por no tener lámina que le imite», 20 de marzo de 1766, AHDJ, Capitular, caja 90, AC. «Propuesta del Sr. Tesorero sobre una pintura del Santo Rostro continúe en su comisión», 11 de abril de 1766 y «Se pague una pintura del Santo Rostro», 9 de enero de 1767.

52 Este sirvió de modelo para la realizada en 1782, que lleva leyenda: «VERDADERA YMAGEN DEL S. S. ROSTRO DE NRO. REDENTOR JESU CHRISTO que se venera en la S.ª Ygl.ª Catedral de Jaén».

53 Felipe Serrano Estrella, «Plata y alhajas de la catedral de Jaén: un tesoro en competencia con el templo», en *Contribución al conocimiento de la platería en la Edad Moderna*, ed. por Rosario Anguita Herrador (Jaén: Universidad de Jaén, 2018), 149-203.

antiguas pinturas sobre pergamino o tabla, preparadas con bol rojo y láminas de oro, las impresas sobre papel o las realizadas en lienzo y enmarcadas con elaborados trabajos de talla, dorado y estofado. Especialmente destacables fueron las verónicas sobre vidrio, por cuyo reverso se pintaba la imagen al óleo y el fondo se cubría con las láminas metálicas que solían invadir los bordes de la pintura. Al finalizar el trabajo se les aplicaba una capa de cera de abeja que, en algunos casos, se ha cuarteadado y desprendido. Para inmovilizar el vidrio y protegerlo, se colocaban traseras de madera o plata, según la enmarcación, con relleno de papel y tela que fijaba el soporte. Los talleres locales surtieron a propios y extraños y buena parte de su éxito residió en el efecto realista que producían y la facilidad de ser engarzadas en joyas y en las bellas águilas de filigrana (fig. 6). Estas últimas ya gozaban de un amplio uso en el campo de la platería, especialmente como custodias de mano, ya fueran bicéfalas o con una sola cabeza, pero se hicieron muy conocidas al portar las copias del Santo Rostro. Al realizarlas en filigrana se seguía una tradición bien forjada en los talleres de la península ibérica –especialmente en los cordobeses y también en los de Jaén–, así como en los del sur de Italia y en los de otros puntos de los territorios hispánicos, como América y Filipinas. Asimismo, estas copias del Santo Rostro se dispusieron en rosarios, medallones y joyas de colgar con un marcado carácter devocional, abundando los relicarios del tipo agnusdéi, con forma circular y de corazón.⁵⁴

54 También las hemos encontrado con otras imágenes de devoción, como San José. Sobre el uso de las águilas en la platería religiosa: María del Carmen Heredia Moreno, «Origen y difusión del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana», *Archivo Español de Arte* 274 (1996): 183-194. Ángel Marchal Jiménez (2008), en su tesis doctoral, ha documentado la presencia de estas piezas en los talleres de los plateros giennenses del siglo XVIII. Ángel Marchal Jiménez, *La platería giennense en el contexto español de la Edad Moderna (1530-1800)* (Jaén: Universidad de Jaén, 2024).



Fig. 6. Verónica,
taller giennense, ca. 1740. Jaén, colección particular

Las primitivas, aquellas realizadas sobre piel, mostraban a la mujer Verónica sosteniendo el sudario con las manos, precisamente, tal y como aparecía en las primeras estampas difundidas por la imprenta. De este modo, se seguía el modelo romano y, ciertamente, no había una copia fiel de la reliquia giennense, más bien un retrato genérico de Cristo que también se mostraría aislado. Está bien documentado su encargo en Córdoba y también su ejecución en Jaén.⁵⁵ A lo largo del siglo XVI comienzan a extenderse las que sí reproducían

55 A mediados del siglo XVI se sitúan los encargos de grandes remesas de guadamecías al pintor cordobés Francisco de Oliver. Teresa María Alors Bersabé, *El gremio cordobés de guadamecileros*

escrupulosamente al Santo Rostro de Jaén, lo que confirma el crecimiento y expansión de la devoción y el deseo de tener un trasunto de la afamada reliquia. Estas variaban desde las dispuestas sobre un fondo dorado, de acuerdo con el original, hasta aquellas que lo mostraban sobre un lienzo blanco para reforzar su identificación con el pasaje pasionista. Unas y otras recurrían a la característica oscuridad de la faz de Cristo que contrastaba con el fondo y a la silueta marcada por los tres picos de la zona inferior.

Su ejecución vivió un gran esplendor en el siglo XVIII, concretamente en el contexto de la limitación del contacto de los fieles con el Santo Rostro, impulsado por el obispo Rodrigo Marín y Rubio en 1731. El cabildo se reservó el tocar las verónicas con la reliquia y, tomando el pasaje del evangelio de San Lucas, recordó que, al igual que la hemorroisa

solicitó tocar la Sagrada fimbria, procuramos nosotros tocar, con igual confianza, los retratos, medallas y rosarios a esta Divina Reliquia, según acostumbra la devoción, a cuyo consuelo queda abierta la puerta, por los reverentes medios, que expresa la cara de S. I y se practican, sin que a nadie se le pueda impedir ni defraudar este piadoso contacto.⁵⁶

Con frecuencia, un texto impreso o grabado en la plata, recordada que habían estado en contacto con el original de Jaén, lo que reforzaba su valor simbólico que se volvía a hacer presente cuando el fiel devoto la besaba o la tocaba en una actitud mimética con lo realizado al llegar a la catedral giennense:

V [ERDADE]^{RO} TRA[SUM]^{PTO} DEL ROSTRO DIVINO DE N[UESTRO] S[EÑOR] JESUXR[IS]TO / Q[UE] SE VE[NE]RA EN LA S[AN]TA IGLESIA CATHEDRAL DE JAÉN/ SACADO DE SV ORIG [INA]^L Y TOCADO A TAN S[AN]TA REL[IQUI]^A.⁵⁷

Con estas reliquias de contacto mantenían el recuerdo vivo de Cristo en su Pasión, así como de la preciada imagen giennense y llevaban a sus casas estas reproducciones donde serían contempladas y tocadas, pues todas las propiedades taumatúrgicas del original habían pasado a ellas. La Verónica de Jaén, además de en otros espacios religiosos, como ahora veremos, entraba en el ámbito doméstico para presidir altares, el cabecero de la cama o acompañar a sus propietarios a modo de joya o amuleto milagroso. Realidad similar a la vivida por la reliquia romana como testimonia el ejemplar, especialmente cercano a

y su producción durante los siglos XVI y XVII (Córdoba: Universidad de Córdoba. 2012), 211-215. Para las verónicas realizadas en piel: Céline Bonnot-Diconne et al., «La datation des cuirs dorés: confirmer et affiner la chronologie d'un objet d'art décoratif», *Technè* 52 (2021): 68-74.

- 56 *Insinuación de los fundamentos que ha tenido el cabildo de la S. Iglesia Cathedral de Jaén para reformar la franqueza con que antes se cedia al impulso y fervor de los fieles en la adoración del Rostro Divino*, f. 8. AHDJ, *Capitular*, Caja 70, AC, 2 de abril de 1732.
- 57 Inscripción de la conservada en el retablo del Calvario de la iglesia de Santa Rosa de Viterbo en Santiago de Querétaro (Méjico).

los modelos españoles, que se custodia en la iglesia de *St. Martin* de Aulendorf (Alemania) que muestra el rostro de Cristo sobre un lienzo blanco que ondea y que se acompaña con la leyenda «Qvesto e il ritratto del Volto Santo che é in Sanct Pietro Vaticano. Roma 1730» y añade en la zona inferior: «Ha toccato il Volto, S. Croce e la Lancia».⁵⁸

Efectivamente, el cabildo contribuyó a su difusión y las utilizó como regalo devocional. Sus agentes en Madrid y en Roma las portaban para facilitar los negocios de importancia y agasajar a sus actores. Su tamaño, material o la calidad de la copia variaban en función del receptor. Por ejemplo, en el marco de la concordia del excusado, los buenos resultados que obtuvo para la catedral de Jaén el secretario de la Comisaría General de la Cruzada, hicieron que el cabildo acordara regalarle «una Verónica de la magnitud que les parezca correspondiente [a los capitulares encargados del asunto], atendida la persona y circunstancias». ⁵⁹ Incluso tenemos noticias de cómo se fundían piezas de plata de la sacristía para la realización de los *engarces* para las verónicas más ricas y destinadas a señaladas autoridades.⁶⁰ También se constituyeron en una excelente forma de agradecimiento para quienes colaboraban con la fábrica del templo, como fue el caso del ibreño residente en Puebla de los Ángeles, Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos (1652- 1719), al que, en 1719, se entregaron:

una Santa Verónica pintada en un cristal del mismo tamaño del soberano y sacerdotal Rostro original de nuestro divino Jesús y redemptor amantísimo, otra del mismo tamaño en lienzo puesta en bastidor, una docena de las mayores que se usan traer en el pecho por allá, dos docenas más pequeñas con la forma de agnus y otras dos menores en forma de corasoncitos engarzadas y dos sin engasar.⁶¹

El conocimiento que la Corona tuvo de la reliquia hizo que, en 1585, a su paso por Jaén, Felipe II pidiera una copia para custodiarla en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, para lo que el cabildo preparó dos, una de las cuales terminaría en la catedral de Sevilla donde llegó a través del regente de la Real Audiencia, Bartolomé Márquez de Prado, en 1629 (fig. 7).⁶² En 1736, la reina

58 <https://veronicaroute.com/1730/01/16/1730-4/> [26 de octubre de 2025].

59 «Que se haga una Verónica y se remita al Secretario de la Comisaría General de Cruzada por los buenos oficios que ha hecho para la concordia del Escusado», 13 de octubre 1779, AHDI, Capitular, caja 99, AC.

60 En este caso, para el nuncio, ya que había conseguido la renovación de la gracia de las vacantes. «Comisión para unas Verónicas», 29 de marzo de 1695, AHDI, Capitular, caja 51, AC. En 1732 se tomaban dos azafates que habían llegado a la catedral procedentes del pontifical del obispo Marín y Rubio para «Que se haga y engarce un Santo Rostro y se haga un regalo», concretamente para el juez de la Reverenda Cámara Apostólica, Francisco Santiago Galarde. 8 de julio de 1732, AHDI, Capitular, caja 70, AC.

61 Felipe Serrano Estrella y Ángel Justo Estebaranz, «“Aunque tan distante, muy cerca en su afecto”: El legado del ibreño Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos al antiguo Reino de Jaén», *Tiempos Modernos* 44 (2022): 250–252.

62 Santos Márquez, «Devoción y culto a la Santa Verónica en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua

viuda Mariana de Neoburgo, solicitó desde Francia una verónica tocada a su original, a lo que el cabildo respondió favorablemente.⁶³ Otros muchos personajes de la corte accedieron a estas copias.⁶⁴ También el alto clero contribuyó a la difusión de la devoción al Santo Rostro en la península ibérica como así lo constata la presencia de verónicas en muchas catedrales como las de Sevilla, Astorga, Teruel, Burgo de Osma, Granada, Toledo, Santiago de Compostela, Badajoz, Baeza y en la concatedral de Santa María la Redonda de Logroño.⁶⁵ Tampoco podemos olvidar al inquisidor general, Agustín Rubín de Ceballos, obispo de Jaén entre 1780 y 1793, que regaló varias verónicas a la parroquia de Santa María de la Asunción en Dueñas (Palencia), su localidad natal. De igual modo, tenemos testimonios de una devoción más extendida y asociada a otros focos importantes de espiritualidad según atestiguan las conservadas en diversos puntos del Camino de Santiago, como el monasterio de Santa María de San Salvador de Cañas (La Rioja), y otros muchos cenobios españoles, por ejemplo, San José del Carmen en Sevilla, Santa Catalina de Antequera (Málaga) o en San Millán de la Cogolla (La Rioja). Si nos adentramos en algunas de las clausuras giennenses cuyo patrimonio no fue especialmente maltratado durante la Guerra Civil, como fue el caso de la Concepción Franciscana y Santa Teresa, podemos constatar la expansión de la devoción y su acogida desde el momento de la fundación.⁶⁶

de la catedral de Sevilla», 363-374.

- 63 «Propuesta del Sr. Arcediano de Baeza», 9 de octubre de 1736, AHDJ, Capitular, caja 72, AC.
- 64 De Palma, *Noticias del Santo Rostro...*, 282-283. *Sebastianus. Pintor de Jaén*, ed. por Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (Jaén: Diputación de Jaén, 2016), 217-219 ; Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella, «Intinerant Images. The incessant traffic of devotions; The Holy Face of Christ and Our Lady of Guadalupe in Mexico», en *Le voyage: lieu de rencontres, d'échanges et d'imagination*, editado por Alessia Bauer y Rachel Lauthelier-Mourier (Roma: Campisano-Hermann, 2024), 60-61.
- 65 La de Baeza formaría parte de uno de los dos retablos-relicario colocados en la capilla del Sagrario en 1679.
- 66 El de la Concepción Franciscana está realizado sobre cristal (Guía digital IAPH, código: 012305000290105.0000) y a él se suma una particular copia del *Mandylion* de Roma (Guía digital IAPH, código: 012305000290147.0000). En el monasterio de Santa Teresa se conservan dos, uno también sobre tabla, el más antiguo, que era propiedad del jurado Luis Coello de Bilches y que entró al tiempo de la fundación; mientras que el segundo se ha identificado con el donado por el capellán, Pedro Gómez de San Juan, en 1713. Carmen Eisman Lasaga, *El patrimonio artístico del monasterio de Carmelitas descalzas de Jaén* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2008), 434-435.



Fig. 7. Verónica,
anónimo giennense, ca. 1584.
Sevilla, Catedral de Santa María de la Sede y la Asunción

A todas ellas habría que añadir las registradas en infinidad de inventarios domésticos de la Edad Moderna, desde los más humildes hasta aquellos de mayor entidad, especialmente en los territorios del antiguo Reino de Jaén y en los limítrofes.⁶⁷ Si revisamos los registros de bienes de las casas de Jaén, comprobaremos que no solían faltar «un agnus con engastes de plata, de S.ⁿ Juan y el S.^{to} Rostro» «Una lámina del S.^{to} Rostro, quatro reales» o la pintura del «Santo Rostro con marco dorado y dos láminas con cristales, cincuenta reales». ⁶⁸ La presencia de estas verónicas en los hogares giennenses testimonia la expansión y fuerza de la devoción. De hecho, en los testimonios de los viajeros europeos que llegaron a Jaén durante el siglo XIX, se constata la sorpresa que les produce ver: «En varias casas en donde había entrado durante el camino, me había llamado la atención las cabezas de Cristos grabadas de una manera singular, y supe que se trataba de las copias de un cuadro que se encuentra en esta capital». ⁶⁹

Unas y otras no hacían sino mantener viva aquella tradición que se basaba en la oración a imágenes del rostro de Cristo para obtener el perdón de los pecados que, según Doublier, tuvo sus orígenes a mediados del siglo XIII.⁷⁰ Su expansión vendría con la aplicación de indulgencias y el desarrollo de la imprenta, medios de los que muy pronto se sirvieron los obispos y capitulares giennenses. Con los siglos, esta práctica penitencial se mantuvo viva y las reproducciones del Santo Rostro, las verónicas, llegaron a todos los estratos de la sociedad y todavía hoy siguen muy presentes.

7. Conclusiones

A lo largo de la Edad Moderna se tuvo en Jaén un profundo conocimiento de la liturgia desarrollada en torno a la Verónica de Roma. Una realidad que se hace especialmente visible en la obra de Juan de Acuña del Adarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro y Cuerpo de Christo* (1637), o en la argumentación que ofrece el cabildo giennense en 1731 ante la prohibición de tocar la reliquia, *Insinuación de los fundamentos que ha*

67 Su presencia entre los bienes de la nobleza española: Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755. Spanish Inventories*, vol. 2 (Los Ángeles: Getty, 1997), 1294-1295.

68 «Inventario de bienes de María de Frailas», Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ), Protocolos Notariales, legajo 2107, 394. «Inventario de bienes de Lucas Armenteros», AHPJ, Protocolos Notariales, legajo 2107, 968v.

69 Testimonio de lord Andrews Thomas Blayne (1810): Aurelio Valladares Reguero, *La provincia de Jaén en los libros de viajes* (Jaén: Ayuntamiento de Jaén-Universidad de Jaén, 2002), 603. Mientras que el *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa* recordaba que abundaban las copias «en pequeños medallones de plata, niellos, en blanco y negro, que llevan los campesinos y los ladrones a manera de amuletos». Valladares Reguero, *La provincia de Jaén...*, 681.

70 Étienne Doublier, «“Sui pretiosissimi vultus Imago”: Veronica e prassi indulgenziale nel XIII e all'inizio del XIV secolo», 180-193.

tenido el cabildo de la S. Iglesia Cathedral de Jaén para reformar la franqueza con que antes se cedía al impulso y fervor de los fieles en la adoración del Rostro Divino. Sin duda, el deseo de situar la creación de ambos retratos en el mismo momento, durante la Pasión, y potenciar su carácter de reliquias “hermanas” fomentó este conocimiento.

Esto explica los puntos en común de los programas iconográficos de los espacios que las custodiaban en la basílica de San Pedro y en la catedral de Jaén, donde, incluso, una copia de la reliquia allí guardada se mostraba permanentemente para recordarla y ofrecer consuelo a quienes acudían fuera de las fechas de ostensión. También esta ceremonia manifestó notable cercanía, pues la mostración desde una zona elevada a través de un balcón se dio en ambos lugares. Del mismo modo, las copias de ambas reliquias en soportes diversos, como estampas, pinturas o medallas, circularon pese a las restricciones que surgieron en determinados momentos, especialmente, en torno a la romana. Y, finalmente, lo que se había convertido en algo exclusivo de la Verónica de Jaén, el que pudiera ser tocada por fieles y devotos, terminó por prohibirse y se utilizó el argumento de que en Roma no se permitía este contacto.

Sin duda, el deseo de legitimar a la reliquia de Jaén condujo a esta cercanía con la Verónica de Roma y el conocimiento y contacto con aquella permitieron el desarrollo de un ceremonial con numerosos elementos en común tal y como hemos expuesto en este trabajo.

Bibliografía

- Alors Bersabé, Teresa María. *El gremio cordobés de guadamecileros y su producción durante los siglos XVI y XVII*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2012.
- Ballardini, Antonella. «L’altare del Volto Santo nell’antico San Pietro». En *Da San Pietro in Vaticano. La tavola di Ugo di Carpi per l’altare del Volto Santo*, editado por Simona Turriziani y Pietro Zander, 20-49. Génova: Sagep, 2022.
- Bonnot-Diconne, Céline, Lucile Beck, Jean Pierre Fournet Jean-Pierre, Félix de la Fuente Andrés e Ingrid Caffy. «La datation des cuirs dorés: confirmer et affiner la chronologie d’un objet d’art décoratif». *Technè* 52 (2021): 68-74.
- Brown, Peter. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Burke, Marcus B., y Peter Cherry. *Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755. Spanish Inventories*, vol. 2. Los Ángeles: Getty, 1997.
- Carboni, Franca. «Il Mandylion. Struttura e stato di conservazione». En *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, ed. por Gerhard Wolf, Colette Dufour Bozzo y Anna Rosa Calderoni Masetti, 107-108. Milán: Skira, 2004.
- Cazabán, Alfredo. «Las reproducciones autorizadas del Santo Rostro». *Don Lope de Sosa* 193 (1929): 25–27.
- Cruz Rodríguez, Javier. «Tesoros religiosos en la Edad Moderna: el colecciónis-

- mo y el mecenazgo en torno a la Salamanca barroca». En *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, editado por Félix Labrador Arroyo, 833-846. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2015.
- Dávila y Toledo, Sancho. *Litaniae in cultum Sanctae Faciei Christi Domini*. Baeza: Mariana de Montoya, 1613.
- De Acuña del Adarve, Juan. *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo Rostro y Cuerpo de Christo Nuestro Señor desde el principio del mundo*. Villanueva de Andújar: Juan Furgolla de la Cuesta, 1637.
- De Bourdeille Brantôme, Pierre. *Ouvres du Seigneur de Brantôme*. París: Jean-François Bastien, 1787.
- De Palma y Camacho, Federico. *Noticias del Santo Rostro de Nuestro Señor Jesucristo que se venera en la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Jaén: Tomás Rubio y Campos, 1887.
- De Rus Puerta, Francisco. *Historia eclesiástica del Reino y Obispado de Jaén*. Jaén: Francisco Pérez de Castilla, 1634.
- Doublier, Étienne. «“Sui pretiosissimi vultus Imago”: Veronica e prassi indulgenziale nel XIII e all'inizio del XIV secolo». En *The European fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages* (Convivium Supplementum 2017), editado por Amanda Murphy et al., 180-193. Brno: Masarykova Univerzita, 2017.
- Eisman Lasaga, Carmen. *El patrimonio artístico del monasterio de Carmelitas descalzas de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2008.
- Galera Andreu, Pedro A. y Felipe Serrano Estrella, «Intinerant Images. The incessant traffic of devotions; The Holy Face of Christ and Our Lady of Guadalupe in Mexico». En *Le voyage: lieu de rencontres, d'échanges et d'imagination*, editado por Alessia Bauer y Rachel Lauthelier-Mourier, 55-70. Roma: Campisano-Hermann, 2024.
- Heredia Moreno, María del Carmen. «Origen y difusión del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana». *Archivo Español de Arte* 274 (1996): 183-194.
- Kühne, Hartmut. *Ostensio Reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt*. Berlín: De Gruyter, 2000.
- Marchal Jiménez, Ángel. *La platería giennense en el contexto español de la Edad Moderna (1530-1800)*. Jaén: Universidad de Jaén, 2024.
- Martínez Rojas, Francisco Juan. «“Novam ecclesiam egregia structura facere. Documentos episcopales y pontificios para la construcción de la catedral de Jaén (siglos XV-XVI)». *Giennium* 2 (1999): 337-394.
- Martínez Rojas, Francisco Juan. «Santo rostro». En *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, editado por Felipe Serrano Estrella, 14-17. Jaén: Universidad de Jaén, 2012.

- Pereda Espeso, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- Pereda Espeso, Felipe. «La Santa Faz de Cristo y la Verónica». En *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, editado por Fernando Marías Franco, 211-215. Madrid: Fundación el Greco 2014, 2014.
- Salmerón, Alfonso. *Commentarii in Euangelicam historiam et in Acta apostolorum [...] tomus decimus, qui De Passione et Morte Domini nostri Iesu Christi*. Madrid: Luis Sánchez, 1601.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín. «Devoción y culto a la Santa Verónica en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla». *Cultura, Espaço & Memória* 14 (2022): 363-374.
- Sarzeaud, Nicolas. «Une renaissance de la copie? L'invention du fac-similé (XIVe-XVIe s.)». En *La circulation des images en Europe*, editado por L. Saint-Raymond, 43-68. París: Mare & Martin, 2023.
- Sarzeaud, Nicolas. «Festa and Feria: on the exhibitions of Christ relics during fairs and the coordination of sanctuary and merchant calendars in the Middle Ages». En *Fairs, Cities and Merchants. Spatiotemporal Analyses (14th-17th century)*, editado por J. L. Gaulin y S. Rau, 77-94. Berlín: De Gruyter, 2025.
- Serrano Estrella, Felipe. «Santo Rostro sostenido por ángeles». En *Sebastianus. Pintor de Jaén*, editado por Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella, 217-219. Jaén: Diputación de Jaén, 2016.
- Serrano Estrella, Felipe. «Plata y alhajas de la catedral de Jaén: un tesoro en competencia con el templo». En *Contribución al conocimiento de la platería en la Edad Moderna*, editado por Rosario Anguita Herrador, 149-203. Jaén: Universidad de Jaén, 2018.
- Serrano Estrella, Felipe. «Sebastián Martínez y las copias de la capilla mayor de la catedral de Jaén». En *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones reales de los Austrias y el Museo del Prado*, editado por David García Cueto, 42-53. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021.
- Serrano Estrella, Felipe y Ángel Justo Estebaranz. «“Aunque tan distante, muy cerca en su afecto”: El legado del indiano Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos al antiguo Reino de Jaén». *Tiempos Modernos* 44 (2022): 221-263.
- Serrano Estrella, Felipe. «The Ceremony for the Ostension of the Holy Face at Jaén Cathedral». En *Suspendre l'éphémère: l'art de la fête en Europe à l'Époque moderne*, editado por Sabine Frommel, Juliette Ferdinand y Giulia Cicali, 285-305. Roma: Campisano/Hermann, 2024.
- Serrano Estrella, Felipe. «Tocar lo sagrado. El culto al Santo Rostro de Jaén». En *Cinco sentidos. Sensorialidad, arte y cultura escenográfica en la Edad Moderna*, editado por Carmen González Román y Concepción Lopezosa Aparicio, 191-220. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2025.
- Turriziani, Simona y Pietro Zander. «L'ostensione del Volto Santo: storia e de-

- vozione tra antica e nuova basilica». En *Da San Pietro in Vaticano. La tavola di Ugo di Carpi per l'altare del Volto Santo*, editado por Simona Turriziani y Pietro Zander, 50-65. Génova: Sagep, 2022.
- Valladares Reguero, Aurelio. *La provincia de Jaén en los libros de viajes*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén-Universidad de Jaén, 2002.
- Ximenes Patón, Bartolomé. *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Iaén*. Jaén: Pedro de la Cuesta, 1628.
- Wolf, Gerhard. «La Veronica e la tradizione romana di icone». En *Il ritratto e la memoria. Materiali* 2, editado por Augusto Gentili, Philippe Morel y Claudia Cieri Via, 9-35. Roma: Bulzoni, 1993.
- Wolf, Gerhard. «“Or fu sì fatta la sembianza vostra?”: sguardi alla “vera icona” e alle sue copie artistiche». En *Il volto di Cristo*, editado por Giovanni Morello y Gerhard Wolf, 103-114. Milán: Electa, 2000.