

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

El Mandylion del Rey Abgaro de Edesa. Magia, Mito, Rito y Espacio Sagrado de un Icono Protector.

Grau y Dieckmann, Patricia.

Cita:

Grau y Dieckmann, Patricia (2009). *El Mandylion del Rey Abgaro de Edesa. Magia, Mito, Rito y Espacio Sagrado de un Icono Protector. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/15>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EL MANDYLION DEL REY ABGARO DE EDESA - MAGIA, MITO, RITO Y ESPACIO SAGRADO DE UN ICONO PROTECTOR

Patricia Grau-Dieckmann

1. *El mandylion del rey Abgaro*

1.1. Antecedentes

Una imagen que no se articula dentro de los tradicionales parámetros de los ciclos del arte temprano cristiano es el que deriva no ya de un texto sustentante sino de las leyendas que genera ese texto, en esta ocasión, considerado apócrifo. Tal es el caso del *mandylion* que se conoce también como pañuelo o lienzo del rey Abgar o Abgaro de Edesa (Turquía). Se trata de un retrato *acheiropoiete*¹. de Jesús, una imagen tomada directamente del rostro divino y, por lo tanto, verdadera e igual al original.

Texto e imagen tuvieron su origen en Oriente. El texto más antiguo conocido que avalaría la existencia y posterior reproducción del *mandylion* en iconos está citado en la *Historia Eclesiástica* (I, 13; II, 1.6-8) de Eusebio² y son dos cartas tituladas *Copia de la carta que el rey Abgaro escribió a Jesús, y que le envió a Jerusalén por medio del correo Ananías y Contestación que envió Jesús al rey Abgaro por el correo Ananías*, traducido por el propio Eusebio de un documento siríaco encontrado en los archivos de Edesa. Muchos estudiosos sostienen que es el rostro de Cristo tal como aparece en el doblez superior del Santo Sudario de Turín. Aunque así fuera, lo cierto es que las cartas son posteriores a la aparición de los primeros iconos, hoy perdidos.

Las cartas se refieren a la historia del rey Abgaro quien, conocedor de los milagros de Jesús, le escribe alrededor del año 30 pidiéndole que lo cure de la lepra, a la vez que le ofrece asilo en su ciudad. Jesús le contesta con una misiva en la que le dice que aún debía cumplir con los designios del Padre por lo que en su lugar enviará un discípulo, que resultará ser Tadeo o Addai (Santos Otero, 2002: 355/ss). Abgaro oprime la carta de Jesús sobre su cara y queda limpio de lepra.

Sin embargo, Eusebio no menciona la existencia del retrato cristológico que surgirá a consecuencia de este intercambio epistolar. Las cartas se conocieron en prácticamente todas las

¹ Del griego *poieo* "hacer" y *kheir* "mano": "no hechos por la mano del hombre".

² 263-339.

lenguas de la antigüedad cristiana (latín, copto, árabe, etíope, armenio, georgiano, irlandés, antiguo eslavo). Se cree que el relato es una falsificación del siglo III originada por la minoría cristiana de Edesa para hacer frente al movimiento maniqueo (Santos Otero, 2002: 357). Sin embargo, muchos exégetas han avalado su veracidad y creyeron y creen en la autenticidad del retrato divino.

Como respaldo a la fuente eusebiana se fueron descubriendo posteriormente numerosos papiros griegos del siglo VI o VII que confirman la existencia, o por lo menos el conocimiento indirecto, de dichas cartas. Se trata de papiros de Fayum, Göteborg y Nessana que, si bien coinciden con el texto de Eusebio, presentan un añadido al final de la respuesta de Jesús que muy bien puede tratarse de una frase del original omitida deliberadamente por Eusebio en su celo dogmático: “[y mi discípulo] *hará tu ciudad inexpugnable contra los ataques de tus enemigos*” (Santos Otero, 2002: 356).

No está claro cómo surge la aparición de un lienzo con el rostro de Cristo impreso ya que existen variadas versiones sobre su origen. La *Doctrina de Addai* (datada en la segunda mitad del siglo III) y Juan Damasceno en su *Defensa de los Iconos* (c. 730) coinciden básicamente en que un pintor fue enviado por Abgaro para obtener un retrato del Señor, pero el brillo que emanaba Jesús resucitado le impide mirarlo a la cara. Cristo toma el lienzo y lo presiona contra su rostro, dejando Su imagen impresa (el *mandylion*). Ambas fuentes coinciden en citar esa frase final que no menciona Eusebio.

Muchos siglos después, Jacobus de Voragine recoge la saga en la *Leyenda Dorada* (c. 1270) y, aunque menciona el milagro de la curación, funde carta y retrato en un único objeto pero no hace referencia al párrafo faltante.

"Luego de la Ascensión de Cristo a los Cielos, tal como lo leemos en la Historia Ecclesiastica, Tomás el apóstol mandó a Tadeo —también llamado Judas— al rey Abgar, tal como el Señor le había prometido. Cuando Tadeo llega hasta el rey y le dice que era el discípulo prometido por Jesús, Abgar ve en su cara un resplandor maravilloso, que semejaba al de un Dios. Sorprendido y asustado por esta visión, adoró al Señor y dijo: 'Verdaderamente eres el discípulo de Jesús, hijo de Dios, que me ha hecho esta promesa: te enviaré a uno de mis discípulos para curarte y darte la vida'. Tadeo le dice: 'Si tú crees en el Hijo de Dios, obtendrás lo que tu corazón le pida' y Abgar le contesta: 'Yo realmente creo, y estaré muy deseoso sentenciar a muerte a los judíos que lo han crucificado, si yo

tuviera la oportunidad y las autoridades romanas no intervinieran'. Abgar era leproso y como leemos en algunos libros, Tadeo entonces tomó la carta del Salvador y frotó la cara del rey con ella y en un momento, la lepra fue completamente curada. Esta es la historia en cuanto al mandylion". (Voragine, 1995, II: 261/2).

1.2. Cumplimiento de la promesa

La frase omitida cobra sentido cuando se sabe por las crónicas que el *mandylion* fue fijado a la puerta principal de la ciudad de Edesa y que la salvó en 544 de caer bajo los persas y también de otros asaltos, cumpliéndose así la promesa de inexpugnabilidad. Como medida adicional para aumentar la efectividad de la imagen y ante la eminencia de un peligro, un niño se paraba sobre la muralla y leía la carta de Jesús a Abgaro, lo que ponía al enemigo, aterrorizado, en retirada (Kessler, 2000: 67/ss). La carta escrita tenía tal poder que ningún pagano o herético podía habitar en Edesa, y tampoco podía vivir allí tirano alguno o animarse a hacer daño en la ciudad, ya que los soberanos ilegítimos no tienen poderes sobre las fuerzas milagrosas. Sólo los legítimos sucesores cuentan con el apoyo de las fuerzas naturales. Esta creencia, que proviene desde antiguo, pervive hasta fines de la Edad Media (Lecouteux, 1999: 178).

2. Desaparición del *mandylion* original

2.1. Surgimiento de otras imágenes cristológicas

El *mandylion* permaneció en Edesa hasta que en 944 fue transportado a Constantinopla y, en 1204, los cruzados venecianos se apoderaron de la reliquia. En ese momento se pierde el rastro del arquetipo de todas las imágenes de Cristo (Belting, 1998, 277/ss), aunque hay quienes aseguran que fue regalado a la iglesia de San Silvestre en Roma. Por la misma época aparecieron en la ciudad santa diversas copias occidentales de la Santa Faz, como la de Laón enviada al convento de Montreuil les Dames por Jacques de Troyes, el futuro Urbano V (Grabar, 1931). Simultáneamente, a consecuencia de la aparición de algunos textos tardomedievales apócrifos³, se difunde en Europa la imagen *acheiropoiete* del paño de la Verónica. Es la *Vera Icona* o *Vericón*, “verdadera imagen” en la jerga bárbara que mezcla latín y griego. Ostenta el rostro de

³ *Evangelio de la Venganza del Salvador y el Evangelio de la muerte de Pilatos*

Cristo plasmado cuando la hemorroísa Verónica o Berenice⁴ secó el sudor del Hijo del Hombre durante su ascenso al Calvario (Grau-Dieckmann, 2008: 18/19).

En la imagen oriental, Cristo aparece como flotando en el paño, sin cuello. Es un hombre de mediana edad, con nariz delgada y larga, boca pequeña, ojos penetrantes, cejas muy marcadas, cabellos oscuros divididos por el medio que caen largos y ondulados a los costados de su rostro. Presenta unos pocos cabellos cortos en su frente y su barba es bipartita. Esta iconografía es la que se continúa representando hoy en día en los iconos que reproducen la Santa Faz. Coincidentemente, las Verónicas muestran rasgos similares pero tienen cuello y corona de espinas. Ambas representaciones son sumamente parecidas aunque provengan de distintos ámbitos, y lo cierto es que al perderse el *mandylion* de Oriente, este retrato es sustituido en Occidente por una imagen análoga.

Relacionado con la hemorroísa existió otro retrato de Cristo, hoy perdido, que es mencionado por Eusebio en la *Historia Eclesiástica*. La mujer curada (Berenice/Verónica) mandó erigir en su jardín una estatua de Cristo para orar ante ella diariamente. San Jerónimo, en el siglo V, relata en su *Historia Tripartita* que Juliano el apóstata⁵ retiró la estatua de Cristo y puso en su lugar una suya, pero que ésta fue poco después destruida por un rayo (Voragine, 1995, II:24).

3. Cristo como taumaturgo

El cristianismo de los primeros tiempos —y no siempre en forma velada— consideraba que el propio Jesús, aunque divino, era Él mismo un extraordinario mago. Su poder había logrado vencer a la magia que recurría a la ayuda de demonios, como la de los sacerdotes persas (Mathews, 19:85) o la de Simón el mago. La venida de Cristo significó el predominio de una taumaturgia que no recurría a hechizos ni encantamientos ya que Jesús realizaba los milagros en Su propio nombre (Grau-Dieckmann, 2003). El *mandylion* de Abgar obraba prodigios porque el lienzo era el arquetipo de las imágenes divinas cristológicas: **era** el mismo Cristo, no su representación. La importancia de la imagen *acheiropoiete* es su mera existencia (Wolf, 2002). Su presencia expresa arquetípicamente a todas las imágenes de Cristo (Manzi, 2002: 63).

⁴ Existen diferentes historias que explicarían la traspolación entre el nombre griego Berenice —atribuido por algunos a la hemorroísa— y el de Verónica. La *Muerte de Pilato, el que condenó a Jesús* la llama Berenice. Otros textos como *El Evangelio de la Venganza del Salvador* y el *Evangelio de Nicodemo* la denominan Verónica.

⁵ 331-363.

El principio actuante de la magia es que todos los seres, humanos o divinos, pueden ser utilizados por quien sepa conducir dicho principio a través de las ceremonias y hechizos (Frazer, 1993:73). La ceremonia actuante era la lectura de la carta **por un niño**, y el hechizo, la fuerza del Cristo presente en un retrato impreso por su propia emanación.

4. Mito y rito en la demarcación de los márgenes

La permanencia del *mandylion* en Edesa y el rito catalizador y formalizador que representaba la lectura de la carta, transformaba a la ciudad en un espacio sagrado donde se manifestaban la kratofanía y la hierofanía (Eliade, 1981: 328). El rito es un símbolo actuado que, seguido paso a paso, rememora el orden cósmico y en cierta manera es la imitación de lo ejecutado por el dios (Croatto, 2002: 308).

El mito, en tanto rememoración del mismo, reclama ser recitado, recreado. *“Contar el mito es crear ritualmente un espacio sagrado (...). El mito es una narración evocada por una presencia totémica, una manifestación o un portador autorizado de energías cósmicas (...)* (Spretnak, 1992: 125)⁶. La vitalidad del mito se pierde a medida que éste se aleja de la presencia totémica. Pero el tótem está presente y cierra el círculo físico y religioso de la ciudad. La doble presencia de la carta y del *mandylion* es la que convierte a Edesa en inexpugnable. Otros iconos milagrosos (tótemes míticos) protegían ciudades y eran portados en procesiones alrededor de las murallas en casos de sitio, pestes u otros peligros, tanto en Oriente como en Occidente. Tal es el caso de la Virgen Panagia y la Hodigitria en Constantinopla, San Simeón Estilita ubicado en la entrada de las tiendas de los mercaderes, la Nikopoia en Venecia, la Elousa de Vladimir y la Maestá de Duccio de Buoninsegna en Siena, entre otros. Todos ellos iconos de inspiración divina, milagrosos y protectores.

La actuación protectora de ambos elemento (mito y rito) se producía dentro de un límite demarcado: la muralla que circundaba la ciudad. *“La cerca no indica ni significa únicamente la presencia continua de una kratofanía o de una hierofanía en el interior del cercado; tiene por objeto además preservar al profano del peligro al que se expondría penetrando allí sin tomar precauciones. Lo sagrado es siempre peligroso para quien entra en contacto con ello*

⁶ En Croatto, 2002: 305.

sin haberse preparado, sin haber pasado por los ‘movimientos de aproximación’ que requiere cualquier acto de religión.”(Eliade, 1981: 331).

En definitiva se trata de un problema de márgenes, delimitaciones que, no sólo en el temprano cristianismo sino que incluso anteriormente y que se mantiene durante toda la Edad Media, constituirán una barrera infranqueable y aterradora para los no iniciados. El límite es la muralla de la ciudad, la defensa marginal que preserva un espacio interior (pacífico y armónico), del espacio externo y desconocido, caótico, y poblado de demonios, larvas, aparecidos, almas en pena y otros seres deleznable y terroríficos que pululan fuera de los límites. Por ello, el rito de la toma de posesión del suelo tiene como objetivo la expulsión de los espíritus y genios de ese espacio delimitado (Lecouteux, 1999: 100). En Edesa, el rito fundacional se renueva una y otra vez con la lectura de la carta y la exposición del *mandylion*.

El rito se realiza en un espacio sagrado y es esa actuación ritual la que, a su vez, es transformadora de ese espacio determinado. Más aún, es su propia sacralidad la que impide el acceso irrestricto al mismo (Croatto, 2002, 335). Uno de los requerimientos que deben cumplir estos espacios sagrados rituales es su ubicación en lugares elevados, como las murallas de Edesa. Nada es casual para que el mito se renueve en su capacidad fundante. En este caso, la “persona sagrada” (Croatto, 2002: 307) que debe officiar el rito en Edesa es un niño, ya que la intervención de algún personaje sacerdotal u otro que ostentara algún tipo de poder humano, no podía complementar o equilibrar la propia presencia activa y poderosa de Jesús en la impresión de su rostro. Por ello, nada más adecuado que un inocente niño para transmitir el mensaje omitido por Eusebio pero presente en todas las leyendas populares : “[y mi discípulo] *hará tu ciudad inexpugnable contra los ataques de tus enemigos*”.

5. Conclusión

Hasta el día de hoy, ninguna de las Iglesias cristianas ha revertido la condición de apócrifos de los textos erradicados del canon por el papa Gelasio en el siglo V, entre los que se encuentra la correspondencia entre Abgar y Jesús. Pero las imágenes posteriores fundadas en el lienzo original continúan siendo reproducidas casi inmutablemente, y estos iconos son profundamente venerados hasta nuestros días en las Iglesias orientales, sin bien carecen del omnímodo sentido milagroso y protector del original. Sin embargo, aunque las circunstancias de su origen y sus leyendas ya no existan en el imaginario popular, el *mandylion*, copia de un

original sobre el que probablemente se desconozca su trayectoria, es considerado, sin duda alguna, el auténtico retrato de Cristo.

Los hacedores de iconos⁷ asociaban en sus obras (y continúan haciéndolo) las dos presencias, la divina y la humana, en una sola, verdadera y misteriosa, facilitando la comprensión de la simbología teológica, en un recordatorio de una Historia Sagrada que no siempre es comprendida intelectual, sino más bien intuitiva y sentimentalmente, explicada con palabras de todos los días y forjada en un lenguaje plástico accesible, conveniente y pasible de veneración. En el poder de estas imágenes en las que los creyentes depositaban una plena confianza, el lenguaje y el significado, paradójicamente, estaban suministrados por los textos pseudoepigráficos.

⁷ Para mayor información sobre el tema, ver Quenot, Michel, 1990, *El Icono*, colección Breve, Edit. Desclée De Brouwer, Bilbao,



Abgar recibe el mandylion. Monte del Sinaí
Monasterio de Santa Catarina
c. 940



Mandylyon, Siglo XII, Galería Tetriakov, Moscú



Mandylion, Rusia central, c. 1800
Col. privada, Líbano



Sta. Verónica, Maestro de Sta. Verónica,
C. 1400, Alte Pinakothek, Munich

6. Bibliografía

- AA. VV., 2000, *Il volto di Cristo*, Morello, Giovanni y Wolf, Gerhard (comp), Biblioteca Apostolica Vaticana, Electa, Milán.
- Belting, Hans, 1998, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Les éditions du Cerf, París
- Croatto, José Severino, 2002, *Experiencia de los sagrado - Estudio de fenomenología de la religión*, Ed. Verbo Divino, Villatuerta (Navarra).
- De Santos Otero, Aurelio, 2002, *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- Eliade, Mircea, 1981, *Tratado de historia de las religiones*, Biblioteca Era, México.
- Frazer, James, 1993, *Magia y Religión*, Leviatán, Buenos Aires.
- Grabar, André, 1931, *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, Praga.
- Grau-Dieckmann, Patricia, 2003, “Una iconografía polémica: los magos de Oriente”, *Mirabilia 2, Revista de História Antiga e Medieval*, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, J. W. Goethe - Universität Frankfurt, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Grau-Dieckmann, Patricia, 2008 “Los textos apócrifos determinantes de repertorios plásticos cristianos”, *Del cristianismo primitivo al cristianismo medieval: temas, enfoques, problemas*, Universidad Nacional de Mar del Plata; Universidad Nacional del Sur, Mar del Plata/Bahía Blanca.
- Kessler, Herbert L., 2000, “Il mandylion” en AA.VV., *Il volto di Cristo*.
- Lecouteux, Claude, 1999, *Demonios y genios comarcales en la Edad Media*, Olañeta Editor, Palma de Mallorca.
- Manzi, Ofelia, 2002, “La cotidianeidad de una imagen, el rostro de Cristo”, *Mirabilia 2, Revista de História Antiga e Medieval*, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, J. W. Goethe - Universität Frankfurt, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mathews, Thomas, 1997, *The clash of gods*, Princeton University Press, Nueva York.
- Quenot, Michel, 1990, *El Icono*, colección Breve, Edit. Desclée De Brouwer, Bilbao.
- Spretnak, Ch, 1992, *Estados de gracia. Cómo recuperar el sentido para una posmodernidad ecológica*, Planeta Tierra, Buenos Aires. En Croatto, José Severino, 2002, *Experiencia de los sagrado - Estudio de fenomenología de la religión*.

- Voragine, Jacobus de, 1995, *The Golden Legend*, Volumen II, Princeton University Press.
- Wolf, Gerhard, 2002, *La vida doble de las imágenes. Tensiones y constelaciones históricas entre la vida ritual y mimética de las imágenes*. Seminario de doctorado Fac. Fil. y Letras, UBA.

* * * * *