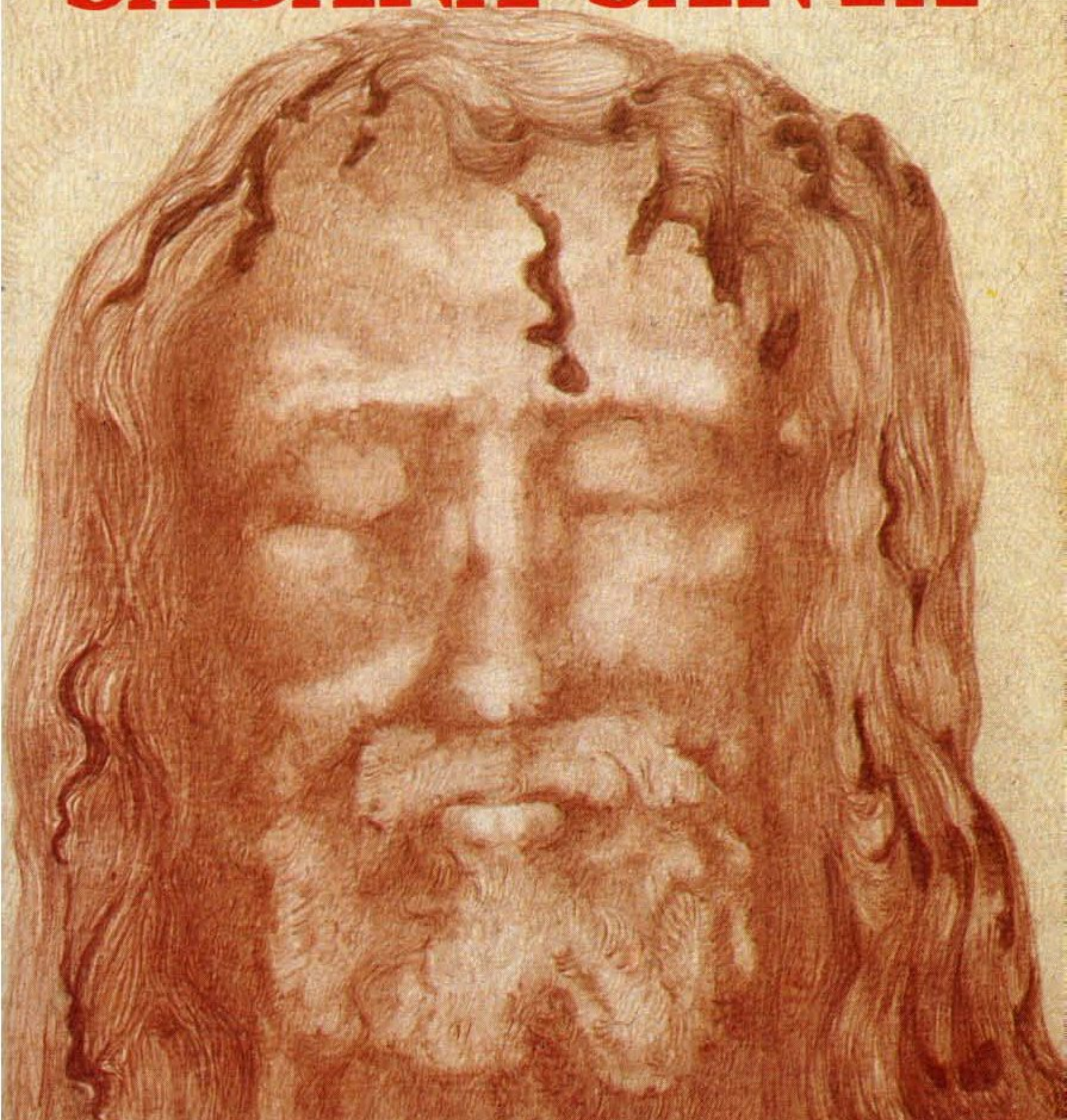
Maria Grazia Siliato

EL HOMBRE de la SABANA SANTA



BAC Popular

El Hombre de la Sábana Santa

EL HOMBRE DE LA SABANA SANTA

POR

MARIA GRAZIA SILIATO

SEGUNDA EDICIÓN

BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS

MADRID – MCMLXXXVII

Título original: L'UOMO DELLA SINDONE

La traducción ha sido realizada directamente del italiano por MIGUEL ANGEL VELASCO.

Con licencia del Arzobispado de Madrid-Alcalá (24-III-1987)

© de la edición italiana: Edizioni Piemme di Pietro Marietti, S.p.A. 1985
15033 Casale Monferrato (AL) – Via Paleologi, 45

© de esta edición: Biblioteca de Autores Cristianos, de la editorial Católica, S.A.
Madrid 1987. Mestro Inurria, 15

Depósito legal: M. 14.425-1987
ISBN: 84-220-1283-9
Impreso en España. Printed in Spain

La autora da las gracias a cuantos, citados o no en este libro, han aportado su preciosa contribución, directa o mediata —con publicaciones, comunicaciones científicas, material fotográfico y todo un amplio intercambio de informaciones verbales o escritas—, al conjunto de conocimientos que han hecho posible este libro; da las gracias a cuantos con objetividad, generosidad y modestia, y sin finalidad alguna de lucro, han puesto a disposición de la autora el fruto precioso de sus investigaciones y experiencias.

Hay con todos ellos una deuda colectiva, espiritual y cultural; algunos se sentirán recompensados uniendo su nombre, de cara al futuro, a la gran aventura de los descubrimientos hechos sobre la Sábana Santa; otros estarán destinados a celebridades menos llamativas, pero hay que destacar con reconocimiento la aportación, incluso la anónima, de cuantos, a todos los niveles, han colaborado para que tan compleja y ardua tarea pudiese desarrollarse y llegar a feliz término. Es algo que pertenece ya a la cultura del mundo.

La autora lamenta haberse visto obligada, por las limitaciones materiales y la finalidad del libro —dirigido a un público no especializado en la materia—, a sintetizar o dar por supuestas experiencias e investigaciones dignas de todo elogio; pero, aunque invisibles, sustentan la estructura misma del libro, como los ladrillos de una pared.

Como es de rigor, por otra parte, la autora asume la responsabilidad de eventuales errores y de involuntarias omisiones —posibles en una obra en la que han confluido los resultados de disciplinas tan diversas—, pide excusas por ellos y agradece desde ahora a quien tenga la amabilidad de señalárselos.

I

Aquel objeto indefinible

Las huellas de muchos siglos. — Remiendos y quemaduras. — La forma de un cuerpo. — La primera fotografía. — El negativo es un retrato. — Quizá es un error técnico. — La sorpresa de los médicos. — Las heridas parecen verdaderas.

Era una tela de algunos metros de larga y se exponía extendida como un tapiz o un mantel. Estaba amarillenta a causa de sus muchos siglos; unas huellas oscuras la recorrían de arriba abajo. Se daba uno cuenta de que debía de tratarse de quemaduras, como de hierro candente. Aquí y allá se veían remiendos, trozos de tela doblados en forma repetidamente geométrica. Y luego se advertían otras sombras confusas que emergían del color marfil cansado de la tela.

En realidad, sobre el tejido de lino y entre todas aquellas señales de deterioro, aparecía una forma dignamente dispuesta, apenas visible, de un color sanguíneo pálido. Y en medio de aquel color frágil y antiguo, que no puede describirse a quien no lo ha visto, se delineaba una imagen de forma humana, dos brazos, con manos de largos dedos, cruzados e inertes.

Sobre las manos y sobre los brazos aparecían manchas más oscuras, como señales de heridas. También el color de la sangre había sido como lavado por el tiempo, como amalgamado por un pintor de rara sensibilidad en una exquisita y casi sádica creación.

A medida que los ojos se esforzaban por escrutar, era como si la Imagen cobrara espesor a través del tejido. La forma entera de un cuerpo comenzaba a emerger de la tela como los ahogados afloran a la superficie del agua.

El ojo se empeñaba en aprisionar la Imagen, aquel cansado color que, en los bordes, se esfumaba por completo. Tan sólo se

veían siempre con claridad las manchas que parecían debidas a la sangre de algunas grandes heridas.

Respecto a lo demás, los ojos realizaban un esfuerzo continuado, arriba y abajo, por toda la superficie, se detenían en los detalles, distrayéndose en ellos; pero, a medida que se miraban más y más, la imagen, a pesar de aquella su remota palidez misteriosa, se tornaba dramática.

Se percibía, al fin, que, extendida sobre la tela, yacía verdaderamente la entera forma corpórea de un hombre cubierto de heridas, que había sido matado ferozmente, al parecer, pero, a pesar de todo, sereno y lleno de dignidad, increíblemente apaciguado con la muerte, que había debido de ser monstruosa.

Se veían unos cabellos largos, como humedecidos, pero ordenadamente recogidos, tal vez ondulados; luego, la huella de una barba también fluida y recogida, y la forma del rostro; tenía los ojos rendidamente cerrados y se veían los párpados pesados. También aquí se distinguían sombras oscuras, como en las manos; estaba manchado sobre las cejas, en la frente; el pómulo derecho parecía hinchado y también la nariz; la mejilla estaba tumefacta. Era el rostro de un hombre torturado; parecía como si hubiera caído de bruces sobre un camino de piedras. Y, no obstante, ni un solo músculo había quedado contraído por el miedo o por el espasmo.

Pero, al mirar atentamente la imagen de aquel cuerpo, no resultaba ciertamente claro cómo se había formado. Tal y como aparecía, impresa sobre un trozo de tela, objeto verdaderamente extraño y único en la historia (puesto que no se conocía —ni se conoce— nada parecido), emanaba de ella una sugestión intensa y oscura.

No se tenían informaciones ciertas sobre su misterio ni sobre su lejanísimo pasado.

Había muchos libros, leyendas, recuerdos de estudios lejanos. Y las interpretaciones eran dos: una, muy repetida, era que se trataba de la obra de un artista desconocido. La obra (no se sabía todavía de qué modo realizada) de un artista extraordinario por tres características: el medio utilizado, un tejido; las técnicas, indefinibles a primera vista, y una maestría inmensa, tan personal que no sugería posibles fechas.

De este posible y fascinante autor nada en absoluto se conocía, ni el ambiente, ni la escuela, ni otras obras parecidas. Si había existido, no quedaba rastro de él en la memoria de nadie, ni siquiera el nombre.

Pero, según una leyenda que se remontaba a muchos siglos atrás, más improbable a primera vista, más complicada, aquel objeto podía ser muy bien lo que tantos se obstinaban en sostener: la impronta sorprendentemente dejada por un cuerpo humano, la huella de un ajusticiado y de un antiguo delito. Esta hipótesis resultaba también tan extraña y tan sin parangón posible, que parecía inaceptable. Pero, si así era, si se trataba verdaderamente de la forma trágica de un cuerpo que se había dibujado a sí mismo con su propia sangre, estaba detrás de todo ello la muerte auténtica de alguien. Y quizá por este camino —a través de su ser y de su padecer— se podía conocer más que a través de muchos libros. En este sentido, la investigación se convertía en una indagación sobre un antiguo delito.

El extraño objeto se conservaba en Turín, en una urna, en el interior de una suntuosa capilla, desde hacía cerca de cuatro siglos. A pesar de la evidencia de su sede, era prácticamente inaccesible. Durante los últimos siglos (y quizá también antes) eran bien pocas las personas que habían podido contemplarlo sin apremios y desde cerca: príncipes, cardenales, soberanos, algún célebre pintor que había tratado de copiarlo.

Las multitudes habían desfilado ante él, empinándose para verlo mejor, mirando con ojos ávidos y medio turbados la enigmática Imagen, y se habían ido sin comprender gran cosa y un tanto desilusionadas.

No existía demasiada información sobre su más antigua historia y ni siquiera sobre la forma en que llegó a Europa. A pesar de todo ello, la veneración y las cautelas que lo rodeaban eran inmensas. No había sido posible examinarlo científicamente y, a decir verdad, tampoco se había dispuesto de las técnicas necesarias. De modo que todas las suposiciones estaban abiertas, y el objeto seguía fascinando a quien lo miraba.

A finales del siglo pasado, el objeto se había hecho más famoso en todo el mundo —incluso para quien nunca lo había visto y para quienes ni siquiera tendrían la posibilidad de verlo—,

porque accidentalmente se habían descubierto en él algunas características muy singulares. Había sido fotografiado. Era la primera vez que esto ocurría en su historia y, por consiguiente, no se tenía la menor idea de lo que podía revelar el negativo fotográfico[1]. La figura del Lienzo, en efecto, es oscura en los puntos que representan relieves (el perfil de la nariz, los nudillos de los dedos) y clara en los entrantes (las ojeras, los lados de los brazos y del rostro), justamente al contrario que en cualquier pintura, donde los puntos en relieve son claros y los entrantes aparecen sombreados; por eso resulta tan difícil su "lectura". Pero su negativo fotográfico (que muestra lo negro blanco y lo blanco negro) produce el inesperado efecto de un retrato vivísimo.

La intensa emoción del fotógrafo, tanta que casi deja caer la placa con el negativo, mientras la sacaba del baño de revelado y veía cómo se iba formando poco a poco aquel célebre Rostro, concentró sobre el lienzo la atención de la prensa y de numerosos estudiosos. Inmediatamente, y en primer lugar biólogos, médicos, expertos en medicina legal sobre todo, cayeron en la cuenta de que aquel objeto era extrañísimo, y, a pesar de ello, lleno de lógica y de realismo dentro de su rareza.

Quizá el detalle más significativo y dramático que nos ha dejado el cadáver de la Sábana es la herida que, rodeada de regueros de sangre abiertos como una rosa, marca la muñeca izquierda en la base de la hermosa mano abierta.

Precisamente este detalle fue lo primero que advirtió, con un sobresalto de estupor, Paul Vignon, profesor de biología en el Instituto Católico de París. Había nacido en el seno de una acomodada familia de comerciantes, en aquel Lyon que era capital de la industria textil, que le había permitido una juventud muy deportiva e intelectualmente despierta, hasta que una larga y silenciosa convalecencia le mantuvo bloqueado durante meses en Suiza. Y así, con retraso, se había acercado a los estudios sobre el

[1] Cuando se decidió sacar unas placas fotográficas sobre el Lienzo, con los medios de entonces, fue encargado de hacerlo el más prestigioso fotógrafo *amateur* de Turín, el abogado Segundo Pia, que reveló una primera serie de placas el 25 de mayo de 1898, que le fallaron, y una segunda serie, técnicamente correcta, la tarde del 28 de mayo. Para más detalles de la emocionante experiencia, cf. JOHN WALSH, *The Shroud* (New York 1963).

Lienzo, encontrándose con la personalidad rica, ochocentesca y sanguínea, de Yves Delage, miembro de la Academia de las Ciencias. Los dos, Vignon, muy religioso, y Delage, totalmente laico, se inclinaron con curiosidades emocionalmente diversas sobre las fotos del cadáver de la Sábana. Pero consiguieron ambos ser objetivos y, en consecuencia, se encontraron de acuerdo: desde el punto de vista médico, las huellas del Lienzo parecían increíblemente las de un hombre torturado, y probablemente clavado sobre algo, con los brazos abiertos y los pies superpuestos, hasta morir.

Yves Delage, que había llevado a cabo su investigación con rigor y frialdad, que jamás había mentido ni a los demás ni a sí mismo, que se había colocado ante los hechos y los había estudiado tal cual eran, sin adaptarlos a su mundo ideal, se dio cuenta antes que nadie —antes incluso que el propio Vignon, bastante más visceral en su trabajo— de que había realizado, sin quererlo, un descubrimiento histórico.

Había sido y seguía siendo un laico: su mente había captado lúcidamente la realidad —aunque contrastara con su bagaje cultural o, en cierto modo, desestabilizase algunos de sus restringidos dogmas histórico-científicos—, y la introducía en su mundo interior, sin problemas, dado que los nuevos conocimientos únicamente podían ampliar su horizonte.

Así, pues, preparó una relación científica honesta y precisa[2] y la leyó en la *Académie des Sciences* el 21 de abril de 1902. Pero sus oyentes —como ocurriría más adelante a otros— eran bastante más débiles y huían de los hechos incómodos, así que Delage tuvo que soportar reacciones histéricas de intolerancia. El Secretario de la Academia rehusó imprimir, en las actas oficiales, aquellas partes de la relación en las que se "daba un nombre probable" al cadáver de la Sábana.

De manera que Yves Delage se vio obligado a escribir a los directores de la *Revue Scientifique:* "... se ha introducido, sin necesidad, una cuestión religiosa en un problema que, en sí mismo, es puramente científico, con el resultado de que se han desatado las pasiones y la razón ha sido desatendida. Si se tratase

[2] Y. DELAGE, *Le Linceul de Turin:* Revue Scientifique 17 (1902).

de Sargón, de Aquiles o de un faraón, nadie habría pensado en plantear objeciones... Al tratar esta materia yo he sido plenamente fiel al verdadero espíritu de la ciencia, a la única búsqueda de la verdad, sin preocuparme lo más mínimo de si afectaba o no a los intereses de algún grupo religioso... Yo reconozco a Cristo como personaje histórico y no entiendo que pueda haber alguien que encuentre escandaloso que todavía hoy existan huellas materiales de su vida..."

El descubrimiento, en consecuencia, suscitó un verdadero escándalo. En los ambientes más diversos había gente que no soportaba la hipótesis de que la Imagen del lienzo fuera de algún modo una auténtica Impronta, y conjuraba tal posible realidad mediante las más disparatadas elucubraciones.

Todo esto forma parte de la historia de los prejuicios humanos. Cuando Segundo Pia realizó sus fotografías (y estaba lejos de saber el resultado; es más, ni siquiera si conseguiría fotografías dignas de tal nombre), muchos le acusaron de mixtificación o dijeron que la imagen no era otra cosa que una "broma" de la película.

Alguien recordó entonces que la Sábana había sufrido un antiguo incendio, del que todavía lleva las señales, y que la tela había sido remendada y recosida sobre otra tela de soporte. Así se dijo que las clarisas de Chambery, al llevar a cabo aquel trabajo, debían de haberla recosido y forrado, sin darse cuenta, del revés, con la Impronta hacia el interior, y que "por eso" la huella aparecía como un negativo fotográfico[3].

Evidentemente, el autor de esta "reconstrucción histórica" tenía ideas muy personales, aunque confusas, sobre la inversión de valores del negativo fotográfico y la fotografía en general; pero es interesante recordar la hipótesis y darle su puesto en la singular historia de la Sábana y de la intolerancia que siempre la ha rodeado. Y también para reconocer que las clarisas de Chambery —que remendaron el lienzo con agujas de oro, de rodillas y a la luz de una vela— cumplieron diligentemente su trabajo. En efecto, cuando la tarde del 14 de octubre de 1978, en Turín, por

[3] V. CHEVALIER. *Le S. Suaire de Lirev-Chambéry - Turin* ... (París 1900).

medio de un separador especial[4], se abrió un camino entre la tela del Lienzo y la tela del soporte y se tomaron fotografías con técnicas especiales, se comprobó que en el otro lado del Lienzo no aparece impronta alguna, sino únicamente las manchas semejantes a sangre allí donde, por ser más abundantes, han empapado el tejido.

La Sábana, mientras tanto, encerrada en su caja, fue de nuevo, y durante décadas enteras, inaccesible: ni fotografías ni mucho menos análisis científicos. Sólo en 1931, Giuseppe Enrie se dispuso a tomar una serie de fotografías que pasaría a la posteridad. Antes de empezar le pronosticaron un fracaso total; dijeron que la "extraña" foto de 1898 era debida a una reacción anormal de la cámara fotográfica o de las placas, y que ahora, en 1931, con tecnologías mucho más avanzadas, películas ortocromáticas y filtros amarillos, el fenómeno no se iba a repetir. Fue una afirmación precipitada, porque la Imagen que surgió del negativo de Giuseppe Enrie fue sumamente detallada, como el más despiadado de los retratos.

Entonces alguien sugirió que aquello tampoco significaba nada, porque en muchas iglesias de Europa se conservan lienzos medievales, de las más diversas medidas, sobre los que está pintada la imagen de un cuerpo tendido, inspirado en la leyenda de la Sábana. Y seguramente la Sábana de Turín entraba en aquella categoría; es decir, era una más de tantas invenciones medievales.

Se le ocurrió entonces a Giuseppe Enrie sacar una serie de fotografías de algunas de aquellas antiguas pinturas, pero ninguna de ellas poseía el fenómeno de la inversión fotográfica. Sus negativos eran como todos los negativos de cualquier pintura, con los claroscuros al contrario de donde deberían estar, y carecían, por tanto, de significado alguno. La verdad es que nadie podía haber pensado en construir artificiosamente una imagen negativa antes de que se inventase la fotografía. Y quien hubiera pensado en reproducir, por devoción, la Imagen de la Sábana de Turín, tendría que haber tropezado con dificultades desesperantes[5].

---

[4] G. RIGGI, *Rapporto Sindone* (Il Piccolo Editore, Torino 1982)

[5] Giuseppe Enrie escribió: "... ningún copista, ni siquiera Alberto Durero, pudo comprender mínimamente la función exacta del claroscuro de las huellas, porque, al no

Pero las nítidas fotografías de Giuseppe Enrie cayeron, por segunda vez, sobre la mesa de trabajo de los especialistas en medicina legal, ante ojos acostumbrados a examinar cadáveres y heridas insólitas, rastros de incidentes y asesinatos, y tejidos afectados por todo aquello que acompaña a una muerte violenta.
Es claro que unas fotografías que hayan sido tomadas con el debido esmero ayudan a la investigación de un médico legal hasta extremos casi increíbles, a causa de la fría indiferencia del objetivo fotográfico, que registra el menor detalle de toda imagen, mientras que no son pocas las cosas que quedan excluidas de nuestra observación consciente y directa.

Pierre Barbet, cirujano militar, con una larga y severísima experiencia a sus espaldas en las trincheras del Marne, tenía exactamente cuarenta y ocho años cuando observó, por vez primera, aquel grupo de fotografías que había de influenciar decisivamente el resto de su vida[6].

Eran netas, bien contrastadas, evidentes en los detalles, y constituían una auténtica clave de lectura de aquel criptograma que era la imagen de la Sábana.

Se veían, pues, heridas de singularísima estructura, como desde hacía muchos siglos quizá ningún ojo humano las hubiera visto. Parecían verdaderas heridas. Y resaltaba en ellas un detalle que resultaba asombroso por lo que podía significar: las manchas, que parecían haber salido de aquellas heridas —y podía ser sangre—, se mostraban más espesas en los bordes, como a causa de una masa viscosa que se hubiese coagulado allí, y a menudo se hallaban rodeadas de un halo más claro. Este halo más claro se había comportado, sobre la tela, exactamente igual que la sangre cuando brota de una herida: el suero se separa de la parte densa y se extiende sobre las vendas.

---

tener todavía la noción del negativo fotográfico, ni podían sospechar siquiera, en modo alguno, que se pudiera llegar a la semblanza de un rostro por medio de la inversión". Otros pintores, sigue advirtiendo Enrie, habían llegado a creer que la huella del Lienzo estuviese descolorida y hasta hubiese desaparecido parcialmente, y, al copiarla, se habían esforzado por "completarla". Cf. GIUSEPPE ENRIE, *La S. Sindone rivelata dalla fotografía* (Turín 1933).

[6] Pierre Barbet, nacido en 1883, cirujano jefe del Hospital San José de París, escribió *La Passion de N.S.J.C., selon le chirurgien* (París 1936).

II

¿Era un milagro, porque de cerca desaparecía?

...pero de lejos se ve. — La estructura de nuestro ojo. — Lo que un pintor no podría hacer. — Albuquerque, 1975. — Cómo se lee una foto tomada en el espacio.— El modelo de la Sábana. — El inmenso tablero de ajedrez. — La estatua de cartón.

Durante mucho tiempo se pensó que era un milagro.

Quienquiera que desee observar la admirable Imagen en sus detalles y, por consiguiente, se acerque a ella, sufre una progresiva decepción a medida que la distancia se reduce.

Mirada a simple vista, la Imagen parece palidecer a cada paso, como reabsorbida por la tela, hasta que, a la distancia aproximada de un metro, no se percibe casi nada, a no ser matices sin forma, o nada en absoluto. Si uno se acerca más aún, se hace casi imposible distinguir entre las áreas en que aparece la Imagen y aquellas en las que nada se ve. Este turbador fenómeno se produce tanto al observar el original como al estudiar sus fotografías a escala.

Un fenómeno como éste no ocurre con ninguna pintura: acercándose y fijándose en un detalle, se ven a menudo estructuras muy diversas del efecto de conjunto (sobre todo en obras de determinadas escuelas pictóricas: los impresionistas, los divisionistas, los *macchiaioli* o creadores de manchas), pero siempre se ve algo. En la Sábana, no: no se ve nada.

Ahora bien, nuestro ojo está hecho de tal manera que, a fin de percibir mejor los objetos, ve con mayor nitidez los contrastes de sus bordes. Es como si "exaltase" los confines entre un objeto y el espacio que lo rodea. Pero si el ojo observa imágenes muy

pálidas y de confines indefinidos, empiezan los problemas[1]. Así lo experimentan los radiólogos cuando examinan placas con imágenes muy tenues.

Ahora bien, la Imagen de la Sábana es débil y pálida, y no tiene un contorno, un trazo dibujado que defina sus bordes. Por eso, a unos cuantos metros de distancia se "destacan" las leves diferencias de color entre la Imagen y el lino que la rodea, y somos nosotros, espectadores, quienes percibimos dónde termina la Imagen y, por consiguiente, su perfil. Pero, a medida que nos acercamos, la Imagen se expande por toda nuestra retina; entonces las diferencias desaparecen y ya no vemos nada.

Fue así como, después de muchos siglos, pudo resolverse el enigma de este desconcertante fenómeno y establecer que su origen no era místico, sino sencillamente óptico.

Pero al mismo tiempo —y en consecuencia— se llevaba a cabo otro descubrimiento que iba a influir mucho sobre los futuros estudios de la Sábana; si a un metro de distancia no se ve nada de la Imagen, si alguien hubiese querido pintarla así, se habría encontrado con dificultades insuperables.

El artista, en efecto, habría tenido que acercarse a la tela para llevar a cabo un trabajo tan preciso y sutil;

pero, para controlar el desarrollo de su obra, tendría que haberse retirado a una distancia mínima de cuatro o cinco metros, y esto constantemente, durante toda la ejecución, a cada pincelada. Se habría dado, pues, el caso singular de un pintor o dibujante que no veía su trabajo mientras lo realizaba.

Ya Paul Vignon[2], en 1902, había observado que la Imagen del lienzo, tan leve e inaprensible como es, parecía, sin embargo, más oscura en aquellos puntos en que, según la lógica, la tela se habría adherido más al cadáver —nariz, nudillos de los dedos, rodillas, pies—, y clara, o casi invisible, en los puntos donde la tela se habría mantenido más separada (cuencas de los ojos, lados de los brazos y de las piernas, entre los dedos).

---

[1] Este fenómeno se define como "inhibición neurolateral". Para sus efectos sobre la visión de la Sábana, véase D. H. Janney (Los Alamos National Laboratory) en L. A. SCHWALBE, R. N. ROGERS, *Physics and Chemistrv of the Shroud of Turin,* vol. 135, Analytica Chimica Acta (1982).

[2] PAUL VIGNON. *Le Saint Suaire de Turin devant la Science...* (París 1939).

Se trata de una evidencia que se puede comprobar empíricamente extendiendo, por ejemplo, un pañuelo sobre una mano: se apoya sobre los puntos en relieve y menos en los otros.

En los tiempos de Vignon esta observación parecía bastante convincente, pero todavía era imprecisa e incontrolada. Y de ninguna manera estaba claro si aquellos claroscuros dependían del artificio pictórico de un artista o si, en cambio, habían surgido realmente de las diferentes distancias entre la tela y un cadáver.

En esto pensaba justamente, en Albuquerque, Nuevo México, John Jackson, un joven físico del Air Force Weapons Laboratory, donde trabajaba en la investigación sobre rayos láser, durante el verano de 1975.

Ahora bien, si los puntos oscuros y claros de la Imagen —que quizá era una impronta— dependían realmente de la distancia; si las partes más oscuras guardaban correlación, tal como parecía, con los puntos de más relieve de una forma humana tendida (donde se puede prever precisamente el contacto entre tela y piel), hacían falta aparatos que, aplicados a las viejas fotos de Giuseppe Enrie, viesen más allá de cuanto puede ver sin ayuda el ojo humano.

En realidad, si se estudia una fotografía normal, no es posible medir las verdaderas distancias entre los objetos que en ella aparecen, puesto que son falseadas por la iluminación ambiental[3]. En cambio, en las fotos planetarias y estelares, la iluminación de un objeto depende de la distancia real, y, precisamente para la exploración del espacio, habían sido puestas a punto tecnologías que pudieran leer aquellas distancias midiendo las diferencias de luminosidad.

En consecuencia, si los claroscuros de la Imagen del lienzo no dependían de la iluminación ambiental (como ocurre en una foto normal); si no habían nacido de la creatividad de un artista (como en una pintura); si, en cambio, se debían a las distancias reales entre los varios puntos del tejido y la masa de un cadáver, podrían necesariamente medirse con la misma tecnología usada para las fotos estelares.

---

[3] Para conseguirlo, hacen falta al menos dos fotos del mismo objeto, tomadas desde puntos diversos, separados entre sí por una distancia conocida, es decir, una estereofotografía.

El proyecto parecía fascinante y ciertamente singular: se trataba, en realidad, de aplicar aparatos sofisticadísimos (y destinados a análisis de un tipo totalmente diferente), a una investigación nueva, sobre la que nadie tenía la menor experiencia, que nadie jamás habría imaginado llevar a cabo y de la que, naturalmente, no existía precedente histórico alguno. Y así quedaron comprometidos en esta investigación algunos de entre los más hábiles especialistas mundiales en *análisis de imágenes.* Llegó Donald Devan, judío ortodoxo, de "Information Science"; llegaron expertos del "Los Alamos Scientific Laboratory", sobre quienes pesaba la dramática celebridad de las investigaciones sobre energía nuclear, y otros de los "Sandia Laboratories", de Albuquerque, centro de investigaciones y de experimentaciones avanzadísimas, protegidas por los más severos controles de seguridad; llegaron los hombres del "Jet Propulsion Laboratory", que fueron los primeros en ver, elaborar y difundir las fotos casi míticas de los planetas jamás pisados por un ser humano: Marte, Venus, Saturno[4].

---

[4] En la increíble y sorprendente empresa de la "lectura" y de las "elaboraciones" de la Imagen de la Sábana participaron:

— John D. German (Ass. Professor U.S. Air Force Academy).
— John P. Jackson (Ass. Professor U.S. Air Force Academy).
— Donald Janney (Image Enhancement - Los Alamos National Lab.).
— Erich Jumper (Ass. Professor U.S. Air Force Academy).
— Jean J. Lorre (Image Enhancement - Jet Propulsion Lab.).
— Donald Lynn (Image Enhancement - Jet Propulsion Lab.).
— Bill Mottern (Image Enhancement - Sandia Laboratories).

Las relaciones oficiales sobre los experimentos están publicadas en *Proceedings of the 1977 United States Conference of Research on the Shroud of Turin* (Albuquerque, New Mexico, March 23-24, 1977).

A ellas hay que añadir ulteriores estudios realizados sobre las fotos tomadas en 1978:

Examination of the Turin Shroud for Image Distortions, de W. R. ERCULINE, R. C. DOWNS, J. P. JACKSON.

Three Dimensional Characteristics of the Shroud Image, de J. P. JACKSON. L. J. JUMPER. N. R. ERCULINE.

Otros desarrollos en la elaboración de la Imagen han sido obtenidos por el prof. Giovanni Tamburelly por el Ing. Giovanni Garibotto"(CSELT, Turin), que han dado algunas imágenes del Rostro del lienzo de bellísima evidencia. Cf. *Nuovi sviluppi dell'elaborazione dell'Imagine sindonica,* de los autores citados en *Sindone e Scienza* (Turin 1979).

Sobre un tejido de lino espigado, de peso igual al de la Sábana, se reprodujo[5] una copia perfecta de la Imagen de la Sábana. El tejido fue colocado luego sobre el cuerpo de un voluntario —de estatura igual al de la Imagen, barbudo— tendido horizontalmente en la posición que la Imagen sugería. Se hizo corresponder exactamente los diversos puntos de la Imagen del lino (frente, nariz, manos, rodillas, puntas de los pies) con los del cuerpo tendido.

Desde diversos ángulos se tomó una serie de fotografías, primero con el tejido sobre el cuerpo y luego del cuerpo, en la misma posición, pero sin el tejido. Las dos series de fotos fueron superpuestas y, mediante técnicas ingeniosas, se determinó la distancia entre el cuerpo y el tejido en los diversos puntos.

Luego, la fotografía de la Imagen de la Sábana fue descompuesta en muchos millares de casillas, como las piezas de un mosaico, y se midió la luminosidad de cada una de las casillas[6]. Se comparó la luminosidad de cada casilla con la distancia que, en el punto correspondiente, había sido medida entre el cuerpo del voluntario y el tejido de la copia. La investigación, complejísima, porque afectaba a millares de puntos, fue desarrollada por una computadora.

Se descubrió que existía una relación precisa entre los puntos en que la Imagen del lienzo era más intensa y los puntos donde el cuerpo del voluntario tendido presentaba los mayores relieves; y, asimismo, entre los puntos donde la imagen era más pálida y los puntos más hundidos del cuerpo del voluntario. La imagen muy intensa correspondía al relieve máximo de la punta de la nariz, de las manos cruzadas, de las rodillas; imágenes más tenues se correspondían igualmente con los relieves menores de

---

[5] Con una protección fotográfica a escala

[6] Para leer los más mínimos cambios de luminosidad de una imagen fotográfica se utiliza un "microdensitómetro". Este aparato divide la imagen fotográfica como un tablero de ajedrez con miles y miles de casillas. Sobre cada una de éstas es enviado, por separado, un haz de luz. La luz que atraviesa la casilla (es decir, que no es retenida por la imagen) es medida, a lo largo de una escala de cientos de gradaciones diversas, del blanco al negro, que nuestro ojo ni siquiera distinguiría. Cada casilla recibe su número correspondiente a la densidad de su porción de imagen. La imagen fotográfica es transformada así, prácticamente, en una serie de números que pasan inmediatamente a un ordenador.

encima de las cejas, de los pómulos, de los codos; una imagen todavía más tenue, con los relieves más suaves de los párpados y de las tibias; y donde el hueco de las cuencas de los ojos y el interior de las muñecas, apenas si había quedado huella alguna... Se podían calcular, pues, los perfiles, la forma sólida de "aquello" que había estado cubierto por la tela[7]. Si la Imagen de la Sábana podía ser leída así, de modo científico, resultaba evidente que su formación no se debía a un fenómeno metapsíquico o milagroso; pero se demostraba también que, verdaderamente, un cuerpo sólido, de tres dimensiones, había sido colocado bajo aquel lino. Mediante ulteriores elaboraciones se podía tratar de modelar una copia fiel del mismo, una especie de estatua.

En folios de cartón de pocos milímetros, la computadora imprimió los perfiles de varios puntos (por ejemplo, el perfil de lo más alto de las rodillas), desde los pies a la frente. Recortados, pegados uno tras otro (como las rodajas de pan empaquetadas una tras otra en un conjunto), los cartones fueron formando de nuevo, poco a poco, la masa de un cuerpo tendido. Era un cuerpo proporcionado, plástico, sin distorsiones, y correspondía fielmente al "sólido" que había sido colocado bajo el lienzo. Aquello sólido era probablemente un cadáver. A pesar de este resultado tan inesperado —es más, precisamente por ello— se quiso llevar la investigación más adelante.

Los "Sandia Laboratories" de Albuquerque poseían un conjunto de aparatos, el VP8, que[8] elabora y construye, en tres dimensiones, una imagen en relieve de las fotografías espaciales. El espectacular resultado es sólo posible cuando las variaciones de densidad de una imagen fotográfica dependen solamente de las distancias reales entre los puntos fotografiados; en caso contrario, el VP8 reproduce una imagen chata, distorsionada y sin significado.

---

[7] Puesto que la relación era definible matemáticamente, a cada diverso matiz de densidad de la Imagen de la Sábana le fue asignada la altura correspondiente, es decir, fue convertido en un punto de la superficie externa de un cuerpo diverso.

[8] "Interpretation System VP8 Image Analizer": un aparato que transforma cualquier matiz de densidad óptica en un nivel correspondiente de relieve vertical. En el experimento del Lienzo, la gran versatilidad de este aparato permitió quitar todo *fall-off* y toda distorsión y, asimismo, hacer girar la imagen que resultaba, y, en consecuencia, poderla ver desde diversos ángulos.

Cuando las fotos de la Sábana que había realizado Giuseppe Enrie fueron metidas en el aparato, éste devolvió sobre la pantalla las tres dimensiones perfectamente equilibradas de un sólido, la forma plástica de un cuerpo humano tendido.

Era un descubrimiento perturbador: los aparatos científicos afirmaban lo que el ojo humano jamás había conseguido ver y la razón rechazaba. Se pensó que quizá algunas desconocidas características del tejido de la Sábana podían haber producido tan singular resultado. Se repitió el experimento sobre las fotografías de dos cuidadísimas copias pictóricas de la Sábana, que se conservan en Turín[9]. Pero el VP8 no fue capaz de obtener una imagen tridimensional, como no es capaz de hacerlo con ninguna pintura ni con fotografía normal alguna.

Entonces se pensó que las fotografías utilizadas para el experimento[10] quizá eran viejas, habían falseado las indicaciones y, por consiguiente, la "tridimensionalidad" no existía, se trataba simplemente de una broma fotográfica. Así pues, el experimento se repitió con fotos recientes tiradas y reveladas bajo control[11].

La forma de aquel cadáver misterioso emergió del experimento con una evidencia todavía más realista. La impronta de las rodillas, de las manos y de la cara se afinó hasta convertirse en algo casi palpable. La parte posterior, puesta más en evidencia en los detalles, apareció más plana y alargada. El cuerpo que había sido apoyado sobre la tela por los hombros, las caderas, la espalda, se había aplanado un poco, como ocurre cuando un cuerpo se tiende, por ejemplo, sobre una mesa. La impronta reproducía rigurosamente la ligera deformación de los hombros y de las caderas, y así se veía que era la huella de un cuerpo de carne, y no de un modelo o de una estatua, que no se habrían deformado.

El lino de la Sábana era portador de la "memoria" del cuerpo que había sido colocado en él. Era una memoria muy precisa. Los largos cabellos, sobre la nuca, aparecían como comprimidos

---

[9] Realizadas por los pintores Reffo y Cussetti a finales del ochocientos.

[10] Sacadas en 1981 sobre placas ortocromáticas que podían distorsionar el resultado, sobre todo en la "banda" de los rojos.

[11] Foto Judica Cordiglia (1969) - Foto Vernon Miller y Barry Schwortz (Brooks Institute) (1981).

contra la cabeza; en cambio, sobre la frente y a los lados del rostro mantenían su suave relieve natural. Alrededor de la cabeza, sobre la frente, sobre las sienes, sobre la nuca, resaltaba una corona de señales oscuras, que la computadora había puesto en evidencia: eran heridas.

III

La corona

Los espinos de Jerusalén. — Andrés Cesalpino y un médico legal. — El experimento. — Un elemento de la investigación.

Las noches de abril, para quien tuviera que pasarlas al relente, debían de ser todavía frías en Jerusalén. Los criados y la guardia del Sanedrín, según lo que vio y luego contó Juan, autor del cuarto evangelio, recogieron ramas de arbustos y encendieron una hoguera.

Esta vigilia, a setecientos metros de altura, nos ha sido narrada también por Marcos y Lucas. Los espinos eran fáciles de encontrar, eran la leña de los pobres en una tierra con pocos y distantes árboles; aquellos hombres sabían cómo cortarlos, transportarlos y reducirlos a trozos para alimentar el fuego. Una costumbre, un trabajo manual que iba a tener un sesgo siniestro pocas horas después.

El cuarto evangelio refiere, en efecto, cómo —a media mañana de aquel día en que la guardia y los criados habían esperado en torno al fuego— algunos soldados romanos de la cuarta legión que estaba de servicio en Jerusalén, recogieron otros espinos para preparar un objeto del que nunca jamás se había hablado en la historia: una corona burdamente entrelazada, casi como un casco, para ponérselo en la cabeza a un prisionero, a un acusado todavía no condenado, más aún, en espera de juicio.

Los detalles de aquella tortura fueron observados y repetidos por todos los testigos, precisamente a causa de su feroz anomalía, que no tenía fundamento jurídico alguno ni podía acogerse a tradición de ningún tipo[1]. Jamás en la historia se había dicho,

[1] *Evangelio de Pedro* (texto encontrado en 1886 en Panopolis, Alto Egipto): "...le pusieron encima un vestido de púrpura, le hicieron sentarse en la silla de la autoridad y

sabido o escrito nada sobre un personaje al que se le hubiera puesto en la cabeza una corona de espinas. Sólo se conocía aquel caso, la mañana de aquel viernes del mes de Nisán, en Jerusalén, a manos de legionarios romanos. Era el mismo personaje al que, a través de los siglos, había sido atribuida la impronta de la Sábana.

De manera que, tan pronto como las fotografías permitieron estudiar con precisión los detalles de la Impronta, los patólogos y los médicos legales advirtieron, quizá antes que ninguna otra cosa, que sobre la frente, en las sienes, en lo más alto de la cabeza y en la nuca había todo un círculo de extrañas heridas. Y trataron de interpretarlas.

Para un médico, el problema real se planteaba en estos términos: ¿Podían las heridas y la sangre ser un color aplicado por un artista para conseguir un efecto realista, o estaban, en cambio, localizadas exactamente en correspondencia con vasos sanguíneos —arterias y venas— de una cierta importancia, y se trataba, por lo tanto, de sangre verdadera, de auténticas heridas? Y, en este caso, ¿qué traumatismo las había provocado? Y, a la inversa, ¿qué traumatismos provoca una coronación con ramas de espino?

En la frente y sobre los temporales se pudieron contar, entre grandes y pequeños, hasta trece coágulos de sangre, que brotaban de trece perforaciones diversas de la piel. La sangre que de ellas fluía, unas pocas gotas en algunas (como si fuesen simples lesiones de los capilares), más abundante en otras, hasta manchar los cabellos, y, finalmente, densa y formando un largo reguero en cuatro de ellas, tomaba direcciones diversas, como si la cabeza se hubiera movido a derecha e izquierda.

En la impronta de la nuca, que está cubierta de cabellos abundantes y largos, no se ven las heridas, sino únicamente amplias manchas de sangre, que han empapado los cabellos y han quedado impresas en el lino. Rodean toda la nuca, como una corona irregular, y parece que la sangre brotó de ellas abundantemente. En total pueden contarse hasta una treintena de heridas que han hecho correr la sangre por la frente, las sienes, la nuca, con una disposición insólita y extraña.

---

le dijeron: —¡Juzga con equidad, rey de Israel! —Vino uno de ellos con una corona de espinas y se la encasquetó en la cabeza..."

Si se trataba del artificio creativo de un pintor, la evidencia sádica —y acaso la piedad— que había querido inspirar, habían sido plenamente conseguidas.

Ahora bien, la Sábana, con certeza documental, tiene una antigüedad que se remonta a muchos siglos, a mucho antes que fuesen permitidos los estudios anatómicos sobre cadáveres, a mucho antes que Andrea Cesalpino (1593) descubriese la mecánica de la circulación arterial y venosa. De modo que algunos estudiosos[2] superpusieron la impronta del rostro de la Sábana sobre tablas anatómicas que ilustraban los vasos sanguíneos de la cabeza. Y se comprobó que los coágulos más evidentes de la frente, aquéllos que por su dimensión y longitud revelaban una hemorragia más abundante, coincidían exactamente con la vena frontal y la rama frontal de la arteria temporal.

En el centro de la frente hay una huella sanguínea larga, densa y compacta, que por dos veces dibuja una curva viscosa y luego se hace vertical. Se trata de una forma caprichosa, que a primera vista no encuentra explicación, y que muchos atribuyeron a una falsificación exagerada. Pero también podía ser, y se vio que era lógico, una contracción del músculo frontal, en reacción espasmódica al dolor, que tuvo que ser paroxístico y continuamente estimulado por las espinas clavadas.

En efecto, en el laboratorio, dejando que fluyese sobre la frente un líquido viscoso colorado y contrayendo voluntariamente el músculo —como quien trata de sacudir la cabeza apartándola de una abrazadera torturadora—, aparecieron sobre la piel de la frente pliegues profundos, sobre los que el líquido se desbordó, trazando como tres profundas arrugas paralelas, dentro de las cuales se fue concentrando y alargándose.

Y aquel movimiento del líquido dejó sobre la piel una mancha de forma singular, parecida a la otra, tan característica, de la Sábana.

Este último detalle alcanzaba un verismo de intensidad a todas luces excesiva: abría paso a una visión física de la tortura, mucho más brutal que las distraídas imaginaciones de quien

---

[2] Prof. SEBASTIANO RODANTE, autor de una investigación fundamental sobre esta cuestión: *La coronazione di spine alla luce della Sindone:* Sindon 24 (1976). También PIERRE BARBET, *La Passione secondo un chirurgo* (Padua 1965).

hubiera leído las breves líneas del evangelista Juan o de los otros. Tuvo que ser atroz.

Y cuando Sebastián Rodante avanzó más en su experimento, una ulterior evidencia añadió confirmaciones siniestras. Decidió revestir una calavera con goma sintética de un espesor de cinco milímetros para simular las partes blandas de la cabeza. Cogió luego espinos mediterráneos, de los áridos campos de Siracusa, y, con un somero entrelazado de cinco ramas —con tal de que pudiesen mantenerse ligadas entre sí— formó una burda corona y la encasquetó sobre la calavera.

Tal y como dice el relato evangélico, asestó varios golpes a la corona, con impulsos parecidos a los descritos allí, y comprobó estadísticamente que su experimento concordaba con la impronta de la Sábana. Las espinas desgarraron el revestimiento de la calavera en una treintena de puntos, la corona tendía a inclinarse hacia adelante, los espinos se clavaban en la nuca lacerando las zonas correspondientes a las terminaciones nerviosas del tramo occipital. De aquel experimento —profundizando solamente en un detalle de la impronta del Lienzo— habían surgido dos informaciones perturbadoras: aparecía con claridad que las huellas de aquellas heridas "no eran" un artificio pictórico —es más, habían demostrado cosas que nadie sabía ni había sabido en dos mil años—; y, además, daban una prueba especialísima, única en la historia, nunca más repetida en su sádico ritual, para reconocer a aquel Hombre.

Era el más importante "detalle intrínseco"[3] de la propia Impronta; era, en definitiva, un elemento primordial en el camino de la investigación.

[3] RODANTE, O.C.

IV

Hacia el planeta desconocido

Las silenciosas clarisas de Chambery... — ... y los hombres del Jet Propulsión Laboratory. — Las fotos estelares. — Cómo trabaja la IBM 360:65. — Los cabellos del judío esenio. — El rostro liberado de la gasa...—... y sus heridas. — El único autor que quizá lo había descrito.

Las primeras que habían estudiado e interpretado aquellas heridas, largamente, una por una, habían sido las silenciosas clarisas de Chambery, desde el 15 de abril al 2 de mayo de 1534, mientras, de rodillas, reparaban y forraban de nuevo el tejido quemado[1].

Nunca antes de entonces, en la historia conocida de la Sábana, había tenido alguien la oportunidad de examinarla tan largamente y tan de cerca, colocada entre las manos, mientras la aguja paciente pasaba y repasaba, con atención y calma inigualables. De aquella admirable relación contemplativa surgió un informe lleno de detalles minuciosísimos, agudos, precisos, que testimonia de cuánta perserverancia y cuán larga costumbre se tiene que disponer para comprender —o empezar a comprender— este objeto tan extraño.

Ahora bien, cuatrocientos cincuenta años después, una atención no menos minuciosa, aunque estructurada de forma muy diferente, exploró milímetro a milímetro aquel Lienzo por medio de impulsos electrónicos; y hay que recordar que el cadáver de la

[1] Louis DE GORREVOD, cardenal legado para el reconocimiento y restauración del Lienzo, tras el incendio de 1532, autor de una interesantísima relación con las observaciones de las clarisas. Cf. en *Osservazioni alle perizie ufficiali sulla Sindone,* M. D. Fusina, p.75ss.

Sábana ya había sido sometido a una reconstrucción del cuerpo y del rostro por computadora.

Pero estaba claro que la Imagen visible sobre el lino, tan etérea y confusa, tenía que contener muchas otras informaciones aún desconocidas y que ni siquiera el ojo más atento sería capaz de captar.

Hoy, imágenes fotográficas confusas, o distorsionadas, demasiado tenues o técnicamente "sucias", pueden ser increíblemente mejoradas por medio de técnicas computarizadas de lectura o intensificaciones de la imagen[2]. Estas técnicas ayudan a leer detalles difíciles de radiografías médicas, auxilian en las aplicaciones de medicina nuclear y de aparatos ultrasónicos, ayudan a leer las fotos de la tierra tomadas desde satélites y las fotos planetarias y estelares que viajan por el espacio sideral bajo forma de infinitesimales impulsos eléctricos y que, aunque sean captadas por antenas sensibilísimas, siguen cargadas de interferencias.

Las fotos tomadas desde satélites, por ejemplo, serían de difícil lectura (distinguir un campo abandonado de un terreno cultivado, descubrir materiales o construcciones camuflados por razones de seguridad, comprobar cuánto está avanzado el mar de arena del Sáhara meridional), si no se pudiesen suprimir las interferencias y destacar los detalles significativos.

Poder "tratar" así una imagen sirve de enorme ayuda, además, porque nuestros ojos y nuestro cerebro se comportan de modo particular: observan los puntos que más interesan y dejan de lado los detalles. Es decir, entre los millares de imágenes que ininterrumpidamente llenan nuestra retina, nuestro cerebro selecciona aquellas que le interesan y elimina las demás.

Si, en una larga playa, un niño pequeño se aventura hacia el mar, nosotros lo vemos a él y nada más (y los expertos en indagaciones judiciales conocen bien esta "ceguera parcial" de los testigos). La fotografía, en cambio, registra al niño en peligro, pero también las olas, las piedrecitas, las rocas, con total indiferencia técnica. Constituye, pues, una verdadera mina de

---

[2] J. J. LORRE, D. J. LYNN (Jet Propulsion Laboratory, Pasadena), *Digital Enhancement of images of the Shroud of Turin,* en *Proceedings of the U. S. Conference of Research on the S. of T.* (Albuquerque, 1977).

informaciones de las cuales ninguna resulta privilegiada. La técnica de intensificación de la imagen puede sacar a primer plano detalles que nuestro ojo desprecia, porque no los ha valorado bien. Y, más aún, toda una cantidad de matices —que para nuestro ojo quedarían sumergidos en la "masa" de la imagen— son vistos por estos aparatos, mucho más sensibles en la percepción de las diferencias de luminosidad, de forma perfectamente diversificada y de manera tal que se nos hacen evidentes. Cualquier parte de la imagen fotográfica puede ser aislada, reforzada, debilitada, eliminada por medio de una infinita serie de combinaciones. No caben prácticamente límites a la fantasía ni al afán de investigar del operador. Es posible pedir a la computadora que reforme total o parcialmente la imagen, que resalte un detalle de la misma, que la oscurezca, que la clarifique más, que suprima las partes que no interesan.

Estas fueron las razones que aconsejaron como cosa útil y razonable someter las fotografías de la Sábana a las más avanzadas técnicas de análisis de la imagen, precisamente por su rareza técnica y conceptual[3].

Los hombres del Jet Propulsion Laboratory tenían, en este campo, un pasado glorioso. Suyas eran las fantásticas fotos de la sonda *Mariner* en Venus y Mercurio, y, en el momento en que comenzaron a hacerse cargo de la investigación sobre la Sábana, estaban profundamente dedicados a la misión *Viking* hacia Marte.

La Imagen del Lienzo era de difícil lectura. Sus tenuísimos colores estaban afectados por las manchas de agua, las quemaduras y los remiendos. Por si fuera poco, la trama y la dirección del tejido en forma de espina de pez (sarga) se extendían lógicamente por toda la tela; era una estructura lineal, horizontal, que se interseccionaba con otra igual, en sentido vertical; al estar juntas, dificultaban seriamente la lectura de los detalles, tan sutiles a veces que rozaban la invisibilidad.

---

[3] J. J. LORRE, D. J. LYNN (Jet Propulsion Lab., Pasadena), *Digital Enhancement of images of the Shroud of Turin;* D. H. JANNEY (LOS Alamos National Laboratory), *Computer - aided image Enhancement and Analysis,* en *Proceedings of the U.S. Conference of Research on the Shroud of Turin* (Albuquerque, 1977).

Las estructuras del tejido fueron sustraídas a la Imagen mediante un proceso técnico articulado en tres fases[4].

Entonces surgió un hecho completamente inesperado.

La pura y simple Imagen, liberada de los obstáculos que presentaba el tejido, apareció estructurada de un modo extrañísimo: estaba como suavemente "posada" sobre la tela.
Las sombras que constituían el "diseño" del rostro y del cuerpo no mostraban, en su disposición, direccionalidad alguna ni concatenación lógica entre ellas. En el análisis de la Imagen, la "transformación de Fourier" era completamente uniforme[5].

Ahora bien, todo pintor o dibujante, cuando trabaja, expresa una constante y original orientación de la mano, que repite siempre instintivamente. Este movimiento, tan personal como la inclinación de la escritura, es a menudo tan preciso que se le puede definir como la posición de una manilla de reloj sobre el cuadrante. Esta dirección preferida, al aplicar la pincelada o al dibujar, es la "direccionalidad primaria" de un artista; es peculiar y distinta para cada uno, y es imposible suprimirla.

Sobre la Imagen de la Sábana, en cambio, no se veía ninguna frecuencia específica. No salían a primer plano líneas de pincel ni de cualquier otro instrumento apto para aplicar colores sobre un tejido. Así que, por lo que se podía deducir, la Imagen no había sido pintada o dibujada por medio de movimiento alguno de la mano.

Luego, la Imagen del cadáver de la Sábana empezó a revelar cosas que nadie había visto jamás con semejante nitidez, ni a simple vista ni en fotografía; se destacaron del difuminado

---

[4] En primer lugar, la Imagen se descompuso en miles de casillas (cf. nota 6 del cap. II) mediante el Scanning Microdensitometer Boller and Chiven PDS. Una vez descompuesta así en una serie de números, éstos fueron transcritos en cinta magnética, después de lo cual, la gigantesca computadora IBM 360:65, específicamente proyectada para las investigaciones planetarias de la NASA, elaboró la imagen según las exigencias que se presentaban. ("This computer hardware and software system was developed by IPL to support the planetary Exploration Program of NASA, ad is totally dedicated to digital image processing. In this system, a digital image can be modified serially by any number of different algorithms at the experimenter's discretion until the cumulative desired effect on the image is achieved".) J. J. LORRE-D. J. LYNN, O.C.) La tercera fase consistió en reproducir, sobre película, como nuevas fotografías, las imágenes resultantes de la elaboración digital.

[5] J. J. LORRE-D. J. LYNN. O.C.

palidísimo general los contornos de los hombros, se delineó plásticamente la masa de los cabellos sobre la nuca, que eran larguísimos, recogidos en una envoltura que caía más abajo de la base del cuello. Un detalle como éste —irrelevante a simple vista— era, evidentemente, un acontecimiento casual y auténtico. Pero aquella desacostumbrada y típica masa de cabellos decía algo más, ofrecía un indicio muy concreto respecto al área geográfica, la cultura, la raza y el momento histórico del personaje. En efecto, aquella típica manera de llevar el cabello pertenecía a la cultura esenia del área palestina de dos mil años atrás.

Se vio asimismo que la impronta de las piernas se dilataba lateralmente, es decir, había también una leve huella de los lados de las piernas, sobre todo en su tercio inferior; de manera que parecía como si el tejido hubiera sido arrimado al cuerpo. Todo esto se advertía de forma levísima, tanto que, a simple vista, era prácticamente inapreciable, pero aportaba indicaciones importantes a favor del hecho de que el tejido hubiese sido colocado efectivamente sobre un cuerpo[6].

Cuando, una vez suprimido el "noise" del tejido, se comenzó a examinar la Imagen del rostro, emergieron con claridad —como si se hubiese quitado de la cara una gasa que la velaba— los numerosos traumatismos que la desfiguran, y que otros estudiosos[7] habían definido ya como esquimosis o hinchazones debidas a golpes y caídas.

Era como llevar a cabo el reconocimiento de un cadáver, después de haber leído u oído, en otra parte, las causas de su muerte y también las sevicias sufridas.

Se veía el pómulo derecho tan tumefacto que incluso el párpado se había hinchado y aparecía mucho más destacado que el izquierdo; y se veía la nariz llena de escoriaciones, como a causa de una caída, y el cartílago nasal torcido, separado del hueso; se veía la frente tumefacta sobre la ceja izquierda y el labio hinchado, al igual que la mejilla. En fin, reducido a aquel estado,

---

[6] J. J. JACKSON-J. J. LORRE-D. LYNN, O.C.
[7] Vignon, Barbet. Hyneck, Ricci.

debía de haber sido casi irreconocible incluso para quien le fuese familiar.

Pero había sucedido que, a pesar de las heridas, aquel rostro había conservado aquella su paz serena y bellísima.

¿Existía algún autor antiguo que hubiese descrito al Hombre cuyo nombre ahora, mirando el Lienzo, nadie se atrevía a pronunciar, pero en quien todos pensaban? Había sobrevivido una célebre página, atribuida a Nicéforo Calliste, y que se decía derivada de otrai mucho más antigua, una página sobre la que filólogos e historiadores habían trabajado mucho; ¿había sido interpolada en el texto, manipulada, ampliada, o contenía realmente un núcleo originario auténtico?[8]. Fuese como fuese, decía "...un rostro noble y vivaz, con cabellos claros, suavemente ondulados, cejas negras y marcadamente curvadas, ojos azules intensos y penetrantes, con una maravillosa expresión de simpatía. La nariz bastante larga. La barba también casi rubia, pero no muy larga. Más largos, en cambio, los cabellos, que jamás fueron tocados por tijera... El cuello se inclinaba ligeramente, de manera que jamás presentaba una actitud demasiado áspera o altanera. El rostro, tostado por el sol como grano maduro, era tan proporcionado... Estaba habitualmente un poco inclinado hacia adelante; e irradiaba gravedad y sabiduría, dulzura y bondad, y ausencia del menor sentimiento de ira".

[8] Cf. los siguientes textos: *Testimonium Flavianum* (Flavio Josefo: *Ant.); Lectura de Léntulo,* en Fabricius, Migne, James. Nicéforo Calliste, *Historia Eclesiástica.*

V

La búsqueda

Los frescos de Cimabúe. — Un obispo del siglo XIV...—...y una Comisión investigadora. — El proyecto STURP. — El incendio de una noche de invierno. — En un antiguo salón de Turín. — La herida del costado. — La lanza de Jerusalén.

A la basílica superior de San Francisco de Asís, donde sobrevivían, como sombras de sí mismos, los célebres frescos de Cimabúe, llegó un buen día, durante su viaje por Italia a primeros de siglo, Paul Vignon, y se detuvo a considerar —personalizando la desilusión del artista— la extraña suerte de aquellas obras maestras que se estaban destruyendo por sí mismas.

Los colores utilizados por Cimabúe contenían fuertes porcentajes de plomo y, en el transcurso de los siglos, una reacción química desencadenada por el azufre en las paredes había invertido los colores, oscureciendo los que eran claros, y viceversa. Los frescos parecían así el negativo de sí mismos, y Paul Vignon pensó en la Sábana. Quizá también en aquel Lienzo se había producido una inversión de colores y quizá él, al final de su romántico viaje, había encontrado la solución del enigma. Pero, nada más salir a la gran plaza, pensó que la impronta de la Sábana era "monocromática": había en toda ella tan sólo aquel levísimo e inapresable color, tan desesperadamente difícil de imitar; él lo sabía muy bien. El, que había realizado pruebas de pintura sobre tela no preparada (como no preparada aparecía la tela de la Sábana), utilizando la solución más transparente y diluida posible, con el propósito de acercarse a aquel "color", pero que nada había conseguido. Tanto si utilizaba los colores al óleo como a la aguada, la tela pintada se enrollaba, la pintura se resquebrajaba y se desprendían fragmentos de color.

A pesar de todo ello, la hipótesis "obra falsa de un pintor desconocido" retornaba una y otra vez a su subconsciente. Porque, de hecho, el estudio científico —y la propia valoración de autenticidad técnico-histórica— de la Sábana se han visto en gran manera obstaculizados por una vieja disputa (fundada sobre intereses económicos) que estalló hacia finales del siglo XIV.

En 1389, Pierre d'Arcys, obispo de Troyes, tuvo conocimiento de que la familia De Charny exponía la Sábana a la veneración pública, con el consiguiente éxito de público y de donaciones. Indignado porque la iniciativa había sido tomada sin su consentimiento, y porque de ello él no obtenía ventaja alguna, escribió al Papa que la Impronta no era más que una falsificación pictórica y que su exposición acarreaba grave daño a la fe. Se llevó a cabo un largo proceso, en varias fases, con un abultado legajo de documentos, peticiones, cartas, interrogatorios, bulas papales, y todo quedó prácticamente en nada. Durante siglos, aquel montón de documentos quedó sepultado en los archivos, hasta que, en 1898, Secondo Pia fotografió la Sábana y sus desconcertantes imágenes dieron la vuelta al mundo.

Entonces volvieron a salir a la luz aquellos documentos, y cuantos se oponían a la idea de que la Imagen del Lienzo fuese la verdadera Impronta dejada por "alguien", adujeron aquellos documentos y, sobre todo, las afirmaciones del obispo de Troyes, para demostrar la hipótesis de la falsificación.

Entre otras muchas, fue particularmente violenta la toma de posición del canónigo Chevallier[1], quien, más que un objetivo espíritu de investigación, mostró en su actitud un confuso comportamiento de tipo emocional —digamos, de pasada, que se negó a ver la Sábana con sus propios ojos y expresó todos sus juicios sin haberla visto jamás—. Su violento rechazo, profundamente desequilibrado, de situar en el área de lo posible un hallazgo arqueológico que, en cierto modo, pudiese referirse a "aquel" personaje, suscitó, sin embargo, ecos inmerecidos. De aquí que el mero estudio de la Sábana fuese tachado de "superstición", obstaculizado y desviado. La falsa pista de

[1] V. CHEVALLIER, O.C. (véase nota 3 del cap. I).

Chevallier llevó las investigaciones a un callejón sin salida, y no pocos las abandonaron.

El prejuicio pesó en los años sucesivos. El 16 de junio de 1969, la Sábana fue examinada por vez primera al microscopio óptico y fotografiada a la luz de Wood y con infrarrojos[2]. El 24 de noviembre de 1973, también por primera vez, se tomaron algunos fragmentos del tejido para una investigación sobre las características del lienzo y sobre una eventual presencia de sangre en él[3]. El discutible resultado de aquellas investigaciones fue publicado en 1976. Si algún mérito tuvo, fue el involuntario de demostrar la necesidad de una investigación sistemática y con tecnología apropiada[4].

Sobre la Sábana y su historia existen rimeros de volúmenes —además de muchos documentos—; pero, paradójicamente, el documento del obispo d'Arcys y el informe de la Comisión 1976 se habían hecho famosos en los Estados Unidos, y así, cuando los

---

[2] Foto Judica Cordiglia.

[3] *Ricerche e studi della Commissione di Esperti...* (Torino 1976).

[4] *Ricerche e studi...,* cit.: un miembro de la Comisión, experto en arte, escribía: "...mantengo que el modelo de la impronta de la Sábana fue dibujado directamente sobre una tela mojada (extendida sobre un telar) y fue logrado diluyendo tierras de color sepia y ocre amarillento en un líquido resinoso, y que este original, todavía húmedo, fue extendido sobre la Sábana, asimismo bien tensa y comprimida con un peso macizo... La suposición sobre tal procedimiento me viene sugerida además por el hecho de que la película fotográfica da un positivo *(sic),* en vez de un negativo, como ocurre normalmente; y ello es así porque la operación, desde mi punto de vista, fue repetida dos veces: la primera con el original y la segunda con el original impreso y calcado sobre la tela". En esta reconstrucción de la profesora Noemi Gabrielli, la confusión respecto a las técnicas fotográficas daba origen a una fantasía tan imprecisa como rebuscada. Y de hecho, un estudioso genovés, Pietro Scotti, se dirigió a ella para obtener, pagando, informaciones y documentos acerca de la viabilidad de tales técnicas, pero no obtuvo respuesta.

Citamos también, *literalmente,* para más documentación, la sugerencia formulada por un miembro importante de la misma Comisión: "...aconsejaríamos que no se excluyese, como hipótesis, un proceso verdaderamente fotogénico. Las trágicas sombras de Hiroshima han revelado un fenómeno nuevo a los conocedores de este campo de la física. Tampoco parece inútil recordar aquí la hipótesis lanzada por Murray sobre la aparición de "fantasmas" o "espectros" —la menos banal de las propuestas hasta ahora— por una especie de fenómeno "parecido al fotográfico" *[My first hundred years* (London 1963) p.75]. Indudablemente, la fotogénesis es menos fácil de admitir cuando se trata de un cadáver extendido sobre una tela y, por consiguiente, también para la reproducción de un rostro: es, en cambio, más admisible en el caso de una estatua que pudiera haber sido levantada momentáneamente hasta ser puesta de pie". Informe de la Comisión, profesor Silvio Curto, p. 85. Cita literal.

científicos de Los Alamos y de Albuquerque comenzaron a dejarse fascinar por el proyecto relativo a la Sábana, la hipótesis de que pudiera haber sido pintada se hallaba presente en su pensamiento y ejercía en ellos una fuerte influencia. Lo que con el tiempo se haría célebre bajo el nombre de "Proyecto STURP"[5] empezaba a tomar forma. En medio de miles de contratiempos y de "coincidencias", como dice John Heller[6], se iba delineando la posibilidad de examinar directamente el objeto mismo, en Turín. Una oportunidad única en la vida, puesto que entre una y otra "exposición" o "exploración" transcurrían normalmente decenios.

En aquel entonces comprometióse también con el proyecto Ray Rogers[7], quien afrontó inmediatamente el problema de la "formación" de la Imagen de la Sábana. Al coordinar las fases futuras de la investigación, recogió en primer lugar todos los datos posibles sobre el carácter físico de la Imagen, es decir, su coloración, su geometría, la estabilidad cromática, las reacciones y su carácter general. En este momento no se sabía aún si se tenía entre manos un artificio artístico o las huellas dejadas de alguna manera por un cuerpo verdadero, y, por consiguiente, se convino en llamarla "Imagen".

Ray Rogers es un experto eminente en "efectos térmicos", es decir, los efectos que emanaciones de calor muy elevadas producen sobre las diversas sustancias. Su experiencia provenía de sus investigaciones sobre los más avanzados explosivos de uso militar y civil; por eso su atención se concentró, casi instintivamente, sobre el incendio que había dañado gravemente la Sábana en 1532, en la capilla de Chambery.

El incendio había estallado de noche, en la sillería de madera del coro de la "Sainte Chapelle". Nadie estaba de guardia en aquella fría noche del 4 de diciembre, y el fuego alcanzó

---

[5] "Shroud of Turin Research Proyect" (Proyecto de investigaciones sobre el Lienzo de Turín).

[6] JOHN HELLER. *Report on the Shroud of Turin* (Houghton Mifflin 1983).

[7] RAYMOND, N. ROGERS, experto en química orgánica y física en el "Los Alamos Scientific Laboratory" (Los Alamos): "...debemos considerar toda posible hipótesis. Toda hipótesis debe ser planteada lo más clara y lo más concisamente posible. Para cada hipótesis hay que hacer los tests adecuados. Ninguna idea preconcebida debe ser defendida". Cf. *Chemical Considerations concerning the Shroud of Turin* (Albuquerque 1978).

rápidamente la contigua sacristía, donde, en un armario, naturalmente también de madera antigua, se guardaba bajo llave una caja, igualmente de madera, que contenía una segunda —ésta de plata, por fortuna— en la que se conservaba, doblado en varios pliegues, como un lienzo, el tejido de la Sábana.

El fuego había llegado ya al armario y a su contenido cuando el consejero ducal, Philippe Lambert, se percató del incendio; pero el coro estaba cerrado por una fuerte verja cuya llave, de momento, nadie sabía dónde estaba. Y el viento nocturno alimentaba el fuego a través de las puertas abiertas de par en par. Pero alguien más había visto los resplandores del fuego en la nieve: el carpintero Guillaume Pussod, cuyo nombre merece ser recordado, porque fue quien forzó la verja ya candente, quemándose los dedos hasta el hueso, y dejó libre el camino. Con él dos hermanos franciscanos, de cuyos nombres nadie ha dejado constancia, llegaron hasta el armario y sacaron la caja de plata, envuelta por las llamas y hasta fundida ya en una esquina. A toda prisa, vertióse sobre la caja una gran cantidad de agua, que la enfrió, pero que pasó a través de la plata licuada y dejó sobre los puntos del tejido más cercanos aquellos agujeros asimétricos que todavía se ven.

La descripción de aquel incendio y sus muchos detalles precisos[8], así como su misma dinámica, tan exactamente marcada por las quemaduras que quedaron sobre el lienzo, proporcionaban a Ray Rogers algunas informaciones.

La caja de plata debía de haber alcanzado una temperatura de casi novecientos grados para empezar a fundirse, y esto gracias a que se trataba de plata antigua, ciertamente impura, mezclada con cantidades diversas de mercurio, cobre, plomo, arsénico. No se conocían los porcentajes exactos de todo ello, pero se podía determinarlos estadísticamente, examinando otras platas de la misma época.

En el interior de la caja, la temperatura debía de haber alcanzado los doscientos grados, ya que sólo a esta temperatura el lino empieza a cambiar de ¿olor (es decir, a chamuscarse, como ocurre bajo la plancha); pero poco a poco debía de haber ido en

[8] GORREVOD. O.C.

aumento en diversos puntos, allí donde el lino había estado más cerca de la parte que se había fundido de la caja. Y, en efecto, se advertían en la tela los diversos grados de la quemadura, desde la más leve chamusquina hasta la pirólisis total con destrucción de zonas del tejido; tanto que se habían hecho necesarios llamativos remiendos.

Estas temperaturas eran un dato cierto. En consecuencia, si se habían utilizado sustancias colorantes para pintar la imagen del cuerpo —fuesen las que fuesen—, a aquellas temperaturas deberían haber sufrido cambios de color. En cambio se comprobaba, al menos en las fotografías en color, un hecho bastante extraño: aun en aquellos puntos en que la Imagen del cuerpo estaba cercanísima a los hilos chamuscados o quemados, incluso a menos de un milímetro de las zonas quemadas, no se advertía el menor cambio de color: el tono amarillento de la imagen era siempre, constantemente, el mismo[9].

Al programar luego la serie de análisis en Turín, Ray Rogers se dijo a sí mismo que debían ser tales que estableciesen, de una vez por todas, si la imagen había sido producida o no por una pintura, o por cualquier otra técnica que llevase consigo la aportación de material extraño colorante.

Nació así un plan de investigación multidisciplinar, con la contribución específica de especialistas en las más diversas ramas. Cada trabajo tendría que confrontarse con los otros, y toda hipótesis futura habría de mostrarse "consistente" y acorde con todos los otros aspectos de la singular Imagen.

De este modo —para abordar este proyecto único de investigación, financiado, de una parte, con la ayuda de entes públicos y de personas particulares, y de otra con fondos personales de los participantes, y sin el menor ánimo de lucro—, se reunieron algunos de entre los más expertos estudiosos con que cuenta hoy, en los más variados campos, la investigación científica mundial. Se podía disponer de las más sofisticadas instalaciones y aparatos; y se decidió transportar una parte de todo ello, en avión, hasta Turín, para análisis directos. De esta manera

[9] Es decir, que la Imagen era "termoestable" (hablamos aquí de la imagen y no de las manchas de sangre).

se dedicó al estudio de un solo hallazgo arqueológico una tal masa de análisis como nunca jamás se había hecho con ningún otro objeto artístico o histórico[10].

Para descubrir si en el lino había sustancias orgánicas (debidas al contacto con un cadáver) o pigmentos colorantes, animales, vegetales o minerales (debidos a una obra pictórica), o incluso para ver si una eventual impronta original pudiera haber sido reavivada y completada con añadidos de color, se había proyectado tomar unas micromuestras (para analizar en laboratorio) y efectuar análisis directos mediante métodos no destructivos. Entre estos métodos, la espectroscopia —que comprende una vasta gama de técnicas— ayuda a individualizar los elementos presentes en un objeto desconocido, aunque estén mezclados entre sí de las formas más variadas o se encuentren en cantidades infinitesimales. En efecto, si se ilumina el objeto que se va a analizar, con un haz de rayos oportunamente elegido, cada elemento emite su propio "espectro" característico, que hace que sea reconocido[11].

---

[10] Otros programas de investigación eran puestos en marcha simultáneamente por los estudiosos italianos P. L. Baima Bollone, ayudado por el fotógrafo A. Ghio y Giovanni Riggi. El profesor Max Frei, que ya habia efectuado interesantes descubrimientos, llevaría adelante sus investigaciones sobre los pólenes. Los científicos italianos proyectaron aspirar en vacío muestras de polvo del lienzo y examinar algunos hilos del tejido (lo que, por desgracia, no les fue permitido hacer a los americanos). Más adelante, la colaboración del profesor Giovanni Riggi con los científicos del STURP se reveló altamente fructífera.

[11] Había sido preparada en los Estados Unidos y transportada a Turín una mesa basculante, a medida para la Sábana, que hizo el objeto accesible a las fotografías y a los análisis. En éstos participaron, en Turín:

— R. y M. GILBERT (Oriel Corporation), para la reflexión y fluorescencia visible por U.V. y fotoeléctrica.

— R. W. MOTTERN y otros (Sandia National Laboratories), para las radiografías a baja energía.

— R. A. MORRIS y otros (Los Alamos National Lab.), para la fluorescencia con rayos X.

— J. S. ACCETTA y J. S. BAUMGART (Lockheed Corporation), para la espectrofotometría fotoeléctrica por los I.R. y la termografía.

— S. F. PELLICORI y otros (Santa Bárbara Research Center) y V. MILLER, B. SCHWORTZ, E. BROOKS (Brooks Institute), para la fluorescencia U.V. y fotos relativas, y reflexiometría. Fueron tomadas, asimismo, una serie de fotografías a alta resolución, pancromáticas, multiespectrales y de banda restringida, con utilización de filtros líquidos y de un set de filtros sustractivos. Fueron tiradas fotos macro y microscópicas, en color.

El Lienzo era un antiguo lino, probablemente frágil, al que había que acercarse con extremada cautela; y el ámbito en el que se trataba de operar era un antiguo salón del Palacio Real de Turín, cargado de historia y de decoraciones barrocas, pero lo más alejado de las exigencias de un laboratorio.

Para el análisis con fluorescencia por medio de rayos X se encontraron dificultades extraordinarias en la puesta a punto de las instalaciones[12]. El experimento obligó a los científicos a un trabajo agotador de más de treinta horas. En treinta y siete puntos diversos del tejido, todos definidos —salpicaduras de agua, quemaduras, lino limpio, imagen del cuerpo, manchas de heridas— se recogieron los correspondientes espectros de emisión[13].

El análisis, dada la gran sensibilidad de los aparatos, reveló también que el tejido, elaborado manualmente de una manera arcaica, mostraba espesores diversos de zona a zona, puesto que, evidentemente, manos diferentes habían hilado las madejas.

Pero aquel análisis aportó una primera indicación singular: las áreas de lino limpio y las áreas en las que aparecía la Imagen del cuerpo respondían del mismo modo, con una fluorescencia debilísima. Prácticamente, en las áreas en que se veía la Imagen era como si no hubiese nada[14].

En cambio, las manchas de las heridas eran vivamente fluorescentes; y lo eran del mismo modo en que es fluorescente una verdadera mancha de sangre.

Para el análisis termográfico, había sido llevado a Turín un aparato que reaccionaba a las más infinitesimales variaciones de

---

[12] R. A. MORRIS-L. A. ACHWALBE-R. D. LONDON, *X Ray fluorescence investigation on the Shroud of Turin* (la compleja instalación de aparatos, puesta a punto específicamente para aquella investigación, fue aportada gratuitamente, para la parte de su competencia, por las Canberra Industries de Meriden).

[13] Los espectros fueron estudiados y comparados con muestras de contraste en los laboratorios de Los Alamos, con todos los cuidados que la delicadeza de la investigación exigía, comprendida la variación de la presión atmosférica entre Turín y Los Alamos.

[14] No existía diferencia alguna de concentración de elementos pesados entre las áreas de lino "limpio" y aquéllas con la Imagen del cuerpo. No se encontraba ni la menor huella de elementos pesados, es decir, colorantes minerales, ni siquiera llevando las cosas al límite, que era infinitesimal y absolutamente invisible a simple vista, de 0,5 microgramos por centímetro cuadrado.

temperatura. En efecto, si una superficie es irradiada con radiaciones infrarrojas, las diversas áreas se calentarán más o menos según las sustancias que en ellas se encuentren, porque cada una absorbe los rayos infrarrojos en cantidades y de modos diversos. Aparatos de este tipo tienen una amplia y significativa utilización en el ámbito exploratorio, militar, criminal y médico[15]. El análisis había sido programado para buscar en el tejido tinturas, colorantes, colas de pintor. Su sensibilidad era tal que el profesor Giovanni Riggi[16] recuerda que una vez puso su mano sobre la tapicería de tela del salón durante unos tres segundos. La temperatura ambiental era de dieciocho grados: el brevísimo contacto la elevó a dieciocho coma dos. El aparato leyó sobre la pared la huella de la mano y siguió leyéndola durante horas, hasta que aquella infinitesimal cantidad de calor no se dispersó del todo, dada la inercia del tejido.

Para la espectroreflexometría fotoeléctrica se había construido de propósito un sensibilísimo aparato portátil[17], estructurado de manera que correspondiese a las peculiares condiciones de la investigación.

A este análisis, como a los otros, la Imagen del cuerpo reaccionaba como si no contuviese aportaciones de sustancia alguna. Eran fluorescentes las quemaduras y no lo era la Imagen[18]. Mostraban fluorescencia las manchas de las heridas y se comportaban como verdaderas heridas. También la barba y la zona de la muñeca en torno a la herida reaccionaban como si llevasen huellas de sangre, aunque no se viese nada a simple vista. Se pensó que tal vez el tejido de la Sábana influenciase el análisis;

---

[15] La instalación comprendía, además de las partes complementarias, un emisor de radiaciones y el aparato de captación, que opera a la temperatura de ebullición del nitrógeno líquido (— 196) y que, por sus características, había originado problemas durante su transporte aéreo y terrestre. J. S. ACCETTA-J. S. BAUMGART, *I. R. Reflectance Spectroscopy and thermographic investigations of the Shroud of Turin.*

[16] GIOVANNI RIGGI. *Rapporto Sindone.*

[17] S. F. PELLICORI-R. CHANDOS, *Portable Units Permit UV/Vis Study on the Shroud.* El aparato hizo posibles unos análisis cuidadosísimos, de 440 a 700 mm.

[18] S. F. PELLICORI, *Spectral Properties of the Shroud of Turin.* En los análisis visuales y en las fotografías sometidas a fluorescencia UV de banda larga apareció que las zonas chamuscadas y la Imagen, al comportarse de manera tan diferente, no eran parangonables entre sí. Nada hubo, en el comportamiento de la Imagen, que permitiera atribuirle como origen una quemadura del tejido.

así que se repitió luego sobre un fragmento de material rojizo, separado del tejido. El fragmento emitió el "espectro" de la metahemoglobina desnaturalizada, es decir, sangre muy antigua.

Pero sobre la Imagen del cuerpo no hubo forma alguna de encontrar la menor sustancia añadida, un colorante que hubiese formado aquel su tan característico color pálido amarillento. No se encontraba nada. Y no se entendía qué pudo haber sido lo que produjo la nitidísima Imagen de aquel cadáver, con sus largos cabellos y con los ojos cerrados[19].

Este primer descubrimiento, a la vez que resolvía un enigma, planteaba otro nuevo.

Pero, en este intervalo de tiempo, otra información emocionante llegaba de los científicos que habían estado examinando las manchas que parecían ser de sangre: la fluorescencia de los rayos X denunciaba que allí se había acumulado una gran concentración de óxido de hierro. Y, como es sabido, el hierro es un componente de la sangre.

En las grandes heridas de los pies —aquellas que parecían debidas a la crucifixión— se hallaron veinte microgramos de hierro por centímetro cuadrado. El hierro se encontraba, en gran cantidad, en las zonas donde parecían estar las más graves heridas y donde podía haber habido más copiosas hemorragias. Sobre la herida abierta del tórax —aquella que, de acuerdo con la tradición, presentaba la forma de una lanzada, con una intensa efusión de sangre sobre el costado y hasta la región lumbar— se descubrieron nada menos que treinta o cuarenta microgramos por centímetro cuadrado de tejido[20].

Esta indicación encerraba un profundo significado histórico y dramático. Revelaba que un flujo imponente (que ningún

---

[19] Cf. también: R. GILBERT-M. M. GILBERT, *U. V. Visible Reflectance and Fluorescence Spectra on the Shroud of Turin;* R. W. MOTTERN-R. J. LONDON-R. A. MORRIS, *Radiographix Examination of the Shroud of Turin;* L. A. SCHWALBE-R. N. ROGERS, *Physics and Chemistry of the Shroud of Turin.*

[20] Los investigadores quisieron confrontar los datos entre sí. La sangre humana lleva, como promedio, 0,5 microgramos de hierro por cm^3. Si se vertía sangre sobre el papel de experimentación (Watman 42, de 10 mg de peso por cm^3) hacían falta casi 25 mm^3 para saturar un área de un cm^2. Lo que significa que, en un centímetro cuadrado, había normalmente casi doce miligramos y medio de hierro. Sobre el tórax del cadáver de la Sábana se encontraba casi cuatro veces otro tanto. Cf. R. A. MORRIS-L. A. SCHWALBE-R. J. LONDON, *X Ray Fluorescence Investigation of the Shroud of Turin.*

falsario hubiera encontrado necesario descargar sobre el lino, porque era suficiente muchísimo menos para mancharlo) había corrido, brotando a borbotones, a lo largo de la piel del tórax y del costado, empapando el tejido y siendo absorbido por él en varios estratos.

Toda esta sangre brotaba de aquella herida que destaca tan nítidamente en el hemitórax derecho, entre la quinta y la sexta costilla. Una herida muy singular, que no tiene la elegancia de las heridas diseñadas miles de veces por nuestros pintores. Es, por el contrario, un desgarrón verista, violento, de bordes abiertos y sin traza alguna de coagulación, una herida sobre un cadáver, cuyo tórax mancha, sin elegancia pictórica alguna.

La herida tiene una anchura de cuatro milímetros y medio: tiene las dimensiones de máxima anchura de una "lancea" romana, de las que usaban los legionarios. Una "lancea" de estas dimensiones, con su mortal línea en forma de hoja de punta alargada, fue abandonada entre las ruinas de Jerusalén por el ejército que asediaba la ciudad, a las órdenes de Tito, en el 70 después de Cristo; ha sido encontrada en nuestros días. El adiestramiento, sobre objetivos fijos y móviles, de los legionarios romanos les habituaba a dirigir el golpe contra el hemitórax derecho del adversario, menos protegido por el escudo, donde la hoja, de bordes ovales cortantes, capaces de traspasar músculos, descoyuntar costillas y alcanzar el corazón, se hundía con pericia homicida.

VI

En el planeta desconocido

El ojo del microscopio. — La Impronta sobre el lino. — Apenas dos o tres hilos, en una trenza de cabellos. — Sobre la rodilla, la tierra en que había caído.— Un fluido rojo y viscoso...—... y manchas de color de miel. — Microfotografiar en un viejo palacio. — La sangre seca se desintegra y se esparce por todas partes. — Trabajar sobre muestras de diez micras de longitud. — No se encuentran pinturas ni colorantes. — La Impronta es "una descomposición acelerada" .— La sangre es verdadera sangre de heridas.

Cuando las primeras miradas humanas del mundo penetraron en el Lienzo —a través de la ampliación espectacular del microscopio y la microdocumentación del objetivo fotográfico en color— fue como si los ojos de Sam Pellicori y de Mark Evans, aquella tarde de octubre de 1978, aterrizasen en un planeta desconocido.

La Imagen del cuerpo, iluminada por una luz blanca, parecía ser de un color amarillento, semejante al de la paja. Desde siempre, el color de la Imagen[1] había sido definido como un difuminado y monocromático color sepia; pero se demostró que no era así, aunque el juicio sobre el color de un objeto particular podía estar influenciado por la iluminación y la distancia de quien lo mira[2].

---

[1] Hay que subrayar la distinción fundamental entre los dos tipos de señales: *a)* la Imagen o impronta del cuerpo; *b)* las manchas de heridas y sangre.

[2] Si el color de la Imagen se sometía a una fuente de luz como el UV 390-420, aparecía como gris neutro, es decir, era totalmente absorbente. V. J. HELLER y otros, *A Comprensive Examination of the various stains and images on the Shroud of Turin,* en *Advance in Archeological Chemistry* (1983).

A medida que avanzaba la exploración —abismándose, desde el examen macroscópico (con ampliaciones de hasta cincuenta veces), hasta el' mundo fragmentado e indescriptible de las ampliaciones que superan las mil veces—, el aspecto de la Sábana se hacía más fascinante[3].

La Imagen del cuerpo se veía únicamente en las fibras más superficiales de los hilos del lino. En ningún punto la imagen había penetrado en las depresiones del tejido: apenas el hilo tendía a hundirse para seguir el curso del tejido, la imagen desaparecía. En toda la extensión de los más de cuatro metros de tejido, la Imagen era toda ella y por igual, en todas partes, extremadamente superficial: tanto que, si se compara, por ejemplo, un hilo de lino ampliado a una trenza de cabellos, la coloración de la Impronta tocaría apenas una decena de los cabellos más exteriores de la trenza.

La Impronta ni siquiera penetraba en las partes que, a simple vista, aparecen más oscuras.

Y se vio una cosa singularísima: la mayor intensidad de ciertos puntos (nariz, manos, rodillas) no se debía a fibras más oscurecidas, sino solamente al hecho de que, en aquellos puntos, un número mayor, una masa más completa de filamentos había sido tocada por aquel color amarillento, y así, en el conjunto, parecía más oscuro. Y efectivamente, la Impronta de las mejillas, de las orejas, de los lados de los dedos —que a simple vista aparece tan pálida— afectaba sólo a poquísimas fibrillas, en medio de otras muchas que ni siquiera habían sido tocadas.

La coloración no se extendía nunca sobre las fibras vecinas del tejido; por consiguiente, la Impronta no podía haberse formado por medio de líquidos coloreados[4].

---

[3] S. PELLICORI-M. EVANS. *The Shroud of Turin through the Microscope y A Microchemical Investigation on the Shroud of Turin.*

[4] La superficialidad y la no extensión de la Impronta excluían cualquier mecanismo que pudiera haber llevado a la extensión de líquidos por capilaridad; excluía, por tanto, la aplicación de pinturas o de colorantes. Esto se hacía todavía más evidente si se confrontaba la Impronta con las marcas de agua que quedaron cuando fue apagado el incendio de 1532: aquella agua, donde había caído, había permeado el tejido hasta el revés y se había extendido capilarmente, justamente como hacen todos los líquidos y fluidos.

Viose asimismo una diferencia sustancial entre la Impronta y las quemaduras de aquel viejo incendio: incluso donde eran tan leves que su color se parecía al de la Impronta, las quemaduras y chamusquinas penetraban en el tejido muy irregularmente, y a menudo en todo su espesor, en las depresiones y hasta en los hilos que pasan por debajo de otros. Sus bordes eran difusos y graduables, como es lógico en una quemadura. Su estructura y su mecánica eran absolutamente diferentes.

No podía haber intervenido medio mecánico alguno de difusión de calor en la formación de "aquella" Impronta[5]. Ningún hombre, por muy artista que fuera, había creado la Imagen del Lienzo.

Explorando, con aguja de disección, las fibrillas en las que aparecía la Impronta del cuerpo, de color pajizo, se encontraba que no estaban adheridas o pegadas entre sí por nada; es decir, nada había que de alguna manera pareciese haber sido "vertido" sobre el tejido para formar la Imagen. Por si esto no bastaba, se las amplió hasta mil veces y no se halló la menor partícula de sustancias colorantes.

En cambio, realizada una ampliación de quinientas veces, se descubrió que fragmentos de material terroso se mezclaban con residuos rojizos, como de sangre, en la punta de la nariz, al parecer llena de escoriaciones, en la rodilla izquierda, que parecía contusionada, y en el calcañar, asimismo ensangrentado. Era como si el material terroso se hubiese incorporado en cierta maneja a la sangre, quedando así pegado a la piel. Parecía, en definitiva, que el Hombre cuya Impronta se estaba examinando hubiera caminado descalzo y hubiese caído, golpeándose la rodilla, y se hubiera desplomado de bruces sobre el terreno.

El color de las manchas semejantes a sangre, al ampliarlo, era de un color rojo no uniforme: iban del marrón rojizo al bermellón y hasta casi al anaranjado, y parecía exactamente el abigarrado color de antiguas manchas de sangre disecada.

---

[5] S. PELLICORI-M. EVANS. ibíd. Se antojaba una locura pensar que por medio de cualquier medio mecánico de difusión de calor (presión, irradiación para obtener un estriamiento en forma de impronta) se pudiese (y con tecnologías medievales) graduar y controlar la uniformidad total de la operación sobre una superficie de nada menos que 4,36 X 1,10 y, al mismo tiempo, regular aquella extremada superficialidad.

Allí, un fluido viscoso debía de haber penetrado en el tejido: había empapado los hilos, atravesando todo el espesor de la tela hasta llegar a menudo a su revés (mientras que la impronta del cuerpo, como se había visto, era superficialísima). El fluido viscoso se había infiltrado un poco también en los hilos que se hallan al borde de las manchas; se había extendido, pues, por capilaridad, como precisamente ocurre con un líquido sobre un tejido (mientras que, en cambio, se había visto que no existía la menor capilaridad en la impronta del cuerpo).

En determinados puntos —sobre las heridas mayores, la del tórax, las de los pies y la de la muñeca izquierda— parecía como si se hubiera vertido una notable cantidad de aquel fluido; se daba en ellos un aumento de espesor. Pero, a pesar de ello, las manchas no se habían extendido mucho. Se notaba que el fluido tenía que haber sido verdaderamente bastante viscoso, como la sangre de una persona deshidratada por la sed o que ha sufrido fuertes pérdidas de líquido.

Más allá del borde de las manchas rojas se veía un halo de líquido claro, color de miel, seroso, y era como si, al ser menos denso que el fluido rojo, hubiera podido extenderse más ampliamente sobre la tela. Se asemejaba a la parte serosa de la sangre cuando (y esto se ve muy bien en las vendas de las heridas) se separa de la parte corpuscular roja. Cerca de las quemaduras, las manchas rojas habían sufrido el efecto del calor y se mostraban, visiblemente, como sangre carbonizada. La impronta del cuerpo, en cambio, no se había visto afectada por el calor.

Los investigadores estaban fascinados: lo que ellos veían era verdaderamente sangre real salida de las heridas de un hombre torturado hasta extremos inimaginables. No había nada en aquellas manchas que hiciera pensar en artificio alguno o en una distribución casual. Estaban allí, con su dramática coherencia, impresas por la piel sobre el lino, y así habían quedado.

Los investigadores emergían de aquel viaje al interior mismo de las estructuras del tejido, de aquel camino laberíntico que el ojo había seguido paso a paso —escalando la dorsal misma de las fibrillas amarillentas, hundiéndose en los lagos disecados, entre los intersticios y el borde negro, casi volcánico, de los hilos requemados, sobre los relieves cristalizados de las antiguas

manchas de agua, sobre los pantanos áridos, color miel, de los halos serosos—, como de un viaje a tierras y mares muertos de antiguos planetas.

El microcosmos que habían explorado estaba ahora traducido en fotografías de una claridad emocionante.

Porque jamás antes de entonces, de aquellos tres días de octubre de 1981, se habían hecho fotografías macro o microscópicas, en color, del lino de la Sábana. Y las dificultades habían sido inauditas.

Aun en las mejores condiciones, en el laboratorio, la fotografía microscópica plantea siempre problemas, porque, cuanto mayores son las ampliaciones, tanto más fácil resulta que un movimiento, por imperceptible que sea, ofusque la imagen.

Ahora bien, el objeto que se trataba de fotografiar era una tela leve y plegable, ya de por sí no muy estable. Y además, estaba expuesta en aquel antiguo salón del palacio turinés, en el que los techos y los suelos vibraban a cada paso y que se hallaba recorrido por las más extrañas e ingobernables corrientes de aire. Bastaba, pues, que un colaborador entrara en la estancia —y a veces hasta en la sala de al lado— para que toda una larga preparación quedase inutilizable. En efecto, a veinte ampliaciones, la profundidad de foco con la que debía operarse era de un milímetro, y, a este nivel de ampliación, al fin y al cabo modesto, todo movimiento del sujeto resulta aumentado veinte veces en la foto. Así que había sido necesaria una larga paciencia[6].

La extraordinaria delicadeza del objeto no permitía traslados, ni era pensable mutilarlo, cortando una parte para analizarla en el laboratorio.

Se proyectó entonces recoger muestras de sustancias de la superficie de la Sábana por medio de cintas adhesivas[7]. Ray Rogers aplicó las cintas adhesivas en treinta y seis puntos diversos del lino, programados con anterioridad e indicados en un

---

[6] S. F. PELLICORI-M. EVANS, ibíd. Aparato: Fotomacroscopio WILD M.400.

[7] La Minnesota Mining y MFG Co. había preparado una cinta adhesiva al carbono puro, especialmente proyectada, el Mylar. Se había proyectado también un aplicador, con presión programable en diversas intensidades, adaptado a cualquier utilización previsible sobre un tejido.

mapa. Las cintas, al adherirse, absorbieron fragmentos de polvo, retazos de hilos, partículas de manchas, microorganismos, esporas y todo cuanto podía encontrarse en el tejido sin dañarlo lo más mínimo. Las cintas, cargadas del material capturado, fueron luego cuidadosamente aisladas y selladas, para que no sufriesen contaminación alguna[8]. Las muestras tomadas así de la Sábana —con una técnica experimentada no sólo en investigaciones científicas, sino también en indagaciones judiciales— fueron trasladadas a los laboratorios de Estados Unidos para una masiva serie de análisis.

Pero la investigación que estaba a punto de comenzar no tenía precedentes, y no existía experiencia alguna de la que se pudiese echar mano. Las muestras sobre las que John Heller y Alan Adler[9] tendrían que trabajar tenían dimensiones infinitesimales. El diámetro de las fibrillas de lino iba de los diez a los quince micron (un micrón es la milésima parte de un milímetro) y su longitud llegaba como máximo a pocos milímetros.

La "masa" de las muestras recogidas por las cintas adhesivas era de pocos nanogramos (billonésima de gramo) en las más pequeñas; y llegaba a algunos microgramos (milésimas de miligramo) en los fragmentos mayores y más conseguidos. La mayor parte de las partículas tenía dimensiones inferiores al micrón.

En realidad, nada de cuanto iba a ser analizado y sujeto a pruebas químicas mediante contacto, adición, inmersión en baños de otras sustancias, reactivos, especialidades bioquímicas, etc., era visible a simple vista.

Toda la investigación se desarrolló, por lo tanto, a niveles infinitesimales. Existía, además, el problema de tener que trabajar sobre muestras que no podían sustituirse o completarse en modo alguno. La dificultad que de ello se derivaba le sirvió a Heller de

---

[8] Antes y después de cada recogida de muestra se controló la fluorescencia de las zonas tratadas para comprobar que las cintas adhesivas no habían producido modificaciones o impurezas en el tejido.

[9] JOHN H. HELLER ("New England Institute") y ALAN D. ADLER ("Western Connecticut College"), *A chemical investigation on the Shroud of Turin:* Applied Optics 16 (1980).

ocasión para poner a punto una nueva técnica específica para llevar a cabo análisis sobre cantidades tan infinitesimales[10].

Mediante una serie de pruebas microquímicas se buscó la presencia de colorantes —minerales o animales— y de colas y pegamentos para fondos de pintura, como los que se usaban en el Medievo. Las pruebas efectuadas habrían denunciado la presencia de tales sustancias hasta en cantidades inferiores a una millonésima de gramo.

En un punto marginal de la tela, donde no hay impronta, se encontró y se analizó al microscopio un fragmento de casi 50 micrones por 150. Fracturado y examinado, se descubrió que era un pigmento colorante, el único encontrado sobre la Sábana, un pigmento de rojo bermellón. Era, ciertamente, un hecho accidental: se trataba de una mancha causada por uno de tantos pintores que copiaron la Imagen del Lienzo. Bastaba que estuviese allí para ser descubierto; si hubiera habido otros, habrían sido hallados de igual manera con las técnicas utilizadas.

Junto a una quemadura se advirtió un infinitesimal fragmento negruzco, de unos pocos micrones de grande. Se descubrió que se trataba de plata, y se llegó a la conclusión de que provenía de la caja en que había estado guardado el lino durante el incendio de 1532. Cuando una esquina de la caja se había comenzado a fundir, el fragmento cayó sobre el tejido. Y así fue encontrado, después de cuatrocientos cincuenta años. Se descubrió que era plata de un no muy elevado grado de pureza; como ocurría con las platas antiguas, en ésta se hallaron porcentajes consistentes de otros metales menos nobles.

Fuera de esto, nada más. Tanto en la antigüedad clásica como en la Edad Media, en Europa, en el Norte de África, en Oriente Medio, los pigmentos empleados en la pintura, como el rojo veneciano o el ocre, se daban siempre mezclados con una cierta cantidad de manganeso, níquel, cadmio y otros minerales que los aparatos utilizados habrían descubierto inmediatamente[11].

---

[10] J. M. HELLER-A. D. ADLER. o.c, *passim:* (una lectura de extraordinario interés para todo aquel que quiera llevar a cabo una investigación química de alto nivel).

[11] Se analizaron, como prueba de contraste, una cantidad de pigmentos sacados de pinturas medievales. Los aparatos usados, sensibilísimos, descubrieron en ellos inmediatamente una notable cantidad de impurezas metálicas.

Pero no se encontraron. Sobre la imagen no había ni rastro de colorantes artificiales de ningún tipo.

Puesto que toda mancha o coloración —tanto natural como sintética— puede ser extraída por medio de un disolvente adecuado (y ser así reconocida en su origen), cualquiera que fuera o fueran la o las sustancias con que había sido formada la Impronta, se habría encontrado el disolvente adecuado[12]. Sin embargo, aquella fase de la investigación, en lugar de resolver el enigma, planteó otro nuevo: porque el color amarillento que forma la impronta del cuerpo no podía ser extraído por ningún disolvente. Es decir, que se trataba de un "no color". Los hilos de lino amarillentos dejaban en las cintas adhesivas una cantidad notablemente mayor de pelusas y de residuos pulverizados que los que dejaban los hilos con impronta. Aquellos hilos parecían "debilitados" en su estructura por algún proceso químico que les hubiera atacado.

Las fibras de lino están constituidas por células de la planta bien unidas entre sí. Bajo el microscopio parecen cañas de bambú. Las junturas, o nódulos, poseen una estructura y una circunferencia bien definidas.

Pero, examinadas a través del microscopio de contraste de fases, las fibrillas que llevaban la Impronta parecían, leve pero netamente, erosionadas en su superficie. A esto se debía su color pajizo.

Se habían vuelto amarillas —exactamente igual que amarillea el lino con el paso de los años—, pero su color amarillo era más intenso que el de las fibras vecinas[13]*;* se habían deshidratado y oxidado más rápidamente; habían envejecido; y sólo por esta razón era posible ver la forma del rostro y del cuerpo. La diferencia de coloración entre los diversos puntos dependía únicamente de la cantidad de fibrillas amarillentas. La

---

[12] Se experimentó con metanol, etanol, benzeno, tolueno, acetona, tetracolirio de carbono, cloroformo, piridina, acetato de etilo, dimetil formamide, cicloexano, éter, morfolina, dioxane... Ni siquiera el extracto concentrado de ácido sulfúrico pudo extraer el color.

[13] En efecto, cuando fueron utilizados potentísimos blanqueadores, las fibrillas se descolorearon. El Superoxil Neutral no las había emblanquecido ni siquiera bajo los efectos de rayos UV; pero la hydrazina las blanqueó y también el diimidio, reductor poderosísimo, y otro potente oxidante, el peróxido alcalino.

célebre, dramática Impronta de la Sábana, se debía, pues, a un mecanismo singular de envejecimiento de aquellos precisos puntos del tejido; estaba constituida por una "descomposición acelerada" del lino. En definitiva, estaba hecha de nada.

Se planteaba ahora la pregunta más importante, la que apuntaba al corazón mismo del problema: ¿Había sangre verdadera en las manchas de las heridas? No se conocían estudios que pudieran compararse con éste. No se habían llevado a cabo experimentos sobre el propio Lienzo; de aquella única ocasión en que, hasta cierto punto, se había hecho algo parecido, quedaba tan sólo la memoria de la ya citada "Comisión de Expertos" de 1969-1976[14].

Los resultados entonces conseguidos parecían desalentadores; en realidad sólo podían ser imprecisos. Por ello, la nueva investigación debía someterse a una metodología excepcionalmente clara y rigurosa[15].

A la espera de recibir los materiales recogidos en Turín, John Heller había preparado muestras para un futuro estudio comparado. Preparó muestras de antiguos linos encontrados en tumbas faraónicas y en una necrópolis copta de los primeros siglos. Un viejo lino español, que tenía como mínimo —según datación cierta— trescientos años de antigüedad, fue manchado con sangre y dejado en reposo, en condiciones controladas, durante dieciocho meses. Se proyectó llevar a cabo en forma

---

[14] *Ricerche e studi...* Algunos fragmentos de material rosáceo, incrustado en las manchas, se examinaron al microscopio óptico, en el Instituto de Anatomía Humana Normal, de la Universidad de Turín. Los investigadores declararon que no habían aparecido corpúsculos identificables con glóbulos rojos (otros investigadores, mediante la fluorescencia UV, que revela la presencia de sangre, declararon resultado negativo, y lo mismo pasó con la prueba de la benzidina; tampoco se llegó a resultado alguno con la investigación del hemocromógeno y el diagnóstico de especie y de grupo sanguíneo). Luego, al microscopio electrónico, para un análisis ultraestructural, encontraron esporas y cuerpos bacterianos, y "cuerpos tirando a redondos", verosímilmente de naturaleza orgánica. Dijeron que no se podía excluir con certeza que fuesen glóbulos rojos, pero "algunos caracteres, dimensiones y aspecto de la granulación" lo hacían considerar improbable. Y, para terminar, encontraron material "amorfo", carente de cualquier carácter diferencial. Y la investigación se cerró al llegar a este punto.

[15] JOHN H. HELLER. *Report...:* ...I don't understand what an "unsuccesful" blood test is. It is either positive or negative. There is nothing in between... If one had a bloody thread, one would have to be extraordinarily inept not to be able to found it" (p.12-13 *passim).*

paralela los experimentos que se realizaban con muestras de la Sábana y los que se hacían con muestras de contraste, a fin de obtener constantemente comprobaciones e informaciones complementarias[16].

Y, finalmente, comenzó la investigación que debía responder a una pregunta capital: ¿era verdaderamente sangre? ¿Era sangre entera, salida de las heridas de un cuerpo vivo?

En algunos fragmentos se encontraron rastros de "proteínas animales". Ahora bien, los pintores medievales usaban colas de origen animal (de conejo, del cocimiento de huesos y de otras cosas) para extenderlas sobre las telas: la cola preparaba así un fondo poco absorbente, liso y compacto. Y la cola, naturalmente, contenía proteínas.

Pero, singularmente, no se encontraron proteínas bajo la impronta del cuerpo. Un pintor habría extendido la cola sobre toda la tela, o, al menos, donde pensaba pintar. Las "proteínas animales", en cambio, estaban sola y exclusivamente sobre las manchas de las heridas y en ningún otro sitio[17].

Esto podía significar que las manchas de heridas eran verdaderamente orgánicas, eran sangre verdadera. Y, efectivamente, se descubrió que aquellas "proteínas" estaban unidas a otra sustancia orgánica, la "seroalbúmina", que se encuentra solamente en la parte serosa de la sangre[18].

Se disolvieron entonces algunos fragmentos en una solución de hidracina, que revela la sangre, aun en la cantidad infinitesimal de una milmillonésima de gramo de metahemoglobina. Al disolverse, los fragmentos expandieron un color rojizo, que es

---

[16] Fragmentos de sangre del lino español, recogidos con cintas adhesivas iguales a las usadas en la Sábana, mostraron "glóbulos" de color rojo, un rojo anaranjado como los de la Sábana. El lino español, el "simulacrum" parecía indicar inmediatamente que aquellas manchas de la tela de la Sábana eran realmente manchas de sangre.

[17] Se quiso comprobar si era tal vez posible que se hubieran dispersado en el transcurso de los siglos.Vernon Miller encontró una Biblia del siglo XV, encuadernada con colas animales, parecidas a las usadas por los pintores. Fotografiada con luz ultravioleta, aquella Biblia —un libro de seiscientos años— mostró la típica fluorescencia de las proteínas. El lino del Lienzo, en cambio, no tenía fluorescencia, salvo en las manchas de las heridas.

[18] Fue experimentado el test de la fluorescamina, que es unas tres veces más sensible que los usuales para la búsqueda de proteínas.

característico: el color del hemocromógeno, que da a la sangre su color rojo.

Luego se buscaron otros componentes de la sangre y, entre éstos, los pigmentos biliares, como la bilirrubina[19]. El test dio positivo. Y se vio, con luz refleja, el característico color azul de la azobilirrubina.

Después se efectuó el test de la fluorescamina, que —sensibilísimo y específico— consigue visualizar incluso la cantidad infinitesimal de un nanogramo de proteínas de la sangre, por medio de una característica irradiación con rayos ultravioleta. Dio positivo.

Faltaba experimentar, por último, si también los "halos de líquido seroso" eran verdaderamente suero de sangre. Se trataba de un análisis importante: si resultaba positivo, significaría que sobre el tejido se había vertido sangre "integral", que había brotado verdaderamente del cadáver[20].

El test selectivo de búsqueda de la "seroalbúmina" es el bromcresol *green:* con experimentos de prueba se verificó que este test revela las albúminas de la sangre hasta un nivel de 0,1 microgramos: y dio positivo sobre los materiales de la Sábana. Los "halos serosos" eran verdaderamente suero. Las manchas de sangre eran verdadera y naturalmente sangre.

Se efectuó otra prueba, específica y dirigida a las proteínas que se contienen en la sangre: las enzimas proteolíticas[21]. Se

---

[19] Para este test fue usado el reactivo de Lehrlich, según el método de Jendrassik. También el análisis microespectrofotométrico, en confirmación, dio positivo.

[20] Esto habría excluido la hipótesis de que un pintor hubiese pintado con sangre la Imagen de la Sábana (¡Se había llegado a decir esto!), porque la sangre, apenas salida del cuerpo, se separa, y no se habría encontrado suero en el lino.

[21] *a)* El test con proteasas, que resultó positivo y sin residuos, fue efectuado con tripsina, quimotripsina, carboxipeptidasa, lisozima, las enzimas fundamentales de nuestras funciones digestivas.

b) Muchos de los reactivos para las pruebas fueron conseguidos en la Frederick Smith; los inorgánicos, en la Fisher Scientific; los orgánicos, en la Aldrich, y en la Eastman Kodak, las especialidades bioquímicas en la Sigma.

c) Todos los tests llevados a cabo por John Heller y Alan Adler han sido publicados y tienen valor de prueba científica en un Tribunal de los Estados Unidos. Al participar en el Congreso del STURP en New London (9-11 de octubre de 1981), con una ponencia histórico-arqueológica, pudimos percibir la repentina y concorde emoción del público cuando Alan Adler deletreó, letra por letra, la palabra B-L-O-O-D (sangre).

preparó un concentrado de enzimas frescas, se pusieron en algunos fragmentos rojizos, juntamente con las fibrillas de lino a las que estaban pegados: en el plazo de media hora los fragmentos desparecieron devorados por las enzimas y dejaron las fibrillas limpias. Lo mismo sucedió con el líquido seroso que cubría algunas fibrillas. Esta prueba no hubiera podido tener éxito si, sobre las manchas de sangre, hubiesen sido añadidos o mezclados colorantes. No había, pues, colorantes en las manchas de sangre. Era sólo sangre.

En esta fase se comprobó un hecho que llenó a todos de estupor y que echó una sombra bastante siniestra sobre la futura conservación del lino de la Sábana.

En el tejido de la Sábana se hallaba esparcida una cantidad apreciable de las más variadas partículas —un hecho claramente accidental: restos de cera, fragmentos de cuerpos de insectos, esporas, lana, hasta modernas fibras sintéticas, demostración del poder terrible de la contaminación— y pequeñas hebras de seda rosa y azul. Puesto que la Sábana se ha conservado envuelta en estas sedas —y todavía lo está— se ha producido en el transcurso de los siglos —y se sigue produciendo— una contaminación debida a los dobleces y al enrollamiento del tejido; pero después se comprobó que en "todos los puntos" de la Sábana, incluso allí donde no aparecían ni las manchas de sangre ni la impronta del cuerpo, había esparcida una cantidad de partículas rojizas fragmentadas, iguales a las que se encontraban en las manchas de sangre.

Todavía fresca, la sangre se había depositado entre un hilo y otro, y entre las fibras mismas de los hilos. Al microscopio[22] se veía ahora que la sangre, profundamente densificada entre los hilos internos de la tela, se había desecado allí cubriéndolos y pegándolos entre sí; y así había permanecido durante siglos. Pero, muy a menudo, la parte superior de los hilos "estaba descubierta". Partículas desecadas de la sangre —que habían producido un endurecimiento y un mayor espesor de la tela— se habían roto y

[22] Zeiss Photomicroscope III de transmisión y reflexión: Bausch y Lomb de polarización L I; Leitz Ortholux de contraste de fase; Nikon P. F. M. (J. H. HELLER, o.c).

separado. Con el tiempo, habían caído o se habían desprendido por frotamiento.

Se descubrió que se habían dispersado hasta por las últimas zonas del tejido (naturalmente, no quedaba rastro, fuera de los hilos descubiertos, de aquellas partículas que sencillamente habían caído al suelo). A causa de los dobleces y de los enrollamientos que el lino había sufrido a través de los siglos —y que todavía sigue sufriendo—, las pequeñas costras se habían desprendido de las manchas de las heridas, reduciendo su intensidad y quizá también su forma, y ciertamente el espesor, y —así, en diminutos fragmentos— se habían quedado en las partes más varias del tejido. La confirmación de todo este mecanismo vino, de forma indiscutible, cuando se encontraron dos fragmentos de sangre también en los remiendos puestos en 1534, época de la cual es ya históricamente cierto, desde luego, que nadie ha efectuado manipulación alguna fraudulenta sobre el tejido.

Para comprobar este proceso, se preparó un modelo de la Sábana a escala y se manchó con óxido de hierro, imitando las manchas del lienzo. Los dobleces que se hicieron siguiendo las huellas de los antiguos (que la Sábana todavía tiene) y los enrollamientos (como el que todavía hoy se hace) provocaron una fragmentación y una dispersión del óxido, que se encontró justamente en los puntos del lino que habían estado, en contacto con las manchas[23].

Esta alarma, que tiene un alcance histórico —es probable que en ningún museo se conserve un tejido precioso de manera

---

[23] En efecto, se había encontrado en la Sábana una cantidad de partículas de óxido de hierro, esparcida de manera irregular y desordenada, sin relación con la Imagen. La cantidad era mínima —y no podía haber sido usada como colorante—, pero así y todo se encontraba en el lino y tenía que tener un origen. Los análisis demostraron que, sobre el tejido de la Sábana, hay tres tipos de hierro: *a)* hierro chelato (proveniente del proceso de maceración a que era sometido el lino antes de ser hilado y tejido); *b)* óxido de hierro (Fe_2, O_3,), mineral impuro (se encuentra en cantidades pequeñísimas sobre las señales del agua usada para apagar el incendio, y está justificado); *c)* hierro purísimo, en forma de cadena hemática, el hierro que se encuentra en la sangre humana. Está esparcido un poco por todo el tejido, en las partículas fragmentadas, debido a los dobleces y enrollamientos, además de, lógicamente, y en grandes cantidades, en las manchas de sangre. Cf. J. HELLER, O.C. En relación a los dobleces deformadores del rostro en la Sábana (que se van agravando), cf. también A. LEGRAND, en *Osservazioni alla Commissione di Esperti...* (Turín 1976), p.68 y 69.

tan anómala—, ha suscitado el problema de estudiar una técnica de conservación definitivamente apropiada.

No podemos menos de preguntarnos "cuánto" material sanguíneo se ha desprendido de las manchas de sangre y se ha perdido en el curso de los siglos, y cuánto corre todavía el peligro de fragmentarse y de perderse.

Tan larga investigación reservaba todavía una sorpresa: cuando John Heller levantó las pequeñas costras de sangre que cubrían las fibras del lino, descubrió que, en aquellos puntos, el lino "no" se había descompuesto. Se conservaba bien, como en las zonas "sin" impronta del cuerpo. Tampoco bajo los halos de suero mostraban las fibras signos de *descomposición acelerada.* Se descubrió, pues, que allí donde la sangre había manchado sobre el tejido, había impedido que el lino entrase en contacto con la piel, y así había protegido y "aislado" las fibras contra el proceso químico que se producía en las fibras vecinas y que era el que había formado la Impronta[24].

La sangre había llegado al lino *antes* de que empezase a formarse la Impronta. Este descubrimiento pesaría mucho sobre los estudios posteriores. Para un médico legal significaba, de momento, una certeza: el cuerpo se había puesto en contacto con el lino sin que nadie lo tocase más de lo necesario para la sepultura ritual[25].

El cuerpo había descansado en el lino con todas las heridas intactas de su terrible muerte.

---

[24] Se hizo evidente que un falsario tendría que haber dibujado "primero" con rigurosísima anatomía todas las huellas de sangre y "luego" imprimir encima la impronta de un cuerpo. El falsificador no tendría que haber cocido la sangre mientras chamuscaba el tejido. No se comprendía cómo habría conseguido una obra tan virtuosista e improbable, ni por qué, en los sencillos siglos antiguos, habría escogido una técnica tan rebuscada y contraria a toda lógica. La impronta de la Sábana era realmente demasiado "subtle" para explicaciones "heavy handed" como la pintura o el bajorrelieve caliente (PELLICORI, o.c.).

[25] ROBERT BUKLIN. M. D. J. D., *The Shroud of Turin: a Pathologists viewpoint,* en *Legal Medicine Annual* (1981).

VII

El flagrum

La foto de Vernon Miller. — Los fascios y las águilas. — Uno de cada diez hombres. — La flagelación y el "civis romanus". — Tito Livio y la muerte del centurión. — Las violencias de Verres. — "Supplicium immane". — El más horroroso hallazgo de la medicina legal. — Ver una flagelación con nuestros propios ojos. — Las heridas del "flagrum" todavía abiertas.

El cadáver que había reposado en el Lienzo aparecía como sembrado de una muy elevada cantidad de pequeñas señales redondeadas, del tamaño de una avellana. Parecía como si toda su piel, los brazos, el tórax, el vientre, las piernas, las caderas, la espalda, estuviese señalada, a intervalos regulares, como por una especie de erupción desfigurante, una especie de horrorosa viruela. De aquellas señales debían de haber brotado sangre y suero, porque habían quedado impresas sobre el tejido.

Los primeros estudiosos que, con paciencia inmensa, trataron de descifrarlas sobre las fotografías de Secondo Pía y de Enrie, dijeron que en ellas se reconocían los traumatismos de una flagelación.[1]

Así que, cuando las fotografías de la Imagen de la Sábana fueron sometidas a intensificación electrónica mediante los aparatos del J.P.L. de Pasadena[2], se trató de esclarecer también aquellas señales, menos evidentes, pero mucho más extrañas por su problematicidad.

---

[1] Hay que recordar a los ya citados Paul Vignon e Yves Delage, al médico Pierre Barbet... y H. Hyneck, y también a los médicos Gedda y Judica Cordiglia, y otros.

[2] D. LYNN-J. LORRE. *Digital Enhancement of Images of the Shroud of Turin,* en *Proceedings...,* ya citado. Los mismos, con otros: *Image Processing of the Shroud of Turin,* en *Proceeding of the 1982 IEEE Conference of Cybernetics and Society.*

Casi inmediatamente apareció un detalle extraordinario: ampliando la imagen del dorso, se descubrió que aquellas señales, difícilmente descifrables a simple vista, eran en todo semejantes a pequeñas y claras heridas redondeadas, unidas de dos en dos por una contusión transversal.

Era un descubrimiento sorprendente: dejaba en claro que ningún falsario habría podido representar unas heridas que, en parte, ni siquiera eran visibles a simple vista; en cualquier caso, las habría puesto en evidencia de modo espectacular, como ocurre en las pinturas medievales.

Poco tiempo después, en Turín, los hombres del Brooks Institute sacaron unas fotografías en color con fluorescencia ultravioleta[3]. Estas fotos revelaron algo que jamás se había visto: aquellas señales —que parerecían confusas y que se difundían por todo el lino—, bajo la luz fluorescente aparecían azuladas y lívidas (del color que asume la sangre bajo la luz ultravioleta), y netas, finísimamente detalladas, por contraste con el fondo del tejido.

Su forma era extrañísima: se parecía a una contusión provocada por dos cuerpos redondeados, de casi doce milímetros, unidos entre sí por una barrita derecha, de pocos centímetros. Los dos cuerpos redondeados habían dejado señales profundas y netas; la barrita, en cambio, una contusión superficial, casi invisible a simple vista, pero a pesar de ello capaz de hacer saltar un poco de suero sanguinolento, que luego se había depositado en el tejido.

De repente, las fotos con luz ultravioleta otorgaban un sentido lógico a aquella alucinante serie de señales y confirmaban las intuiciones y reconstrucciones de los primeros investigadores.

Históricamente era algo aterrador. Por vez primera, después de tantos siglos, era posible ver quizá, como si se tratara de un hecho ocurrido hoy mismo, las auténticas heridas de una flagelación romana. Como un cuidadosísimo modelo anatómico, se hallaban impresas sobre la Sábana; durante siglos, nadie había podido descifrarlas con exactitud.

---

[3] V. D. MILLER-S. F. PELLICORI. *Ultraviolet fluorescence Photography of the Shroud of Turin:* Journal of Biological Photography (julio 1981).

Pero ¿qué era realmente una flagelación romana?

Tortura romana por antonomasia, se aplicaba mediante un procedimiento muy detallado y preciso, ya que respondía a la imposición de una pena y, por consiguiente, no debía ser ni más leve que la condena misma, ni excesiva en relación con la intención del juez.

Se llevaba a cabo, de manera ciertamente espectacular, para que ejerciera al máximo su función aterradora y disuasoria; los sayones aplicaban técnicas estandarizadas y bien probadas por la experiencia. No debía dejarse al arbitrio de la violencia y el sadismo de los ejecutores, a no ser en casos de extrema gravedad y de viva participación del populacho.

Los verdugos encargados de aplicarla por orden del magistrado eran llamados "lictores". Acompañaban a los magistrados en todas sus funciones y desplazamientos públicos, dos por cada magistrado de grado inferior y hasta doce para las supremas magistraturas, cónsules y procónsules. Llevaban un haz de bastones o vergajos, atados junto con un hacha, que eran los instrumentos que precisaban para su actuación: los vergajos para golpear, el hacha para matar. Los fascios, pues, contrariamente a la creencia de muchos, no eran el símbolo del poder romano (representado, en realidad, por las águilas imperiales), sino el símbolo y el instrumento práctico de la justicia punitiva, como podría ser, en nuestros días, un modelo de guillotina o de silla eléctrica.

La ley romana —y a este respecto son sumamente claras la ley Porcia y la Sempronia— salvaguardaba algunos derechos esenciales: nadie podía ser flagelado hasta morir, y el ciudadano romano estaba protegido contra esta tortura. De todos modos, no había limitación de golpes. A pesar de todo, resulta evidente que los numerosos y violentos traumatismos, el camino abierto a todo tipo de infecciones, el shock, la notable hemorragia y las probables lesiones internas podían causar la muerte como consecuencia de la tortura.

Según las ordenanzas militares, el azotamiento con varas, hasta la muerte del condenado, pertenecía a los castigos militares más graves. Se ponía en movimiento un aparato punitivo

espectacular y tremendo que los romanos usaban contra quienquiera que hubiese faltado, de algún modo, a la regla inexorable de las legiones, que no podían ni rendirse ni retirarse en desbandada, y sólo tenían, frente a tan vergonzosa conclusión de una batalla, la única alternativa de morir.

Los azotes eran varas rectas y flexibles de fresno, sauce o abedul. Plinio ha descrito minuciosamente el árbol "gallico", el abedul, que venía de las tierras del otro lado del Rhin y que, utilizado como vara por los magistrados, se convertía en un terrible instrumento de tortura.

Plauto, en su *Epidicus,* nos muestra a dos lictores que avanzan siniestramente con dos haces de varas de mimbre[4]. Algunos soldados de Apio Claudio habían desertado —dice Tácito—, y Claudio, una vez capturados, les preguntó que dónde estaban sus armas y estandartes, y luego los hizo atar y azotar hasta la muerte. Y lo mismo hizo Escipión con su ejército amotinado en Suero: se oyó la voz del heraldo que proclamaba los nombres de cuantos habían sido condenados, los cuales, despojados de sus ropas, fueron atados a un palo y flagelados hasta perder la vida. A menudo se tomaba a uno de cada diez hombres y se les separaba para este suplicio. Era la "suerte fatal", la "decimatio", que entregaba a la muerte de cada diez a uno.

Lo cuenta Tácito: "cada décimo hombre de la cohorte fue elegido por la suerte y azotado hasta morir".

Prudencio describe literalmente cómo, bajo aquel aluvión de golpes, el cuerpo se recubría de heridas —heridas que podían muy bien causar la muerte de la víctima—: "el muchacho fue torturado por orden del gobernador; cada vez que el flexible sauce golpeaba su cuerpo, las delgadas varas se teñían de rojo y goteaban sangre".

La flagelación, como tal, era sumamente ignominiosa y degradante, intolerable para un "civis romanus". En efecto, Flavio Josefo cuenta, como cosa extraordinaria e ilegal, que el procurador Cestio Floro hizo azotar a dos judíos que gozaban de la ciudadanía romana, atándoles al palo por el cuello, como criminales.

---

[4] "Lictores duo, duo viminei fasces virgarum".

Pero, a pesar de su extremada dureza, el azotamiento era considerado pena leve en relación al uso de otros instrumentos mucho más atroces, el *flagrum,* el *flagrum taxillatum,* el *plumbrum* o *plumbata.* Instrumentos de la justicia penal, reservados a los esclavos y grandes criminales, conocemos hoy su forma por descripciones y por algunos hallazgos, sobre todo en las catacumbas romanas[5].

Una empuñadura sólida apretaba juntas dos o tres cuerdas o tiras de cuero, de cuyos extremos colgaban pedazos de plomo o de hueso. A veces eran trozos de cadena que terminaban con plomos y tenían una anilla por empuñadura; y había otras formas, según los tiempos, el sadismo y la voluntad disuasoria y punitiva. "Flagra talaría —escribe Eustasio—, quae talis insertis involutis que confecta sunt".

Apuleyo cuenta de un *flagrum* del que pendían numerosos huesecillos cortantes. "Los masacraron a golpes", dice Cicerón, "loris caeciderunt". Las *Acta Martyrum,* en el caso de Juliana, Cristóbal y Calínico, sometidos a este suplicio, describen la fiereza de nuevos instrumentos. En la *Historia* de Estratónico se lee que el juez Licinio, lleno de furia, ordenó que el condenado fuese tendido en el suelo y golpeado en el vientre con un "escorpión" de hierro, que tenía la forma de un triángulo afilado.

Tito Livio refiere la dramática historia del centurión Valero: "Los cónsules mandaron que se despojase a aquel hombre de sus vestiduras y que se cogiesen los instrumentos. El condenado gritaba, apelando al pueblo, pero cuanto más se agitaba, más empeño ponía el lictor en cumplir su trabajo, dándose una prisa feroz en arrancarle sus vestidos y quitárselos de encima, para dejarle desnudo".

Otro suplicio, por lo que parece injusto, es recordado por Cicerón, cuando refiere los abusos y violencias que Verres infligió a sus administrados. El magistrado ordenó que se cogiese al hombre, se le desnudase en el foro, se le atase y se preparasen los instrumentos. Rápidamente, seis vigorosos lictores lo rodearon, hombres bien ejercitados en la flagelación y en los castigos corporales legales, y empezaron a golpearle con extre-

[5] CAYLUS, *Recueil d'Antiquités.*

mada violencia, hasta que el primer lictor comenzó a hacerlo también en la cara y en los ojos. Cegado y cubierto de sangre, el condenado cayó al suelo, pero también allí continuaron golpeándole en la espalda. Se lo llevaron desvanecido, medio muerto; y, efectivamente, poco después murió.

Y Prudencio relata, en versos latinos, las palabras de un juez feroz: "... que se le hiera en la espalda, azotándole con saña, sin darle respiro; que su nuca sea golpeada por el plomo y que se hinche hasta reventar..."

Existe un texto antiquísimo, conocido como *Passio Andreae* —el suplicio del apóstol Andrés—, que se ha convertido en texto muy importante, por sus detalles históricos, desde que se ha podido establecer, por recientes descubrimientos, que se escribió mucho antes de lo que se creía, es decir, en torno al 130 d. de Cristo.

Describe, con precisión procesal, una flagelación romana: "Egea, el procónsul, ordenó entonces que Andrés fuese tendido y flagelado. Después de que los tres soldados que le golpeaban se cambiaron siete veces, Andrés fue alzado y llevado ante el procónsul..." La misma escena, con palabras diversas, se puede leer en las *Memorias Apostólicas,* de Abdías, primer obispo de Babilonia, que se declara contemporáneo y cuenta: "...el procónsul, después de haberlo hecho azotar por tres veces, con siete golpes de flagelo, mandó que fuese crucificado..." Todo ello nos hace pensar que la flagelación era independiente, a veces, de la condena a muerte, puesto que, después de la flagelación, Egea discute todavía con Andrés; un relato singularmente paralelo al texto evangélico.

La atroz tortura estuvo en vigor durante largo tiempo en el Imperio romano. Una de las últimas ejecuciones célebres fue la ordenada por el emperador Honorio contra el hereje Joviniano y sus seguidores, flagelados con el *flagrum* y, una vez reducidos, enviados al exilio. Pero, con el paso de los años, sus aplicaciones se hicieron menos corrientes. En el 212, Bassianus, elegido emperador un año antes y destinado a pasar a la historia con el nombre de Caracalla, promulgaba su edicto, o *Constitutio Antoniniana,* que extendía a todos los súbditos del Imperio, con limitadísimas y lejanas excepciones, los derechos del "civis

romanus". El ciudadano romano no podía ser sometido a la tortura del *flagrum,* entre otras cosas; y, por ello, desde aquella fecha, son mínimas las probabilidades de que nos fuera transmitido un documento histórico-médico legal como la Impronta de la Sábana. Iba cambiando poco a poco la sensibilidad de los tiempos. "Por la ferocidad de los ejecutores —comentaba algunos siglos después con piedad civil Ulpiano, el jurista—, muchos, bajo una flagelación aplicada de este modo, perdían la vida". El *Código* de Teodosio, a propósito de la *plumbata,* concluía: "Supplicium immane".

Los médicos y estudiosos que han analizado las heridas y contusiones de la Impronta del Lienzo llegan a resultados ligeramente diversos sobre el número de golpes que han dejado señal visible sobre el cuerpo; y es comprensible, ya que las señales, por muy evidentes que sean, se hallan a menudo confundidas y entrelazadas, de modo que resulta difícil aislarlas. Pero todos concuerdan en unos cuantos puntos de gran significación médico-legal y, como veremos, también histórica; los golpes son al menos un centenar, probablemente más; nos hablan de una flagelación violenta e inmisericorde, excepcional incluso para los romanos, si tomamos como punto de comparación la casi contemporánea flagelación de Andrés el Apóstol, que sufrió, contados, veintiún golpes.

La distribución de las heridas cubre toda la superficie del cuerpo, a intervalos casi regulares, por mano experta y precisa. Los golpes se distribuyen con exactitud y horrorosa crueldad; no se perdonó ni un solo punto sensible, y la dinámica sugiere una lentitud exhibicionista, casi teatral. Se advierte una atenta aplicación de los *lictores* en torno a la víctima, que, ciertamente, estaba atada y totalmente expuesta a los golpes. Hay quizá un entrecruzamiento de golpes desde los dos lados —como sugiere el ángulo de choque de las barritas metálicas y de las dos esferas de plomo sobre la piel—, dos ejecutores simultáneamente, que, girando en torno al condenado, golpeaban desde la posición más cómoda para ellos, toda la superficie expuesta del cuerpo.

Ha quedado perfectamente trazada la mecánica de algunos golpes: la pierna izquierda ha dejado sobre el tejido señales de flagelo en las que el golpe llega por detrás, el cuero se enrolla en

torno a la pantorrilla marcando rayas sanguinolentas, y la parte final se pierde en la cara interior de la tibia. En el exterior de la pierna derecha se ven golpes que han llegado desde delante, con el mismo movimiento envolvente, para descargarse en la parte interna.

Paul Vignon reconstruyó un *flagrum,* con tiras de cuero y terminaciones de plomo, de las mismas dimensiones que el de las huellas de la Sábana, y golpeó, con violencia media, no intencionalmente "meurtrière", un cartón ondulado revestido de papel: las huellas de los golpes, que luego fotografió, son extraordinariamente semejantes en dimensiones, aspecto y distancia a las de la Impronta del Lienzo. Algunas profundizan en el cartón, con un efecto de tipo "contusivo", sin lacerarlo; otras lo rompen, penetran más profundamente, con netas laceraciones "explosivas"[6].

Las huellas más evidentes están en los hombros, la espalda y las caderas, y quedaron impresas en el tejido; el lino absorbió fielmente las señales. Por el concurso de una serie de circunstancias singulares y, sin embargo, ya indiscutibles, la Sábana ofrecía así un documento histórico sin parangón posible, el más horroroso y antiguo hallazgo de medicina legal y de criminología del que se tuviese memoria.

La exactitud documental, técnica e histórica de aquellas heridas, la detalladísima estructura del *flagrum taxillatum* que utilizaban las tropas romanas en territorios de conquista, hacía todo esto, y repentinamente, concreto y contemporáneo a nosotros. El cadáver de la Sábana volvía a presentarse ante nosotros, con las heridas del *flagrum* abiertas sobre su piel, desde el fondo de los siglos.

---

[6] PAUL VIGNON, *Le Linceul du Christ* (París 1902) y *Le Saint Suaire de Turín devant la science...* (París 1939).

VIII

La impronta del cuerpo

El enigma. — El antiguo herbario y la forma de la hoja viva. — Los aromas de los antiguos judíos, el áloe luciente. — Los linos del profesor Romanese...— ...pero John Heller no encontró nada. — El experimento Gallimard. — La máquina para caminar hacia adelante en los siglos. — La leyenda milagrosa y su explicación.

Si algo había ya meridianamente claro, era que la fascinante Imagen del Lienzo estaba constituida por dos elementos estructuralmente bien diferenciados:

— sangre verdadera, en su integridad biológica, sobre las huellas de las heridas y sobre los regueros que de ellas descendían. A este respecto, no quedaban ya problemas por resolver;
— nada, a no ser una acelerada descomposición del lino, sobre la figura del cuerpo. Y aquí el problema subsistía.

"Un problema —dice John Heller— extremadamente complejo. Porque en nuestros días no conocemos ninguna otra imagen sobre tejido, sea funerario u obra de arte, que pueda parangonarse a la imagen del cuerpo impresa sobre el Lienzo de Turín".

Una figura hecha de "nada", un "no color" que, sin embargo, se ve. La anomalía de esta Imagen es tal que en algunos se abrió paso la sugestión de una hipótesis milagrera. Es éste un modo bastante fácil de alimentar la tendencia humana hacia lo imaginario o lo metacientífico, para "resolver" cuanto antes el problema sin experimentación de ninguna clase, pero también para obstaculizar ulteriores estudios concretos.

Por anómala que fuese la Imagen de la Sábana, hacía falta encontrar un algo que se le pudiera parecer en su estructura y que ayudase a comprender su mecanismo. Y, tal vez, a descubrir de una vez su enigma.

Hay en la botánica un fenómeno conocido por cualquiera que tenga un herbario en el que haya guardado para su conservación hojas o pequeñas ramas. Si el herbario es antiguo, sucede que en el papel queda una impronta muy precisa de la hoja, de color sepia, muy parecida visualmente al color de la Impronta del Lienzo. Con el paso de los años, la hoja se seca, se convierte en polvo, pero la huella que deja debajo no es la de la hoja seca: representa perfectamente, con todos sus perfiles y nervaturas, la hoja cuando estaba fresca y viva[1].

La huella vegetal tiene además algunas otras características que la hacen semejante a la de la Sábana:

— hace tiempo que ya se ha secado la hoja, cuando en el herbario comienza a aparecer, viva y neta, la impronta de la hoja fresca;
— la huella de la hoja es un negativo (oscura allí donde en realidad nosotros la vemos más en relieve y más clara). Si es fotografiada, el negativo fotográfico parece un retrato de la hoja viva, como ocurre con la Impronta del Lienzo[2];
— la huella de la hoja, como la del Lienzo, no es fluorescente;
— el papel de los herbarios, como el lino, contiene celulosa;
— la huella Volkringer es tridimensional: es decir, con una analizador de imagen se pueden calcular las distancias entre los diversos puntos de la hoja sobre el papel (a saber, aquellos puntos en los que la hoja, a causa de un espesor mayor, se ha adherido más profundamente al papel).

Estos descubrimientos abrían un camino. ¿Podía tal vez el contacto, aunque breve, de algunas sustancias vegetales o animales (tal vez ácidas) provocar, en un espacio de tiempo

[1] DI SALVO, en "Sindon" (dic. 1982).
[2] Es conocida como Impronta Völkringer.

desconocido, el envejecimiento de la celulosa del papel y del lino, dándole ese característico color amarillento?

Las huellas de las hojas se forman cuando, probablemente, los ácidos se transfieren al papel; el contacto produce una degradación de la celulosa y provoca aquello que John Heller había visto sobre el lino de la Sábana: una "descomposición acelerada". Dado que tal descomposición ocurre únicamente en los puntos del papel sometidos al influjo de los ácidos de la hoja, la "descomposición" se convierte prácticamente en una imagen fidelísima del objeto que ha estado en contacto con el papel. La impronta de la hoja sobre el papel también está "hecha de nada". Se hace visible sólo porque las moléculas del papel sobre el que se ha producido la descomposición reflejan la luz de manera diversa.

En épocas lejanas hubo ya algunos estudiosos que trataron de reproducir las enigmáticas huellas del tejido de la Sábana. Emplearon técnicas más o menos diferentes, pero sugeridas todas ellas por una idea originaria: el contacto que de alguna manera tuvo lugar entre la grasa y el sudor de la piel cadavérica y el lino sepulcral, más la presencia, en cierta medida, de sustancias funerarias aromáticas, como las que se citan en el evangelio de Juan.

Probablemente, los dos componentes esenciales de la mezcla aromática utilizada en el enterramiento de cadáveres, en la civilización judeo-palestina de la época de Juan, eran el áloe sucotrino, que los judíos importaban de la península Arábiga[3], muy similar al *aloe vulgaris,* que crece espontáneamente en Sicilia desde los tiempos de los dominadores árabes, posiblemente importado voluntaria o casualmente por ellos. De las hojas del áloe se extraía un jugo y se le hacía alcanzar una determinada densidad, o bien exponiéndolo al sol, o bien haciendo que se evaporase rápidamente bajo los efectos del fuego. La exposición al sol, mediante un proceso más lento, cuidadoso y costoso, producía el; áloe "brillante", de calidad más apreciada y muy probablemente preferido por los judíos palestinos, que buscaban productos de excelente calidad para sus usos rituales.

---

[3] GIOVANNI CHIAVARELLO, *Genesi e Storia della S. Sindone* (Napoli 1979).

El otro componente era la mirra[4], antiguamente bastante difundida en la costa africana del mar Rojo *(cummiphora abisina)* y en la India *(cummiphora indica)*. Se hacían unos cortes en los troncos y se dejaba que de las heridas goteara lentamente una goma resinosa, amarga, astringente y perfumadísima.

En 1939, el profesor G. Romanese llevó a cabo, en Turín[5], experimentos en los que aplicaba sobre rostros de cadáveres, humedecidos con solución fisiológica, trozos de lino empapados con mezcla de áloe y mirra; y obtuvo improntas muy parecidas, al menos en su estructura, a las de la Sábana.

Los linos utilizados en el experimento de Giovanni Romanese, que era director del Instituto de Medicina General de Turín, se conservan todavía hoy en el Instituto, junto con las placas de las fotografías que él mismo obtuvo, hace ahora aproximadamente cuarenta y cinco años. Se trata de unas ochenta piezas de lino, que miden cincuenta centímetros de lado.

Giovanni Romanese pensaba también que la impronta sobre tejido se acentuaría con el paso del tiempo, exactamente igual a lo que ocurre en los herbarios; y, efectivamente, escribió que le hubiera gustado ver cómo se habrían comportado sus improntas después de muchísimos años. Pensaba asimismo que allí donde aquellas sustancias habían quedado fijadas sobre la tela, el tiempo las habría oscurecido cada vez más, resaltando la huella, mientras

---

[4] CHIAVARELLO, o.c: "...es de suponer que el nitrógeno del sudor agónico actuó sobre el áloe, formando así el ácido aloético, que es una sustancia colorante bastante estable. Todos los componentes orgánicos del áloe y de la mirra... contribuyeron a fijar el ácido aloético. Los varios ácidos grasos (oleaginoso, palmítico, etc.) y el mirrino —puesto que la expansión de las sustancias balsámicas a través de la tela les puso en contacto con la sudación de la piel del cadáver— fijaron el tetranitroantraquinoma en el lado del tejido donde está la Impronta (es decir, en la parte interior puesta en contacto con el cuerpo)... Se trató ciertamente de un proceso lentísimo, que tal vez duró todo el primer siglo (todavía hace ocho siglos se percibía el olor de los bálsamos, como tuvo ocasión de comprobar, en Constantinopla, Nicola Mesarites). Fenómenos similares, afirma Chiavarello, son observables en el reverso de los sellos antiguos, especialmente de Inglaterra y de Sicilia, impresos calcográficamente con mayor cantidad de tinta espesa, que contiene sustancias cargadas de azoto. Detrás de estos sellos se aplicaba a menudo goma arábiga impura (goma del Cordobán), extraída de plantas con sustancias análogas a las del áloe y la mirra... Se producía una reacción con el tiempo, a causa de la cual aparecía sobre el reverso del sello la impronta negativa de la figura impresa en el anverso.

[5] GIOVANNI ROMANESE, *Contributo sperimentale allo studio della genesi delle impronte della S. Sindone* (Torino 1941).

que allí donde habían sido aplicadas mezclas de sustancias en polvo, éstas habrían ido cayendo espontáneamente y se habrían disuelto con el tiempo, a causa de los movimientos de la tela.

Recientemente, los experimentos de Romanese han sido sometidos a los controles que él había auspiciado[6].

Sacando nuevas fotografías, incluso mediante rayos ultravioleta e infrarrojos, y volviendo a confrontar los positivos y negativos antiguos con los modernos, se ha podido comprobar que los trazos de las huellas se han marcado más, se han hecho más evidentes y precisos, y ha aumentado el contraste y el relieve sobre el fondo; y las fotos con rayos ultravioleta han resaltado todavía más la visibilidad de los detalles. Es decir, que en el transcurso de poco más de cuarenta años, las huellas han ido desarrollándose insensiblemente, haciéndose cada vez más evidentes. Así se ha llegado a establecer que simples mixturas de áloe y mirra, en un ambiente húmedo, pueden imprimir sobre una tela las hechuras de un cadáver.

Siguiendo este mismo camino, llevaron a cabo otros experimentos el profesor Baima Bollone[7] y el profesor Sebastiano Rodante, de Siracusa[8].

Baima Bollone salpicó con una solución aloética algunos rostros de cadáveres manchados de sangre reseca y luego les puso encima un lino. Sobre el lino se formó una impronta, a veces tan tenue que apenas se veía a simple vista, pero, aunque levísima, era siempre visible en fotografía, y sobre todo en el negativo.

Sebastiano Rodante aplicó linos, manchados de áloe y de mirra, a rostros de experimentación (las sustancias se utilizaron en polvo y después en solución acuosa y oleaginosa). Poco a poco obtuvo resultados cada vez más interesantes. El negativo de las huellas obtenidas por él sobre el lino tenía una sorprendente semejanza con el negativo fotográfico del Rostro del Lienzo. Expuestas al sol, las improntas se oscurecían. La coloración aumentaba si la exposición al sol se prolongaba durante más tiempo, pero siempre era extremadamente superficial. Esto traía a

---

[6] P. L. BAIMA BOLLONE, *Rilievi e considerazioni sulla genesi delle impronte Sindoniche:* "Sindon" 25 (1977) y 27 (1978).

[7] BAIMA BOLLONE. O.C.

[8] SEBASTIANO RODANTE, *Genesi delle impronte Sindoniche:* "Sindon"(dic. 1981).

la memoria el hecho de que muchos testigos habían afirmado que las huellas de la Sábana se hacían más visibles después de que la tela hubiese estado expuesta durante algunos días a la luz, mientras que eran más pálidas en el momento en que se sacaba la tela de su caja y se desenrollaba.

Pero todo esto, con ser fascinante en cuanto a los resultados, tenía que tener en cuenta el hecho de que cualquier sustancia, esparcida o aplicada sobre el cadáver, habría empastado y manchado las señales de las heridas y los sutiles detalles de la huella corpórea —que, en cambio, son de una gran nitidez—. Era también obligado considerar que John Heller no había encontrado sobre la Sábana el menor rastro "actual" de áloe y mirra propiamente dichos.

Pero antes de todo esto, y precisamente en los años 1932-1933, dos estudiosos franceses, Antoine Legrand, pintor, y el doctor Gallimard[9], habían realizado un experimento que, en un primer momento, quizá no fue valorado en toda su significación, reconocida cincuenta años después, cuando John Heller trató de adentrarse en las modificaciones químico-estructurales del lino de la Sábana.

Gallimard y Legrand pusieron sencillamente en contacto unos tejidos de lino —no tratados químicamente y sin adición alguna de sustancias— con piel sudada. Y aconteció que los linos se oscurecieron precisamente en aquellos puntos en que se habían empapado de sudor. El oscurecimiento, o mejor, el color amarillento, era extraordinariamente similar al que se ve en la Sábana. Pero el aspecto más interesante de todo el experimento había sido el hecho de que la huella *no* se hizo visible de inmediato, sino que se fue formando poco a poco. "Pendant des longs mois —dice Gallimard— le lin ainsi impregné ne laisse voir aucune trace de sueur et ce n'est généralement qu'au but de trois ans que le brunissement est perceptible (jamais avant de deux ans)..."

Se preveía que iba a ser bastante difícil reconocer, sobre el lino, la existencia, o el simple rastro, de sustancias que podían ser, de alguna desconocida manera, responsables de la Impronta o, al

[9] A. LEGRAND-GALLIMARD, O.C.

menos, de haber actuado como catalizadores en su formación, es decir, de haber influido en la "descomposición acelerada" de sus fibras.

Durante siglos, el lino de la Sábana había sufrido infinitas vicisitudes; las sustancias, si existían, podían haberse dispersado, degradado, mezclado, volatilizado. Había, pues, graves dificultades para un análisis químico o espectrográfico.

Una intuición de Samuel Pellicori[10] dio vida así a toda una serie de experimentos de envejecimiento artificial del lino y de las sustancias que podían haberse encontrado en él muchos siglos atrás.

En un viejo armario, en el que se hayan conservado telas de lino, estiradas con la diligencia y esmero de antaño, con sus antiguos pliegues, vemos que, aunque todo haya permanecido cerrado y limpio, el tiempo ha seguido corriendo: el lino ha ido envejeciendo y volviéndose amarillo. Este color amarillento —tan visible, sobre todo, en los pliegues exteriores— es la demostración de un proceso químico que sigue su curso, imparable, durante toda la vida del tejido. Es su "descomposición", que puede ser más o menos "acelerada".

El sistema "air backing" es bien conocido en tecnología textil para conocer la duración y calidad de los hilados y tejidos; es conocido también en la tecnología de la madera y de otros materiales que deben someterse a procesos de "secado".

Se introduce una muestra de tejido en un horno especial de aire caliente y se deja allí, a una cierta temperatura y durante un cierto tiempo. Las combinaciones entre los tiempos de "curación" y las temperaturas del horno son muchísimas, obviamente. Puede dar una idea de ello el horno común de nuestras cocinas, en el que se puede calentar durante cinco minutos a 50° un plato de porcelana, o se puede dorar lentamente un asado a 140° durante cuatro horas, o tostar en la parrilla, durante diez minutos a 200°, un "roast beef" bien pasado.

Puesto en el horno de aire, el lino se deshidrata y amarillea; envejece velozmente. En el transcurso de unas pocas horas es como si, dentro de aquella cámara caliente, los años corriesen y se

[10] S. PELLICORI, O.C. y *Spectrochemical Results of...:* "Sindon" (dic. 1981).

convirtieran en siglos. Para conseguir que linos de hoy lleguen al grado de amarilleamiento y descomposición que tiene el lino de la Sábana se experimentó con una gran cantidad de tiempos y temperaturas diversos. Si el lino había estado expuesto antes al sol, amarilleaba más rápidamente; si se introducía humedad en el horno, el lino se hacía más flexible[11].

Luego se aplicaron a muestras de lino sustancias que, presumiblemente, se habían encontrado de una u otra manera en la Sábana cuando se llevó a cabo aquella sepultura: secreciones de la piel (transpiración, sudor), especias, sobre todo mirra[12].

Sobre lino "crudo", no envejecido, estas sustancias eran prácticamente invisibles, es decir, no se distinguían las zonas manchadas de las limpias.

Pero, cuando las muestras se sacaron del horno, ocurrió algo sorprendente: las zonas del lino en que aquellas sustancias se aplicaron se habían vuelto más oscuras, habían envejecido más, habían sufrido una descomposición acelerada. Y la descomposición parecía una huella de aquello que las había tocado.

Con la aceleración artificial del tiempo había sucedido lo que Romanese había intuido y Gallimard experimentado: la impronta se desarrollaba lentamente con el transcurso de los años.

Las manchas tratadas de este modo fueron examinadas espectrográficamente[13]. Y se descubrió que habían producido curvas espectrales muy similares a las descubiertas en el lino de la Sábana. Evidentemente, después de tantos siglos, no se podía leer ni reconocer la presencia de aquellas sustancias una a una, pero su mezcla y su paso por el lino habían dejado una señal reconocible. Habían actuado allí donde habían entrado en contacto con el lino,

---

[11] Después de casi cinco horas y media a 165°, el color de las muestras de lino aparecía amarillento y envejecido de modo muy similar a la Sábana. El efecto de la cocción *air backing* sobre el lino consiste en acelerar la ruptura de la cadena de la celulosa del lino y su deshidratación. El *air backing* actúa, pues, como el equivalente a una larga exposición a condiciones ambientales normales: es decir, existe una precisa equivalencia temperatura-tiempo.

[12] Las muestras así manchadas fueron envejecidas en horno durante tiempos diversos y a varias temperaturas: de una hora y media a ocho horas, y de 125° a 140°.

[13] El aparato utilizado para medir la reflexión total (difusa + especular) de 360 a 700 nm es un CARY 14.

iniciando así aquel proceso de descomposición de las fibras superficiales que nosotros conocemos como la Impronta del Cuerpo[14].

Dos muestras de lino fueron manchadas *sólo* con transpiración y grasa de la piel: una se manchó frotando el cuello y tenía ya huellas visibles antes del experimento; la otra se había pasado ligeramente por la frente y nada se veía en ella. Tras el envejecimiento artificial, la impronta apareció sobre las dos: era superficialísima; apenas había alcanzado las dos o tres primeras fibras, exactamente como en la Sábana.

Por consiguiente, el contacto con un cuerpo, más el correr de los años, jugaban un papel importante en la formación de huellas.

En la sepultura de aquel cadáver tuvo lugar un concurso de circunstancias singulares. La piel estaba ciertamente cubierta de sudor ácido y difuso; las prescripciones de la religión judía evitaron que aquel cuerpo fuese manipulado más de lo estrictamente indispensable[15]; y el ambiente en el que el muerto fue depositado era fresco y subterráneo; el enterramiento acabó hacia el atardecer. El lino absorbió las sustancias distribuidas por toda la piel por contacto y por difusión molecular en distancias cortas[16].

Al comienzo —separado el lino del cadáver después de pocas horas—, nadie había visto otra cosa que las manchas de sangre.

---

[14] Alguien opuso que las sustancias cutáneas y los aromas son térmicamente inestables, es decir, tendrían que haber cambiado de color junto a los puntos quemados en 1532; en cambio, la Impronta del Lienzo no ha cambiado de color. Entonces se chamuscaron y quemaron algunas muestras, llegando incluso a quemaduras muy fuertes. Pero, incluso muy cerca de las quemaduras, las improntas de prueba no cambiaron de color; es decir, se comportaron exactamente igual que la Impronta del Lienzo. Una vez formadas, las improntas ya "no se modificaron, ni con el paso del tiempo ni por variaciones de temperatura" (S. F. PELLICORI, *Spectral Properties,* o.c).

[15] Cf. el capítulo XIV.

[16] Para la reconstrucción detallada del mecanismo de desarrollo de la "Latent image", cf. S. PELLICORI, en "Sindon"(dic. 1981). Sobre la acción de la temperatura y del medio ambiente en la formación de la impronta, cf. G. IMBALZANO, en "Sindon"(dic. 1981). Sobre la acción del ácido láctico contenido en el sudor y los mecanismos que operaron en la formación de la Impronta, cf. DI SALVO, en "Sindon" (dic. 1981).

El lino fue conservado secretamente por alguien que vivió aquellas horas muy cerca de la Víctima. La Impronta surgió lentamente, en un número de años que no conocemos; fielmente se oscurecía en cada uno de los puntos que habían sido tocados por aquel cuerpo, o en los que había caído su sudor, reproduciendo minuciosa y perfectamente sus formas. Su aparición, sin la menor señal de intervención humana, como desde el interior mismo de la tela y del recuerdo de años que ya iban quedando lejos, debió asombrar de manera extraordinaria a los que lo vieron por primera vez. De un asombro tal y de la carencia de respuestas debieron de surgir fácilmente las primeras suposiciones intolerantes de fraude y, simultáneamente, la tradición de la Imagen milagrosamente impresa sobre el lienzo, con su secuela de leyendas medievales.

X

El vestigio de antiguas primaveras

Desde Zurich para autentificar fotografías. — La investigación criminológica y la palinología. — El viento lleva los pólenes... — ... pero no tan lejos. — Los arrozales de Vercelli. — El lirio salvaje. — Las plantas golosas de sal. — Sobre las ruinas de Jerusalén.

Una y otra vez se había dicho en el pasado que las fotos de la Sábana habían sido manipuladas con el propósito de conseguir aquel extraño efecto negativo; y así, cuando, en 1969, se decidió fotografiarla de nuevo, con técnicas adecuadas a los tiempos, tras un intervalo de treinta y siete años desde la última vez en que un objetivo fotográfico la había enfocado, se quiso también que tanto la toma de las fotografías como su revelado e impresión fuesen autentificados, en todas y cada una de sus fases, por personas que de ningún modo estuviesen implicadas en la operación y que fuesen, por sus cargos, de un prestigio no discutido por nadie.

Llegó entonces a Turín[1] un especialista en investigación criminal, perito del Tribunal de Zurich, cuyo nombre iba unido a casos intrincados —como la indagación sobre la muerte del Secretario General de la ONU, Hammarskjoeld— y que había abierto un nuevo campo a las posibilidades de investigación: la búsqueda de microhuellas a través del análisis microscópico del polvo "capturado" y encontrado sobre un objeto: el suizo Max Frei Sulzer.

Como todos los científicos que lo habían visto o habrían de verlo, el experto suizo, mientras autentificaba las fotografías, quedó profundamente cautivado e interesado por la singularidad del objeto. Es, desde luego, una constante en la historia de la Sábana el hecho de que suscita dudas en los teólogos, en los

[1] En noviembre de 1973, cuando se dio luz verde a la fase ejecutiva del trabajo de la llamada "Comisión de investigación".

filósofos, en los hombres de formación en cierto sentido humanista y, en cambio, un profundo interés positivo y, a fin de cuentas, creativo en los estudiosos de formación científica, insensibles a los mitos. De ello debería deducirse que la Sábana se ha visto sumergida durante siglos en un caos de disputas y debates etéreos y partidistas, mientras que su estructura intrínseca, su esencia, es absolutamente lógica y real.

Max Frei propuso "capturar" muestras de micropolvo del lino de la Sábana; porque era evidente a todas luces que si el lino era tan antiguo, si era cierto que había viajado a través de lejanos países, por fuerza tenían que haber quedado rastros de su historia escondidos en sus fibras y en sus pliegues.

De todas maneras, Max Frei tuvo que esperar a la noche del 23 de noviembre de 1973 para poder posar sobre el lino sus especiales cintas adhesivas —carentes de toda impureza, puesto que habían sido fabricadas en un medio esterilizado— y retirarlas luego, una vez que hubiese quedado aprisionada en ellas una mínima cantidad de polvo[2].

El microscopio óptico le reveló todo lo que podía esperarse de un tejido que, en cualquier caso, tenía, ciertamente, una antigüedad de muchos siglos: rastros mineralógicos, fragmentos de fibras, esporas de hongos, esporas de moho, pólenes de plantas florecidas. Tal y como con el tiempo descubrirían otros investigadores, el tejido estaba repleto de partículas, fuertemente contaminado, y llevaba verdaderamente sobre sí el peso de un tiempo que tenía que haber sido muy largo. Pero bien poco de cuanto iba saliendo a la luz hubiera podido esclarecer el enigma histórico si Max Frei no hubiese puesto a punto, en su carrera de investigador, una técnica de búsqueda que se basaba en las ciencias botánicas, y concretamente en una de sus ramas específicas: la palinología, o ciencia de los pólenes.

Toda especie de planta produce un polen diverso del de cualquier otra especie sobre la tierra, y ello es de pura lógica, puesto que el polen no es otra cosa que la célula de reproducción.

---

[2] En aquella ocasión no le fue permitido recoger polvo más que en las partes más externas del lino. Efectuó tomas sucesivas en octubre de 1978; y había programado todo un plan de investigaciones de sumo interés cuando le sorprendió imprevisiblemente la muerte el 15 de enero de 1983.

Esto significa que existen cientos de miles de pólenes, con estructuras y dimensiones de una gran diversidad y rareza, y muy a menudo de extraordinaria belleza, aunque a simple vista invisible, ya que sus dimensiones se miden por micras.

Los pólenes son células de doble pared, es decir, sumamente resistentes, y están estructurados de tal manera que pueden sobrevivir en las condiciones más adversas. Tan es así, que son inatacables por los ácidos e incluso por los líquidos cáusticos. Si se les somete a ebullición, la célula muere, pero su forma exterior no queda afectada. A pesar de que la palinología es una ciencia, no se puede afirmar todavía que exista una información completa a este respecto. No existe, por ejemplo, una biblioteca de pólenes: para reconocer una planta partiendo de su polen, hay que consultar textos científicos, pero sobre todo herbarios, viejos y modernos. Y esto, de una manera especial, cuando se trata de encontrar plantas de tierras lejanas.

El polen de una planta tiene un área de difusión limitada. Excepcionalmente, tempestades de vientos secos y muy fuertes pueden hacerlo llegar a centenares de kilómetros, pero es un caso tan raro que prácticamente carece de relevancia estadística. Mediante experimentos realizados con placas viscosas expuestas al aire, incluso con fuerte viento, y por medio de aparatos que captan el polvo y el aire en cantidades determinadas durante un cierto período, se ha podido comprobar que el 95 por 100 de los pólenes de una planta se difunde en un área de unos 300 a 400 metros; el 5 por 100 restante viaja hasta una distancia de 10 a 30 kilómetros.

Así pues, en criminología, encontrar pólenes de una cierta planta en un traje, en un coche o en un cadáver, significa prácticamente descubrir el recorrido que han hecho. Lo mismo sucedió en arqueología, por vez primera en la historia, cuando Max Frei encontró atrapados en el lino de la Sábana pólenes de muchas plantas típicas de Europa Central, lo que confirmaba algo que ya se sabía: la Sábana había sido conservada durante siglos en Chambery, en Lirey y en otras localidades de Francia, cuya flora correspondía precisamente a los hallazgos de pólenes. Pero todavía fue más interesante descubrir pólenes de una variedad de arroz "oryza sativa", cultivada en los arrozales de Vercelli; y

resultó que, para contaminarse el lino con aquel polen, había bastado, evidentemente, una brevísima exposición de la Sábana al aire libre en el siglo XVI[3].

A partir de aquel momento, que ya condujo a comprobaciones tan estimulantes, comenzaron las dificultades. Se encontró en la Sábana una cantidad de pólenes de forma desconocida; ni los herbarios ni las fotografías ayudaban en su identificación. Estaba muy claro que no se trataba de plantas del área europea más frecuentemente estudiada, ni de Italia ni de Francia. Así se empezó a caer en la cuenta de que aquel lino había viajado mucho. Y había que repetir, hacia atrás, su recorrido, al menos lo que decían los viejos textos históricos y, cuando éstos faltasen, lo que relataban las leyendas.

La tarea necesitó otros cuatro años de investigación, en las épocas de las diversas floraciones; y asimismo, recogidas de pólenes en las condiciones más adversas y en terrenos difíciles; luego, su clasificación, reconocimiento y comparación con los antiguos pólenes del lino de la Sábana.

Ahora bien, los pólenes son granitos inferiores a una centésima de milímetro; deben ser examinados mediante el microscopio óptico, que puede ampliarlos hasta dos mil veces, y luego mediante el electrónico, que puede superar el umbral de las treinta mil ampliaciones, para que tan pequeñísima célula vital pueda ser analizada desde todos sus ángulos, ya que cambia de aspecto según se la mire de un lado o de otro, y puede ser fácilmente confundida con otras. Por ello, todos los pólenes —las muestras encontradas en los terrenos investigados y los ya identificados sobre el lino de la Sábana— fueron sumergidos en una solución de gelatina, que permitía verlos con nitidez, fotografiarlos y conservarlos como documento histórico-científico.

---

[3] El 18 de noviembre de 1533, las tropas francesas del mariscal De Brissac invadieron Vercelli y corrieron a la catedral, en la que habían sido escondidos todos los tesoros de los Saboya, y entre ellos la Sábana. Saquearon la catedral, pero no pudieron adueñarse del Lienzo, que el canónigo Antonio Costa escondió bajo su manto. Para engañar a los invasores, invitó a los oficiales a una comida "a la francesa", que, evidentemente, los distrajo; Emmanuel Filiberto premió más tarde al canónigo Costa por haber salvado la Sábana.

Así se reconoció un polen que se hallaba entre las fibras del lino: debía de estar allí desde hacía muchos siglos, desde seiscientos años atrás cuando menos, puesto que pertenecía a una planta que no puede crecer en Europa; el lino de la Sábana debía de haberlo "capturado" al atravesar países de los que, hasta aquel momento, sólo su leyenda nos había hablado: era el *hiziolirion montanum,* una flor de lirio silvestre que florece en las estepas del Asia Central y, esporádicamente, se encuentra en Siria y en Palestina.

No estaba solo. Vientos cálidos de aquellas tierras debían de haber soplado durante muchas primaveras sobre el antiguo lino, porque en él permanecía "atrapada" también la célula vital del *atraphaxis,* una planta espinosa que crece solitaria en lugares pedregosos, en los bordes del desierto turanio; y otra áspera planta esteparia, el *glaucium* de grandes flores, que, en los breves días de su primavera, crece en la Turquía interior y en las zonas más remotas del Irán. Y la *gundelia tournefortii,* que vive allí donde la estepa, al desertizar-se, se convierte en terreno casi pedregoso[4]. Aquel paisaje tan remoto tenía un nombre en la leyenda de la Sábana: era el valle del Harán, el altiplano turanio, la antigua ciudad de Edesa, donde la Sábana habría sido escondida en épocas turbulentas. Los pólenes de aquellas flores antiquísimas confirmaron que el "Mandylion" de las antiguas leyendas y la Sábana de Turín podían ser en realidad el mismo y único objeto.

Una paciente tarea de estudio de los pólenes al microscopio electrónico[5] condujo a la identificación de uno, nacido en tierras verdes y ricas en agua, que otros vientos, en otras primaveras, habían hecho posar sobre el lino de la Sábana, el *epimedium pubigerum,* una planta de bosque del área del mar Negro, típica de la zona de Constantinopla. Se encontraron otras cuatro plantas abundantes en el Bósforo e inexistentes en Europa. Durante

---

[4] Hasta 20 especies de plantas, entre las 59 encontradas en la Sábana, son abundantes en el área geográfica de Edesa y no florecen en absoluto en Europa occidental (Max Frei Sulzer), *Il passato della Sindone alla luce della Palinología,* en *Sindone e Scienza* (1978). Relación al Congreso de Bolonia (1981): comunicaciones privadas.

[5] Con la colaboración técnica del profesor Ettore Morano, Max Frei Sulzer identificó en total 59 pólenes diversos en la superficie del Lienzo.

doscientos cincuenta años los emperadores bizantinos se habían vanagloriado de poseer un lienzo en el que se veía la impronta de un Rostro y de un Cuerpo, no pintados, *acheiropoietos*. Lo habían conservado en la capilla imperial del Faro y alguna que otra vez lo habían expuesto en la iglesia de Santa María de Blaquerna, a orillas del mar. El objeto había desaparecido en el saqueo llevado a cabo por los cruzados franceses y venecianos, en 1205, y después de algunos años comenzó a correr la voz de que se encontraba en Europa. Y ahora se veía que la Sábana de Turín había estado expuesta al aire libre de Constantinopla y se había contaminado con pólenes del Bósforo.

Luego se encontró la *anabasis aphylla,* planta absolutamente desértica, que vive en condiciones extremas, en terrenos salinos carentes de agua. Otras plantas halofi-tas, la *suaeda aegyptica,* la *tamarix nilotica,* dominante en terrenos salitrosos y pedregosos, iban trazando en torno a un determinado momento de la historia del lino de la Sábana un paisaje dominado por la aridez y el calor extremado, de intransitables pedregales, de tierras agrietadas por el sol, de mortales lagos salados. Había una notable cantidad de aquellos pólenes y también una caprichosa variedad, como si su contacto con aquella atmósfera hubiera sido largo y libre y, desde luego, en el tiempo de las más vistosas floraciones primaverales. Se encontraron la *reaumuria hirtella,* que predomina en terrenos salados, y el *zygophyllum dumosum;* y se había comprobado que estas dos últimas plantas son de las más frecuentes en los pedregales desiertos que circundan el mar Muerto. Dado que todo esto concordaba con la historia, y también con las leyendas, aquellos pólenes tenían que ser antiquísimos. Sus primaveras debían de haber florecido hacía casi dos mil años, en el tiempo de las comunidades esenias de Qumrân, en el tiempo de la destrucción de Jerusalén. El viento que arrastraba aquellos pólenes había soplado quizá sobre aquellos prófugos que vagaban entre las gargantas rocosas y las cavernas del mar Muerto, con el ejército romano pisándoles los talones.

Había pólenes de una *acacia albida* que en aquellos días había florecido a lo largo del valle del Jordán, en el camino de la huida. Pero también había quedado la memoria de otras cosas en el lino de la Sábana. Caprichosamente, el viento había dejado caer

las microscópicas células de otras plantas que nacen en lugares edificados por el hombre, y después abandonados o reducidos a ruinas, plantas que germinan en los viejos muros, entre las piedras de los edificios destruidos, calcinados por un sol de justicia, a los que nadie retorna jamás: el *hyoscyamus aureus* o la *onosma orientalis*. Paradójicamente, sobre los muros de la ciudadela vieja de Jerusalén, estas dos plantas perviven hoy todavía. Y, por una serie inenarrable de acontecimientos, los pólenes de aquellas plantas, de las que a través de los siglos se han perpetuado las actuales, habían quedado apresados, para no desprenderse más, en los pliegues del lienzo que se conserva en Turín.

No era posible, evidentemente, atribuir una fecha precisa a aquellos pólenes mediante el simple análisis botánico. No se podía, en una palabra, "datar" la historia de la Sábana, pero sí se estaba reconstruyendo —y era algo extremadamente importante— su itinerario geográfico.

La geografía botánica no conocía lugar alguno en el que todas las plantas que han dejado sus pólenes en la Sábana pudiesen crecer conjuntamente. Pertenecían a climas y localidades heterogéneos entre sí. El Lienzo, pues, había viajado por cada uno de los países de los que aquellas plantas eran típicas o exclusivas. Antes de llegar a Europa, se había detenido en Constantinopla, en la Turquía nororiental, en el desierto del mar Muerto, en Jerusalén. Había estado en todos los sitios donde "tenía" que haber estado, de ser cierta su autenticidad.

IX

El lino

Hilado a mano. — El antiguo telar. — Los egipcios y los colores.— Se defendió del moho. — Cuatro mil años de antigüedad. — Colchester y Pompeya. — Guimet y la ciudad de Adriano. — Peinarse como la emperatriz. — El Louvre en invierno.

De acuerdo con el resultado de todas las investigaciones, el lino de la Sábana era antiquísimo y provenía de lejanos países.

Esto planteó toda una serie de interrogantes: ¿A qué época podía atribuirse? ¿Durante cuánto tiempo se conserva un tejido de lino? ¿Cuáles eran las técnicas textiles en el área egipcio-palestina de hace dos mil años?

Sólo una investigación ulterior abriría las puertas de un remoto y misterioso pasado.

El lino de la Sábana, bajo luz blanca, aparece ligeramente amarillento por el paso del tiempo; a pesar de todo, se halla bien conservado si se considera que históricamente tiene una antigüedad de muchos centenares de años.

En las radiografías con rayos X, las fibras no aparecen homogéneas y la textura presenta diferentes irregularidades, como cabe esperar de un tejido artesanal. Algunos tramos de la hilatura tienen espesores diversos, como si hubieran sido hilados por otra mano, y marcan el tejido con rayas evidentes, unas veces verticales y otras horizontales, según se trate de hilos de urdimbre o de trama.

Así que el lino de la Sábana fue hilado y tejido a mano, sobre un telar de pedal, de lizo alto. Este tipo de telar es extremadamente antiguo: se conoce uno de este tipo, egipcio, pintado en una pared del hipogeo de Beni Hasan, treinta siglos antes de Cristo; en la imagen se reconocen la cadena vertical y las varillas del contralizo.

El tejido del Lienzo es consistente, con los hilos estrechamente unidos; es obra de sarga ("espina de pescado"); tiene casi treinta y ocho hilos de trama y veintiséis de cadena por centímetro cuadrado. El tipo de lino es el "linum usitatissimum".

En los hilos se introdujeron fortuitamente algunas fibras de algodón. Así pues, el lino de la Sábana fue tejido en países en los que se cultivaba y se tejía algodón y en el mismo telar. La calidad de aquel algodón podía indicar el país originario. Para definir un algodón resulta característico el número de vueltas de su estructura (los "reversals"). El algodón de la Sábana presenta ocho "reversals" por centímetro; debido a esto se ha reconocido como algodón del tipo "herbaceum", cultivado en el Próximo Oriente en la época histórica que nos interesa. Así que, desde el punto de vista mercantil, la Sábana tenía que provenir del área egipcio-palestina[1].

En octubre de 1978 se tomaron en Turín algunas fotografías del lino de la Sábana "por transmisión", es decir, con la luz proyectada sobre el reverso del tejido y la máquina de frente[2]. Se descubrió que los numerosos remiendos de la Sábana aparecían bastante menos amarillentos que el lino originario. Ahora bien, el signo más evidente de la antigüedad de un lino es justamente su coloración amarillenta. Se sabe con certeza que los remiendos fueron aplicados en 1534; y con todo, teniendo en cuenta los procesos de envejecimiento del lino, aparecen como bastante más *recientes* y *jóvenes* que el lino de la Sábana. Este descubrimiento se confirmó en el laboratorio. De manera que el tejido de la Sábana es mucho más antiguo que el de los remiendos: es muy anterior a la Edad Media, en la que algunos querían situarlo. Este descubrimiento fue valorado en toda su importancia. Pero, por

---

[1] Sobre la base del título (es decir, del grado de finura de la hilatura) —que es de casi 16 para la cadena y de cerca de 53 para la trama, según el "Rapport d'Analise" que Gilbert Raes llevó a cabo en 1976—, ha sido calculado el peso, que debería estar en torno a los 295 gramos por metro cuadrado, salvo diferencias debidas a irregularidades. Cf. los estudios de Timossi en *La Sindone nelle ricerche moderne* (Marietti 1980); y G. RAES (Director del Laboratorio para la tecnología de los tejidos, Universidad de Gante), *Perizia sulla Sindone* (1976). Sobre la base de la investigación radiográfica (R. A. Morris, Los Alamos National Lab.), el peso es de casi 25,5 mg. por centímetro cuadrado.

[2] Vernum Miller (Brooks Institute).

extraño que parezca, el lino ha superado muy bien su remotísima antigüedad. No tiene manchas de moho, aunque se han encontrado muchas esporas del mismo bajo el microscopio.

Si el moho no se había desarrollado, ello podía deberse a una especie de protección química que el lino llevaba consigo. Quizá, como al parecer era usual en aquel tiempo, había sido tratado con *saponaria officinalis* durante el espadillado. Pero no se encontró ni rastro de ello[3]. Era, pues, lógica la pregunta sobre cuál pudiera haber sido la causa de esta capacidad de auto-preservación del lino. Y se pensó que quizá las sustancias balsámicas, usadas para la sepultura de aquel cadáver, pudieran haber defendido el lino del moho.

En efecto, examinado al microscopio electrónico un hilo del tejido de la Sábana, aparecía cargado de material contaminante. Una cantidad de corpúsculos se adherían tenazmente a las fibras del lino o habían permanecido capturados en ellas; pólenes, esporas, hongos microscópicos. Lo que llamaba la atención era la cantidad de material de que estaba "cargado" literalmente el lino, lo que hacía suponer muchas vicisitudes y una gran antigüedad.

Como prueba de contraste, se examinó, con las mismas ampliaciones y las mismas técnicas, un fragmento de tela egipcia obtenida en el Museo de Turín. Esta tela tenía con toda certeza dos mil quinientos años. Fue muy interesante advertir que el cuadro ultraestructural de la tela egipcia era extraordinariamente semejante al del tejido de la Sábana. También aquélla estaba ensuciadísima de corpúsculos, en parte fósiles, pólenes y otras cosas. Llevaba sobre sí la huella de su historia, lo mismo que parecía llevar la suya el minúsculo hilo del tejido de la Sábana[4].

En un primer análisis, el lino de la Sábana muestra la textura densa de un tejido de alta calidad, elaborado con diligencia técnica y sin ahorro de hilaza. Esta estructura compacta ha jugado un papel significativo en toda la historia de la Impronta y en su extraordinaria precisión y finura. De hecho, la apretada constitución del tejido le permitió recoger todos los detalles de la

---

[3] Durante el análisis químico para la búsqueda de tripterpenos y esteroides (J. HELLER, *Chemical Investigation on the Shroud of Turin).*

[4] Prof. Ettore Murano, Director del Centro de Microscopia Electrónica, Hospital de San Andrés, Vercelli, en *Sindone e Scienza* (Turín 1978).

Impronta y recibir las huellas de sangre sin dejar vacíos ni irregularidades en los bordes o dispersiones, como habría ocurrido en el caso de un tejido poco denso, de estambre o gasa, mucho más claro y sutil.

Pero, a pesar de la estructura compacta y de la precisión de la textura, el lino de la Sábana es todavía hoy sumamente suave y plegadizo. La flexibilidad de sus fibras hizo que pudiera adherirse al cadáver —como no hubiera podido hacerlo un tejido más rígido— y capturar, por consiguiente, mediante un contacto leve y en forma de faja, las más precisas minucias de la Impronta y de las heridas.

Otra muy principal propiedad del lino es la de su poder absorbente y la de su sensibilidad a los colorantes, que reproduce con fidelidad y brillantez inalcanzables por ningún otro tejido.

De los matices que podía asumir el lino en un baño de tintes vegetales, o con otros procedimientos artesanales, nos han dejado memoria fiel los antiguos nombres de los colores egipcios: "color de cedro, de avellana, de azafrán, de la hoja de gelsomino, color agua de mar en la orilla, color negro cuervo, color de incienso o de ónice".

Esta fiel sensibilidad al color se ha revelado también en la excepcional circunstancia de nuestra historia, en la que quedaron fijadas las mortales manchas de sangre y aquellas otras, tan pálidas, del suero.

Herodoto relata que los únicos expertos tejedores del lino en la antigüedad eran los egipcios y los habitantes de la Cólquida: la tecnología de la textura había llegado hasta aquellas remotas poblaciones del Asia Menor, al pie del Cáucaso, a las que se consideraba descendientes de los egipcios, restos de una desafortunada expedición militar en tiempos de Sesostris.

El lino egipcio se cultivaba en las tierras húmedas del delta del Nilo, entre los estanques, lagunas y pantanos que flanqueaban los tres brazos de la desembocadura del gran río. Las ciudades asentadas en aquellas orillas: Tanis, Pelusium y Boutos, daban nombre a diversas calidades de lino y, probablemente, también a diversas técnicas para tejerlo. El lino era famoso y requerido en todo el antiguo "ecumene", por sus irrepetibles características. Era bien conocido en el Imperio romano ya desde la más antigua

época; Plinio lo describía así: "Aegyptio lino mínimum firmitatis, plurimum lucri" (un tejido tan leve y de tan alto precio).

Las antiguas piezas de lino tenían una amplitud máxima de un metro setenta —la luz del telar— y una longitud de hasta treinta metros. Pero ya se dijo en las primeras observaciones, de alguna manera científicas, sobre la Sábana de Turín[5], que su refinada textura diagonal en tela de sarga era desconocida hace dos mil años; por consiguiente, la Sábana no podía remontarse a aquel tiempo.

Pero el lino, la mejor estructurada de las fibras vegetales, tiene una duración que, en algunos hallazgos, ha alcanzado los cuatro mil años. Se conservan muestras de ello en el Museo Egipcio de Turín, como la sábana funeraria del faraón Rha, que fue tejida en el siglo XVI antes de Cristo, y de todo lo cual ha sido posible obtener confirmaciones directas.

La textura en forma de espina de pescado o sarga —realizada pasando la aguja no bajo un solo hilo, sino al menos bajo dos a la vez, con ulteriores y más complejas variaciones— era conocida por los chinos desde tiempos inmemoriales y siguió el camino consabido de tantas otras técnicas, difundiéndose desde los extremos límites de Asia, a través de Persia, hasta las costas orientales del Mediterráneo; y de aquí, en la época en que Egipto y Palestina vivían una civilización ya muy avanzada, rica en intercambios técnicos y artísticos con regiones lejanas, llegó a la Europa continental.

Su razón de ser es exclusivamente estética. Supera la monotonía de la textura simple —un hilo arriba y otro abajo—, para desarrollarse en movimientos más complicados, con sus puntas alargadas que difunden reflejos relucientes. Un tejido así constituido requiere una técnica atenta y una elaboración más compacta para no perder resistencia. Pero la elegancia en los tejidos es una de las más antiguas ambiciones de la humanidad.

Uno de los fragmentos más antiguos ha sido hallado nada menos que en la aldea neolítica de Robenhausen, cerca de Zurich, que puede remontarse en torno a dos mil años antes de Cristo. Otros fragmentos se remontan a la civilización de Hallstatt, y se

---

[5] *Ricerche e studi della Comissione di Esperti,* c. p.6ss.

han conservado por el ambiente salitroso de aquellas minas. Pertenecen a los siglos VII y VI antes de Cristo; son más bien bastos y elaborados con un gusto en cierto sentido provinciano, si se les compara con la elegancia de los tejidos mediterráneos.

Efectivamente, fragmentos de lino muy parecidos a la Sábana fueron encontrados en Palmira, en un área geográfica muy cercana, y otros en Dura Europos[6].

En la época de nuestra investigación, la moda debía de haber invadido Europa. Se han hallado muestras en las tumbas gálico-romanas de Martres-de-Veyre, cerca de Clermont-Ferrand, cuya data puede fijarse en torno al final del siglo I, y otras en las tumbas germánico-romanas descubiertas bajo la Schillerplatz, en Maguncia.

En el pequeño museo de Pompeya —que el Vesubio cubrió en el año 79 después de Cristo—, el profesor Maiuri ha recogido un muestrario de tejidos requemados que fueron realizados con una técnica asargada, muy parecida a la de la Sábana. Su fecha no es discutible, puesto que estuvieron sepultados por la lava durante mil novecientos años.

El eco de aquella moda había llegado hasta Britania, tan lejana entonces. En Colchester, precisamente en una sepultura fechada en torno al 60 después de Cristo, se ha encontrado un tejido realizado con esta famosa técnica, tan parecida a la de la Sábana. No se trata de un caso excepcional, puesto que otros fragmentos, en este caso de lana, se han conservado en Chesterholm, cerca del Valle de Adriano.

Se hallaron tejidos de lino, todavía en buen estado de conservación, en las famosas cuevas de Qumrâm, en el mar Muerto, donde hace casi mil novecientos años sirvieron para envolver los sagrados "Rollos" de la ley de la comunidad esenia.

A finales del ochocientos, Emile Guimet, rico gentil hombre de Lyón, financió una expedición arqueológica a Egipto. Fue elegida Antinópolis, la ciudad que el emperador Adriano —aquel mitológico realizador de sueños, tan parecido en esto a Luis de

---

[6] BAUR-ROSTOVTZEFF, *Preliminary Report on the archeological expedition...* (Londres 1928).

Baviera— había edificado a las orillas del Nilo, donde el amado Antinoo se había dado muerte.

Las excavaciones fueron dirigidas por el arqueólogo Gayet, y tuvieron una singular fortuna, hasta el punto que pudieron llenar el pequeño, pero refinado Museo Guimet de París. Por lo que toca a nuestra investigación, hay que recordar que fue localizada una necrópolis judeo-romana del siglo I. Los nichos eran de piedra y estaban cuidadosamente cerrados con cal; las áridas arenas los habían protegido perfectamente. Había en ellos cuerpos todavía bien conservados, aunque no habían sufrido proceso alguno de momificación, sino que únicamente habían sido salpicados de aromas y sustancias salinas. Uno de los hallazgos más interesantes fue el de un velo para cubrir la cara, doblado en cuatro pliegues, y todavía en su sitio sobre el rostro del cadáver.

Gayet describe el leve tejido, sobre el que se habían formado sombras oscuras correspondientes precisamente a los puntos de más relieve de la cara, y más pálidas en otras partes. Gayet y los especialistas que examinaron el hallazgo dijeron que la impronta era una consecuencia de las sustancias aromáticas usadas para la sepultura. "Este tejido —dice Gayet— nos da el rostro de una persona muerta".

Robert Wilcox —que en aquellos días se interesaba por todo lo referente a la Sábana[7]—, al buscar aquella reliquia, se encontró con que toda la colección Gayet había sido trasladada al Museo del Louvre, en la sección copta, y conservada en los almacenes.

Las cajas estaban amontonadas a lo largo de la pared de una estancia inmensa y fría, llena hasta el techo de otras cajas y paquetes de diverso tipo. Al remover las cajas y arrastrarlas hasta un punto en el que había un mínimo de luz, se levantó una gran polvareda. Abierta la primera, encontraron que estaba llena de tejidos funerarios, de un lino pesado y tosco. Según el director del Museo copto, aquellos tejidos habían servido para sepultar a gente fallecida unos ciento cincuenta años después de Cristo. Había unas setenta túnicas, pañuelos y otras telas, todas ellas parecidas a la Sábana. El antiguo lino había sido tejido apretadamente. Ya no se notaba aroma alguno. Los tejidos mostraban aquí y allá

[7] ROBERT WILCOX, *The Shroud (*Londres 1978).

manchas de diversa dimensión, debidas probablemente al contacto con cadáveres, pero, extrañamente, los tejidos no se habían estropeado ni destruido.

Era, pues, evidente que el lino podía mantenerse aun en las más adversas condiciones ambientales: se veían hasta bordados y cenefas.

Era un gélido día de invierno; la estancia estaba mal iluminada y el material de las excavaciones de Gayet seguía amontonado de cualquier manera. De aquel tejido "con la impronta de un rostro", tan bien descrito por su descubridor, de aquel singular objeto que habría podido proporcionar indicaciones preciosísimas para el estudio de la Impronta de la Sábana y sobre su natural proceso de formación, no se encontró ni rastro, salvo el recuerdo histórico de cuantos pudieron verlo.

Pero las tumbas de Antinópolis aportaron todavía otros datos muy significativos para nuestra investigación. Algunos cadáveres llevaban sobre el rostro una máscara con el retrato del personaje. Una mujer, "le front surmonté de la haute coiffure á boucles telle que la portait l'impératrice Sabine", reveló, gracias a este detalle de moda tan precisamente fechado, la época en que tuvo lugar su sepultura. Porque los cabellos, tan majestuosamente peinados hacia arriba, habían sido llevados así por Sabina, mujer de Adriano, que murió en el año 137. El descubrimiento tiene relación con la investigación sobre la Sábana, puesto que esta mujer anónima, a la que le gustaba peinarse como su emperatriz, apoyaba en la tumba su cabeza sobre un precioso cojín, tejido con la técnica asargada de espina de pescado. Confrontando aquel tejido con el del lino de la Sábana, la similitud es verdaderamente asombrosa. En otra tumba (quizá algo más antigua, porque la muerta llevaba una máscara de oro, según la costumbre tolemaica) se encontró un segundo cojín tejido de aquel modo, y ello confirmó que se trataba de una usanza bastante extendida.

El tejido de la Sábana, por su técnica y estructura, podía tener la misma antigüedad. Encontraba su sitio apropiado en la producción textil de la época, tenía una valoración adecuada según la moda de aquel tiempo y, probablemente, también un alto precio, puesto que había sido elegido para dos tumbas suntuosas. La compleja búsqueda por los museos de Europa, entre las

reliquias arqueológicas, en las necrópolis, le había devuelto su identidad histórica y lo situaba, lógicamente, en "aquella" civilización y en "aquellos tiempos", sobre la base de una amplia serie de testimonios que se le parecían dentro de la mayor naturalidad.

XI

La historia

Aquellas vertiginosas escaleras. — Tierra de Francia. — Mil escudos de oro por rescatar a Geoffroy. — Jan Wilson y los Templarios. — Un medallón en las aguas del Sena. — El tesoro imperial de Constantinopla. — El lino despedía perfume todavía. — Los antiguos pliegues del "Mandylion". — Había entrado por la Puerta de Oro.—Los viejos libros rituales.

Para llegar a la escalinata que sube a la misteriosa capilla de la Sábana, en Turín, hay que atravesar primero las largas naves de la catedral; es, pues, necesario sumergirse antes, como preparación, en un ambiente ya de por sí sagrado, desde el que se hace más fácil acceder al "Sancta sanctórum", que está como escondido detrás del propio templo.

Al fondo, a ambos lados del altar mayor, se abren, en efecto, las dos altísimas puertas desde las que inician la subida dos escaleras paralelas de mármol oscuro, con una curva sinuosa, hacia una altura que a primera vista no puede apreciarse.

La pared del fondo del templo se cierra, como un inmenso iconostasio, con vidrieras, y detrás de ellas se intuye, más que verse, el objeto preciosísimo. Las vidrieras están a tal altura que desde allí debería derramarse durante el día la luz del sol sobre el templo; sin embargo, se difumina una luz lejana y mística que ilumina el objeto, que está allí, detrás, a una altura desproporcionada y sorprendente, como una medieval aparición del santo Grial.

Jamás en la historia se supieron aliar de tal manera la grandiosa voluntad de unos protectores y la intensidad de inspiración de un arquitecto, como lo hicieron los Saboya y el barroco Guarini, para lograr expresar la trascendente exclusividad de un objeto y para modelar, de manera verdaderamente única, el espacio que debía acogerlo.

Nada más poner el pie en las gradas de la escalinata se siente uno repentinamente sobrecogido y casi turbado por su forma, que es de triple curva y que parece huir hacia los lados, como si el mármol perdiese materialidad peldaño a peldaño y se hiciese impalpable a medida que uno se va adentrando en el misterio.

Al empezar a subir no se tiene ni idea de a dónde se acabará por llegar. Los peldaños son muchos, y a pesar de tener una gran anchura, suscitan, a causa de su caprichoso diseño ondulante y sinuoso, una creciente sensación de despegue del ambiente que se va dejando a la espalda, casi cabría decir de incorporeidad.

Si alguna vez ha existido una arquitectura condicionante, descriptiva e influyente, es ésta. Las paredes son de mármol negro y, dolientes, pero no frías, apagan el impulso de los ojos a mirar alrededor. Así, la mirada se concentra hacia arriba, hacia la desembocadura de la escalinata, hasta llegar a lo más alto.

Es un ámbito redondo. El pavimento, de mármol, con dibujos y diseños en forma de estrella, gira en torno a un pesado altar central que puede contemplarse desde cualquier ángulo. El altar constituye el soporte de un enorme relicario, proyectado hacia arriba, para que todo el mundo pueda verlo. En el corazón del relicario se advierten dos aberturas, protegidas y cortadas por verjas contrapuestas, con una luz que ilumina el hueco interior. Allí está el objeto; y de él no se ve absolutamente nada.

Está cerrado —enrollado— dentro de una caja preciosa en la que yace, siglo tras siglo, y de la que es sacado y extendido, ante increíbles multitudes, una vez cada muchísimos años. Desde los muros, todo alrededor, le circundan tumbas de reyes.

Sobre él —y como dilatada por su presencia— se yergue la cúpula, con toda la tirantez de su estructura a la vista. Asciende de manera tan inmediata e impetuosa, como liberándose de su propio peso, que basta mirarla para sentir pensamientos ultraterrenos.

A través de las vidrieras —aquellas mismas que, desde abajo, permiten entrever el relicario— se ve ahora el pavimento de la catedral y su desierta inmensidad: parece como si uno estuviera en un lugar más alto que el de cualquier otra iglesia y con el que ningún otro ámbito religioso de la tierra se pudiera comparar, por su sacralidad.

Lo que el artista quiso expresar era ciertamente esto: una santidad incomparable, una separación de lo terreno, un dramático y fulgurante privilegio, una especie de estigma arquitectónico.

El lugar, sin un solo ángulo recto —a no ser la línea cuadrada de aquella caja, parecida a un ataúd—, logra hoy todavía transmitir la barroca vibración mística que el arquitecto había imaginado. Y el extrañamiento de la sensación espacio-tiempo es tan total que, al bajar las escaleras para salir, muchos han experimentado —hasta el último de los peldaños— una sensación de vértigo difícilmente controlable.

La más reciente historia de la Sábana, y la que se remonta a cuatrocientos años atrás, se reduce prácticamente a esto.[1]

El Lienzo entró en la historia europea desde Constantinopla, de un modo imprevisto y casi misterioso. Era conservado entre las posesiones de los señores De Charny, descendientes de los antiguos duques de Bor-goña y caballeros de la Orden Suprema de Saboya. Cómo llegó a sus manos pertenece al momento más oscuro de la historia del lienzo. Sólo se avanzaban hipótesis y, hasta tiempos muy recientes, ni siquiera se había llevado a cabo la menor investigación. En el fondo debía de esconderse un secreto, tal vez trágico, ya que un De Charny declaró al papa Clemente VII que su padre había recibido el Lienzo de "persona no identificada", y no hubo manera de que revelase el nombre.

Jan Wilson pensó, en un determinado momento, que había encontrado la explicación de tan obstinado silencio: en tiempos remotos, un De Charny había pertenecido a la esotérica Orden de los Caballeros Templarios, cuyo priorato de Normandía había regentado. En 1314, por sentencia del rey de Francia Felipe el Hermoso, el Gran Maestro de los Templarios fue llevado a la hoguera, y De Charny murió con él. La Orden de los Templarios fue disuelta y sus riquezas y propiedades confiscadas por la

[1] La Sábana Santa fue llevada solemnemente a Turín en 1578, en coincidencia con la expansión y consolidación, en el Piamonte, del poderío de los Saboya, y fue custodiada en la catedral. Había llegado a ser propiedad de los Saboya en 1453; tras complicadas idas y venidas, les había sido cedida por la última descendiente de una histórica familia francesa, los De Charny, a quienes había pertenecido durante al menos un centenar de años, y que habían expuesto la célebre tela en diversas localidades francesas.

Corona de Francia. Ahora bien, como recuerda Jan Wilson[2], los Templarios habían celebrado un culto secreto en torno a la sagrada imagen de un "Rostro" que sólo los iniciados —y eso, tras larga espera— podían contemplar. Cuando en 1307 comenzó la persecución, el misterioso objeto desapareció y nadie volvió a saber nada sobre él; ni uno solo de los Templarios habló, ni siquiera sometido a tortura.

En los años cincuenta fue demolido, en el pueblecito inglés de Templecombe, un antiguo edificio dedicado al culto que, según la tradición, había pertenecido a los Templarios. Detrás de un viejísimo panel de madera se hallaba todavía oculta, y, a pesar de los siglos de abandono, en buen estado de conservación, la pintura de un Rostro correspondiente a la leyenda de los Templarios. Jan Wilson quiso reconocer en ella una cuidadosa copia del Rostro de la Sábana; era una hipótesis que no carecía de cierto fundamento, puesto que los Templarios habían participado en la toma y saqueo de Constantinopla, en 1205, junto a la más prestigiosa nobleza de Francia[3].

En cambio, según otros historiadores, poco tiempo antes de que los bizantinos reconquistaran Constantinopla, el primer ministro del emperador latino huyó de la ciudad; con él llegó a Europa el Lienzo, a través de secretos caminos. La reconstrucción es interesante, porque el citado ministro pertenecía a la familia de Jeanne de Vergy, esposa de De Charny.

Fuese cual fuese el camino[4], Geoffroy de Charny, señor de extensas posesiones, que se había hecho notar en las guerras de su época —en 1348, al tratar de adueñarse de Calais, cayó en manos inglesas, y al Delfín de Francia no le habían parecido demasiado mil escudos de oro como rescate—, patrocinó la edificación de

---

[2] JAN WILSON, *The Shroud's History before the 14th Century,* en *Proceeding of the 1977 U.S. Conference of Research on the Shroud of Turin.*

[3] A este segundo saqueo, tras la conquista de Galata, se le atribuyen, mucho más que al primero, de 1204, las más salvajes devastaciones y latrocinios de que la ciudad fue víctima.

[4] Un documento singular, el "Chartularium Culisanense", reproduce una carta que, en el año 1205, dirigió al Papa Teodoro Angelo, de la familia imperial de Constantinopla; en ella le pedía su intervención para que se devolviera a su familia, junto con otros valores, el santo Lienzo, robado por nobles cruzados franceses. (Es un interesante dato aportado amablemente por Giovanni Chiavarello.)

una iglesia en Lirey para conservar en ella la Sábana y, con este fin, obtuvo de los papas Clemente VI e Inocencio VI indulgencias y privilegios.

La fama de la Sábana iba a extenderse inevitablemente y atraer a multitudes, como lo demuestra un singular hallazgo: a mediados del siglo pasado fue sacado del Sena, bajo el *Pont au Change,* en París, un extraño objeto, que hoy se encuentra en el Museo de Cluny: es un medallón de plomo, una placa en memoria de un acontecimiento. Estilizado góticamente, muestra algunas figuras que, en un primer momento, resultaron incomprensibles, salvo dos escudos, heráldicamente reconocidos en seguida como los de Geoffroy de Charny y de su mujer, Jeanne de Vergy[5]. Acerca de las otras figuras que ocupaban el medallón no hubo manera de entender absolutamente nada, a no ser mucho tiempo después, ya que, en el centro de la composición, está reproducida una larga tela, tan minuciosamente, que se ve incluso su textura en forma de espina de pez. Sobre la tela está diseñada por entero, extendida, la particularísima Impronta de la Sábana, anterior y posterior.

Este extraño hallazgo añadió a los años franceses del Lienzo el testimonio concreto de un objeto-recuerdo, perdido quién sabe cómo por algún peregrino en las aguas del Sena. En aquellos años, la Sábana era ya conocida en Italia, o al menos en el Piamonte, porque, en 1300, el obispo Aimone de Urtriéres instituyó, en San Juan de Moriana, la fiesta de la Sábana Santa[6].

Antes de la conquista de Constantinopla, las noticias sobre la Sábana Santa llegaban a Europa por mar, por la amplia ruta de los monjes, peregrinos y mercaderes. Gervasio de Tilbury cuenta haber visto un lino "tamamplum et extensum"[7] que, cuando el cuerpo bajado de la cruz había sido dispuesto para la sepultura, había podido dejar en él toda su huella, con las señales de la crucifixión. Esta información, ya entonces famosa, había

---

[5] JAN WILSON, *The Turin Shroud* (Londres 1978).
[6] MARÍA DELFINA FUSINA, *Appunto iconografico sul periodo clandestino della Sindone,* en *Sindone e Scienza* (Turín 1979).
[7] E. V. DOBSCHÜTZ, *Christusbilder* (Leipzig 1899).

atravesado el mar y la Europa continental y había llegado a Gran Bretaña[8].

Viajeros y guerreros, mercaderes, monjes y peregrinos coloreaban periódicamente con su fantasía las formas de un objeto tan extraño y tan sin parangón posible como éste, y lo enriquecían con las leyendas que habían oído en tierras lejanas, ampliadas por su cuenta en las largas vigilias y transcritas con el más ingenuo de los entusiasmos.

Surgió así una sección importante de la literatura medieval francesa; y, como veremos, se extendió por Europa la leyenda dulce y prodigiosa de aquella mujer de Jerusalén llamada Verónica y del lienzo en el que milagrosamente había quedado impreso el sublime Rostro.

En 1201 —apenas cuatro años antes de que la estupenda y riquísima ciudad de los emperadores fuese saqueada y devastada de tal modo que hoy reconstruimos su recuerdo casi exclusivamente gracias a las memorias escritas— estalló en Constantinopla la enésima conjura palaciega. Juan Comneno, que estaba al frente de ella, ambicionaba el trono, y nadie en los dos campos enfrentados sabía que, de todos modos, estaban combatiendo por un período de poder muy breve.

Aquellos tumultos, aunque de modestas consecuencias de cara al futuro, fueron preciosos a los fines de nuestra historia. Puesto que los partidarios de Juan Comneno trataban de asaltar el palacio imperial y sus preciosas iglesias, la defensa de la capilla imperial de Santa María fue confiada a Nicolás Mesaritis, patriarca de Constantinopla y hombre de letras, quien, para incitar a la población a luchar contra Comneno, escribió una lista —el "Dechalogos"— de los tesoros históricos y religiosos conservados en dicha capilla.

Así ha podido llegar hasta nuestros días una descripción del Lienzo. Un trozo de tela, dice Nicolás Mesaritis, de poco valor (y es obvio que así lo pareciese el lino en una corte imperial en la

[8] El último viajero que nombra el Lienzo como presente todavía en Constantinopla, en las estancias secretas del palacio imperial, es, en 1207, Nicolo Idruntino. Desde entonces nadie volvió a verlo, a no ser mucho tiempo después, pero ya en Francia, en casa de los De Charny.

que todos vestían de oro, púrpura y seda): "la que encontraron disponible en aquel momento".

Mesaritis advirtió, y esto demuestra que tuvo ocasión de tocarlo, que el lino estaba todavía perfumado por los aromas funerarios. Escribió que, a su parecer, el tejido había "desafiado su deterioro" porque "había envuelto el cadáver inefable, desnudo, cubierto de mirra, después de la pasión". El hecho de haber visto la impronta del cuerpo sobre el lino se concentra en una única palabra: "desnudo"; lo cual debía de ser tan intolerable para aquella cultura formalista, hierática y ritualista, que Mesaritis no se atrevió a describir ni el más pequeño detalle, como si sus ojos hubiesen apenas rozado el Lienzo, para abandonar inmediatamente lo que a ningún ojo humano de aquel tiempo debía parecerle lícito ver[9].

Treinta años antes, en 1171, un joven rey, Amaury de Jerusalén, fue conducido por el emperador de Bi-zancio, Manuel Comneno, a las más secretas estancias del "Bucoleon", allí donde ningún ojo humano podía penetrar. Los pocos testigos de ello se quedaron verdaderamente asombrados por la excepcionalidad del privilegio, por la inenarrable fastuosidad de aquellos ámbitos y por lo que tuvieron ocasión de ver. "Non est arcanum, non est mysticum a temporibus beatorum augustorum Constantini, Theodosii, Justiniani... quod non reveletur familiariter". El lienzo funerario estaba conservado entonces en una cámara inaccesible y era llamado, como hoy, "sindonem" (sábana)[10].

También esta vez, el historiador toma nota de la presencia del objeto, pero sin dar la menor descripción de él. Dice el arcaico texto francés, y cada palabra evoca poderosamente la atmósfera fascinante de aquellos lugares perdidos: "chapelles anciennes et voûtes sacrées, pleines de pierres précieuses, de riches draps, de reliques et de corseinz. Toutes fourent ouvertes et moutrées au roi; et l'empereres li moutra le drap que l'en appele *sisne,* où il fu envelopez..."

Del día en que el Lienzo llegó a Constantinopla nos ha quedado precisa memoria: era el 16 de agosto del 994.

---

[9] HEISENBERG, *Die Palastrevolution des Johannes Komnenos.*
[10] *Willermi Tyrensis Archiepiscopi Hist.* lib. XX.

Llegaba acompañado de antiguas leyendas sobre su misterioso origen, precedido de una guerra y escoltado por un ejército, tras un largo viaje por tierras peligrosas, infestadas de bandoleros, casi sin caminos. Y así había recorrido un itinerario larguísimo: desde Edesa, en el altiplano turanio.

Entró en la ciudad por la Puerta de Oro, escoltado por el Senado y el clero, y fue expuesto en Santa Sofía, donde toda la ciudad se apiñó para ver y tratar de comprender aquel objeto tan extraño y difícil de describir; luego, siempre en procesión, fue introducido en el palacio imperial, el "Bucoleon", sobre la Propontide, y allí fue colocado en la iglesia imperial de Santa María del Faro.

Debemos estas fundamentales informaciones a los antiguos libros litúrgicos ortodoxos, que conmemoran y celebran el acontecimiento: el *Meneo* o Libro de los Meses; el *Tipicon,* que regula la recitación cotidiana del Oficio divino; el *Sinaxario,* que da noticias históricas sobre la finalidad de la Fiesta[11].

En la época de las luchas iconoclastas —y de la destrucción de tantos siglos de arte que fue la ciega consecuencia de aquellas luchas—, Edesa, independiente de Constantinopla y aislada en su altiplano, no se vio afectada por ellas; y había logrado conservar intacta su célebre reliquia: "la Imagen no pintada por mano humana". Pero apenas se calmó, como todos los extremismos, la tempestad iconoclasta, Constantinopla se puso a buscar lo que había podido sobrevivir a la destrucción, los restos de los antiguos tesoros que podían reconducir al pasado perdido. Alguien se acordó entonces de la Imagen de Edesa. El emperador Miguel III acuñó una moneda que llevaba impreso el Rostro del Lienzo, y sus sucesores empezaron a pretender que el objeto fuese traído a la capital del imperio. El emperador León I lo pidió explícitamente a la ciudad de Edesa "como restitución", no se sabe bien a título de qué ni a causa de qué viejas vicisitudes históricas; quizá únicamente porque el pretexto legitimaba la prepotencia. La restitución se produjo, en efecto, más por la fuerza que por libre consentimiento, puesto que los habitantes de

[11] H. G. BECK, *Kirche und Theologische Literatur in Byzantinischen Reich* (Munich 1959).

Edesa opusieron viva resistencia, y, en el año 943, el emperador Romano Lecapeno mandó un ejército para traerlo fuese como fuese. Edesa fue asediada y, por dos veces, entregó al emperador copias del objeto, con la esperanza de engañarle. Pero no debía de ser tarea fácil copiar tan fielmente la Sábana —como efectivamente no lo ha sido jamás en siglos sucesivos—, porque el engaño fue descubierto inmediatamente; y, finalmente, Edesa tuvo que abrir sus puertas y ceder la preciosa Imagen impresa sobre el Lienzo.

A cuantos vieron la Imagen en Constantinopla les pareció producida por "una secreción húmeda, sin coloración pictórica ni otro medio artificial alguno"[12]. Un dignatario de la corte imperial nos cuenta que muchos, al contemplarla por vez primera, no consiguieron comprender nada, y que, en un primer momento, ni siquiera reconocieron la forma del rostro; entre éstos estaba el propio hijo del emperador, que ciertamente tuvo ocasión de verla de cerca.

Esta circunstancia habría de repetirse en el transcurso de los siglos —y se repite todavía en nuestros días— con todo aquel que observa el Lienzo por vez primera, de improviso, sin nadie que le ayude a distinguir lo que está viendo. Es decir, que a los bizantinos les afectó ese fenómeno de "inhibición neuro-lateral" que la Impronta provoca a causa de su levedad y ausencia de bordes. Algunos espectadores, y el emperador entre ellos, mediante una más feliz y rápida adaptación mental a lo que veían, comprendieron, sin embargo, el significado de la Impronta —el hecho de que era algo que había estado en contacto con Alguien—, y se dice que el emperador logró incluso pintar una aceptable reproducción de la Sábana.

En aquellos días vivía en Constantinopla el monje Simeón Metafrasta, historiador y teólogo, quien —probable testigo ocular— escribió el texto litúrgico del *Sinaxario,* relativo a la fiesta conmemorativa[13]. Se remonta a los más antiguos tiempos de la reliquia en Edesa, y luego la describe en su forma presente. Así, en medio de tantas informaciones poéticas y legendarias, nos ha

---

[12] "Narratio de Imagine Edessena". Cf. también capítulo XIV, nota 1.
[13] "Meneo" (16 de agosto), edición Phos (Atenas 1961).

podido llegar un detalle que es significativo en la historia de la Sábana durante aquellos siglos: el Lino era presentado y conservado "tetradiplón", es decir, doblado en cuatro pliegues, no extendido en toda su longitud, y, por consiguiente, no era visible la Impronta total del Cuerpo.

En efecto, el lino del Lienzo muestra señales de antiguos dobleces. Si nosotros los repetimos —en un modelo a escala— nos encontramos con que un pliegue cae precisamente por encima y por debajo del rostro, aislándolo de todo el resto. Y así, escondiendo el cuerpo, aparece únicamente el extraño retrato de un rostro sobre una tela; y, por un ulterior capricho óptico, el rostro, separado de la posición cadavérica del cuerpo, parece como si tuviera los ojos abiertos, y no cerrados, y fuera, por lo tanto, el retrato de un hombre vivo[14].

Algunas antiguas quemaduras y gotas de cera, que se repiten en diversos tramos del tejido entonces doblado tal y como se ha explicado, nos confirman la reconstrucción; y nos dicen asimismo que la Sábana no sólo se conservaba doblada de aquel modo, sino que también se exponía así, a juzgar por las quemaduras causadas precisamente por velas cultuales[15].

De hecho, la liturgia ortodoxa, que a este respecto ha sido objeto de un precioso y muy cuidadoso estudio[16], llama a la reliquia una vez "Mandylión" (que, en árabe y siriaco, y hasta en dialecto genovés, significa pañuelo, sudario, toalla), y otra vez "Sindon"; mientras que precedentemente lo había descrito como tejido "tetradiplón", plegado en cuatro. Puesto que los textos litúrgicos fueron compuestos por autores diversos y en tiempos distintos, parece que incluso quienes vivían en Constantinopla no se habían formado una idea clara del objeto y de sus amplias dimensiones, o que, por lo menos, el objeto, tras haber sido conservado durante largo tiempo plegado de aquel modo, se había

---

[14] J. JACKSON-J. HELLER, O.C.

[15] Jan Wilson vio en esta anómala presentación de la Sábana el sugestivo origen del misterioso culto de los Caballeros Templarios a un "Rostro" que sólo los iniciados podían contemplar, durante breves momentos, al final de un fastuoso y extenuante ritual.

[16] Archimandrita GEORGES GHARIB, *La festa del S. Mandylion nella Chiesa Bizantina,* en *Sindone e Scienza* (Turín 1979).

desplegado accidentalmente y redescubierto definitivamente en su auténtica forma.

De hecho, existen documentos que parecen confirmar los dos estadios de la conservación de la Sábana. El primero es la *Historia* del "Mandylión", redactada en tiempos de Constantino Porfirogénito, es decir, pocos decenios después de la llegada de la Sábana a Constantinopla, y describe el Objeto como un "Rostro *acheiropoietos"* —no pintado por mano humana— "impreso" sobre una "tela" y enmarcado en un marco precioso, que, por su estilo de inspiración persa, tenía que remontarse a los tiempos de Edesa.

Otro es el relato de un peregrino que llegó a Constantinopla en torno a 1151, casi desde los últimos confines del mundo entonces conocido, desde Thingeyrar, en las regiones más septentrionales de Islandia.

Era abad benedictino y se llamaba Nicholas Soe-mundarson. Cuando, después de seis años, relató el viaje, dijo que había visto la Sábana, que estaba tejida sencillamente con hebra de lino y que tenía impresas, y se podían ver perfectamente, las huellas del cuerpo y las heridas sanguinolentas.

Después de él habló también Robert de Clari, noble francés que vivió en Constantinopla en los días de la cuarta cruzada, así como del asalto y saqueo de la ciudad en 1205. Contó que en la iglesia de Santa María de Blaquerna, en el Cuerno de Oro[17] —exactamente donde, setecientos setenta años más tarde, Max Frei habría de encontrar algunos de sus pólenes específicos—, cada viernes la Sábana era expuesta extendida en toda su largura, de modo que se podía contemplar en ella la clarísima Impronta del cuerpo, anterior y posterior, como si estuviera de pie. (La iglesia de Blaquerna, tragada literalmente por las devastadoras reestructuraciones de Mohamed II, fue convertida en mezquita, pero sus formas bizantinas, intactas, han sido luego reconocidas y se pueden entrever todavía.)

---

[17] Robert de Clari, caballero de Aminois, "Li prologues de Constantinople": "... un mouster que on apelait Medame Sainte Marie de Beakerne, oú li SIDOYNES la ou nostres Sires fu envelepes, i estoit, qui cascun de venres se drechoit tous drois, si que on pooit bien veir le fugure...".

En los doscientos sesenta años que la Sábana estuvo en Constantinopla, se produjo, ciertamente, una profunda evolución en las costumbres. Y de hecho, una redacción más reciente del "Sinassario" —en verso— nos dice:

"En una sábana has dejado impreso tu semblante... y muerto, vestiste, por último, la sábana"[18].

Hay que pensar que la rigidez religiosa y formal de los bizantinos, los condicionamientos debidos a su larga guerra contra los iconoclastas, habían comenzado a ceder ante una más libre apertura a los usos occidentales, incluso en el ámbito iconográfico.

Y en otro fragmento: "... aunque no tuvieras ni figura ni belleza en el momento de la pasión, sin embargo, eras la luz del universo que se transparentaba a través de la forma de tu persona, cuya semejanza impresa sobre el lino nos fue regalada como un tesoro..."[19].

De este modo, la usanza ortodoxa, según la cual se dedica a toda festividad un texto más o menos largo, en verso o en prosa, para recordar a los fieles las notas históricas relativas a ella, ha permitido encontrar y delimitar la época constantinopolitana de la Sábana. Desde el momento en que apareció en la ciudad —sorprendente Impronta de un Rostro, tras el que se escondía bastante más de lo que los ojos veían—, hasta el momento en que fue robada por los cruzados y llevada, a través de un accidentado itinerario a Occidente, la Sábana ejerció una enorme influencia —

---

[18] Autor Christophoro de Mitilene, 1050, cf. *Meneo* VI (ed. Roma 1901).

[19] Ibíd. De este momento histórico nos ha quedado una copia pictórica sumamente significativa, citada por Jan Wilson (o.c). Es una reproducción del cuerpo entero, impreso sobre un lienzo, con las manos cruzadas del mismo modo que en la Sábana, pero con un trozo de tela a la altura de las caderas. La Sábana, con su admirable Impronta, es conocida en toda la Iglesia ortodoxa. La cita el patriarca Focio en sus epístolas; es celebrada en las iglesias arabocristianas, rumenas, eslavas, georgianas. Tras el saqueo de Constantinopla, en 1205, la fiesta aparece hoy en la lista de aquellas que se consideran como de "quinta clase", menos importantes, porque es una fiesta en memoria de algo que hoy la Iglesia ortodoxa de Constantinopla ya no posee. Pero en la antigüedad (L. GRUMEL, *Leone di Calcedonia e la Festa del S. Mandylion),* cuando fue instituida la fiesta, el texto era parcialmente diverso y más importante, porque festejaba la presencia actual del objeto en Constantinopla. Y así se ha mantenido hasta nuestros días en la Iglesia eslava.

aunque sólo bien perfilada en tiempos recientes— sobre la forma más sutil y típica del arte bizantino: la pintura de iconos.

XII

Iconos

Justiniano y su extraña moneda. — E*l Rostro bizantino. — ¿Era bello o deforme? — El hermosísimo niño de Vladimiro. — Cómo se escribe un icono. — El Rostro acheiropoietos. — El rostro de San Bartolomé de los Armenios, en Génova. — El Brandeón.*

En el año 692, por vez primera en la historia, apareció una moneda imperial en la que estaba impreso un rostro que no se refería a ningún personaje poderoso, que no se parecía a ninguna idealización de la antigua civilización pagana y que, además, jamás había sido visto con anterioridad. La moneda era un "aureus", acuñado por voluntad del emperador Justiniano, y llevaba impreso el rostro del Cristo Pantocrátor, el Señor del Universo[1].

Es una de las primerísimas efigies en las que el rostro de Cristo se aleja de las imágenes de estilo clásico de los primeros siglos del cristianismo en Occidente y se asemeja, con la minuciosa evidencia de una reproducción, al rostro impreso en la Sábana. Es un retrato "verista", que no deja resquicio alguno a la invención ni a la alegoría. Y precisamente en el 692, en la ciudad imperial de Constantinopla, donde reinaba Justiniano, se había celebrado uno de tantos concilios de la Iglesia de aquellos tiempos, que habría de pasar a la posteridad con el nombre de Quinisesto[2]. Este concilio había impuesto —si bien sólo a la Iglesia oriental— la representación de Cristo en la cruz en su figura humana real, puesto que, hasta entonces, la figura más habitual había sido la simbólica y evanescente del Cordero pascual ofrecido en sacrificio.

---

[1] Cf. MORONI, ... *Conferma numismática,* en "Sindone" n.31.
[2] MANSI. *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* XIII 169ss.

Antes de aquella fecha, la representación de Cristo y de su muerte había sido notablemente idealizada, casi estéticamente aséptica, como si hubiera existido un rechazo a representar la realidad concreta de tamaño suplicio, como si no se acabase de saber a qué modelo tradicional cabía referirse. Y así se había llegado a elaboraciones tan estetizantes que habían perdido toda conexión posible con la realidad histórica[3].

En cambio, el arte grecorromano había sido intensamente verista en la representación de sus mitologías. Había sido violento, dramático y carnal. Muertes, suplicios, castigos de los dioses y de los héroes se habían representado en toda su concreta evidencia. El primitivo arte cristiano lo había rechazado todo: la evidencia del sufrimiento físico e incluso la evidencia del cuerpo. Según Paul Vignon, imaginar y "aceptar que todo un Dios se hiciera hombre era un concepto fácil y corriente entre los paganos"[4]. En cambio, resultaba intolerable "être Dieu et être crucifié".

Y así, paso a paso —una vez que con Constantino la crucifixión había desaparecido como medio de ejecución capital—, la muerte de cruz se había convertido en poco menos que una figura retórica, desconectada de la realidad, cuyos atroces sufrimientos, agonía y miseria física nadie intuía ya siquiera. Pero, de repente, en la época justinianea, se produjo una brusca toma de conciencia. Parece como si los teólogos, y tras ellos los artistas y el pueblo creyente, temerosos de haberse alejado de la realidad, quisieran de nuevo vincularse a ella antes de que el paso de los siglos la disipara del todo.

Casi contemporáneamente, en Mesopotamia, en Capadocia, en Siria, en Constantinopla[5] y, en el arco de pocos decenios, en todo el universo bizantino y en el ámbito espiritual ortodoxo, el Rostro de Cristo se representó de manera concorde, de manera mucho más humanizada y psicológica. Y por todas partes el

---

[3] E. LE BLANC, *Études sur les sarcophages chrétiens antiques...,* se refiere a un sarcófago en el que la corona de espinas es una corona de flores que un soldado coloca en la cabeza de Cristo, y la subida del Calvario es un solemne y libre cortejo, con un Simón de Cirene que lleva la cruz, al final de la procesión.

[4] H. LECLERCQ, *Manuel d'Archéologie Chrétienne* (París 1907), y S. SCAGLIA. *Manuale d'Archeologia Cristiana* (Turín 1916).

[5] CHARLES DHIEL, *Manuel de l'art bizantin,* en VIGNON, *passim.*

"Rostro" —pintado, representado en frescos, construido en mosaicos, reproducido en cerámicas, vasos[6] y monedas— se refiere a un arquetipo constante (que tenía que ser conocido por todos, porque a él todos se referían) con muy extrañas peculiaridades.

En aquel "Rostro" no se ven casi nunca las orejas, que están cubiertas por una larga cabellera, partida en dos, ni el cuello, ni los hombros —de igual modo que, en la Sábana, el rostro de barba poblada, inclinado en la muerte, se apoya pesadamente sobre el pecho—.

La cabeza está como "separada" del cuerpo, casi incorpórea'—tal como la ha fijado sobre la Sábana la tensión del lienzo—. La nariz es recta, con las aletas alargadas —igual que aparecen en la Sábana hinchadas y alargadas—. Se ven las cejas irregulares, y uno de los ojos aparece más grande que el otro —tal como quedaron sobre la Sábana a causa de los hematomas—.

La fidelidad al dificilísimo original llegó a tal extremo que incluso se reprodujo de manera inmisericorde lo que parecían ser defectos físicos. La Impronta de la Sábana ha mostrado a los médicos legales un cuerpo rígido por la muerte y en una posición retorcida y penosa: el pie izquierdo, curvado hacia dentro a causa de la enclavación; la cadera, en primer plano y tendente al exterior; la rodilla y el tobillo, torcidos por la luxación; y toda la pierna derecha fuertemente desequilibrada hacia abajo por la tensión de la cruz. En la impronta posterior, el pie izquierdo ha dejado una señal dramáticamente retorcida. El cuerpo sepultado envuelto en la Sábana debió de haber sufrido tracciones y torsiones extremadamente violentas.

Pero todo esto nos ha sido revelado lúcidamente sólo gracias al negativo fotográfico. Antes de entonces resultaba difícil relacionar entre sí las extrañas particularidades que presentaba aquella forma, o atribuirlas a la tortura de la posición en la cruz. Y algunos Padres de la Iglesia —a partir de la observación de la Sábana, sin lugar a dudas— plantearon la singular hipótesis de un Cristo deforme y cojo. Y los artistas se limitaron a reproducir, sin hacerse demasiadas preguntas, con la más rigurosa fidelidad.

---

[6] JAN WILSON, o.c.

Nació así, en efecto —y es un dato histórico de alta significación relativo a la Sábana—, la tradición eslavo-bizantina según la cual Cristo era cojo. Esta tradición sigue viva aún en los crucifijos orientales: éstos llevan una peana inclinada, ¡que habría permitido clavar la pierna más corta![7]

En la cruz bizantina, la peana es alta en la parte izquierda y baja en la derecha. La larga familiaridad con la Sábana, expuesta en Constantinopla, había hecho entender a aquellos artistas que la Impronta estaba al revés respecto a la posición del cuerpo, y habían tomado escrupulosa nota de ello. Pero los pintores de la escuela eslava, que no podían partir de una contemplación directa del arquetipo del Lienzo, reproducen la peana baja a la izquierda y alta a la derecha, como lo haría instintivamente cualquiera que mirara la Sábana no como una impronta, sino como un retrato.

El modelo del Lienzo ha sido copiado por la pintura bizantina con una minuciosidad escrupulosísima. Un caso límite es el icono de "la Madre de Dios de Vladimir", obra maestra bizantina llevada a Rusia en 1136. Es la Virgen Eléousa u Oumilenie, es decir, "de la Ternura", que tiene amorosamente en su regazo al Hijo, a la manera tradicional. Aquel bellísimo niño tiene el piececito izquierdo deformado. Aparece claro que un pintor de iconos pintó aquel piececito de poliomielítico únicamente porque lo había visto así en un documento inatacable.

La fidelidad, en ocasiones, es obsesionante. Tanto en el rostro de Cristo en mosaico que campea en el centro de la cúpula de Santa Sofía, en Salónica, cuya antigüedad data del siglo VII, como en la "Panoplia Dogmática", de Euthymius Zagabenus, una miniatura que se remonta aproximadamente al año 1100; en los antiquísimos iconos georgianos pintados a encausto[8] o en el Santo Rostro de la catedral de la Dormición, en Moscú; tanto en el Rostro del Salvador del "Sancta Sanctorum", de la Scala Santa en Roma, como en el icono del Salvador de la escuela de Novgorod, hoy en la Galería Tret'jakov, la frente de Cristo está marcada por un rizo de cabellos que cae verticalmente, de manera extraña y caprichosa. Este rizo —ahora lo sabemos— no es otra cosa que el

---

[7] BARNES, *The Russian Cross and its meaning,* o.c.
[8] AMIRANACHVILI, *Istoriya geouzinskogo iskousstva* (Moscú 1950).

reguero principal de sangre de la frente herida, tal y como aparece en la Sábana.

Apenas el cristianismo ortodoxo comenzó a difundirse por Rusia y los primeros peregrinos, pasando por el camino obligado de Constantinopla, bajaron a visitar los Santos Lugares, la Imagen de la Sábana se abrió camino en el arte eslavo mediante un mecanismo que podría definirse como "transmisión de información". Y se difundió también, en la cultura paleorrusa, la costumbre de recubrir el altar con un lienzo —en conmemoración de la muerte de Cristo— que recordaba la Sábana, y que era llamado "Plascanìca", análogo al griego "epitàphion", y que, a menudo, estaba tan espléndidamente recamado que se convertía en un refinadísimo objeto de arte.

Estas extrañas y múltiples concordancias, este cortejo de representaciones que acompaña la vida de la Sábana en Oriente desde el siglo VI al siglo XIII, constituyen un hecho significativo. Por una parte, nos proporcionan sólidos datos históricos que iluminan los llamados siglos oscuros de la Sábana; y por otra, representan un enigma tan fascinante que atrae poderosamente la atención de quienquiera que se adentre en este estudio. El primero en captar su importancia fue Paul Vignon[9], que estudió la Sábana desde el día siguiente a su "descubrimiento" fotográfico. Uno no puede menos de preguntarse "por qué" el pintor de iconos tuvo que sentirse tan inexorablemente ligado a su modelo original hasta el punto de no permitirse el más mínimo desvío (desvío, libertad y fantasía que, en cambio, se permitió siempre y sin vacilación alguna el arte occidental).

Para encontrar una respuesta adecuada hay que entrar en el secreto mundo de la pintura de iconos.

El origen técnico de los iconos es antiquísimo: pueden hallarse sus raíces en los retratos a encausto que se aplicaban sobre las momias egipcias y en los retratos de emperadores romanos y bizantinos, a los que se tributaba obediencia y veneración cuando el emperador se encontraba físicamente en otro sitio.

---

[9] P. VIGNON. O.C.

Pero el icono no se pinta, se "escribe". Esta palabra, en este preciso significado, está todavía en uso en las lenguas griega y rusa. Y así, al pintor de iconos se le llama iconógrafo. Todo ello se debe a una razón.

El significado religioso, el significado de "presencia real" que el icono acabará por tener en el mundo ortodoxo fue fijado, de una vez por todas, por un célebre concilio, el de Calcedonia, inmediatamente después de las más feroces luchas iconoclastas.
Se puede describir y representar, en pintura, todo aquello que con anterioridad *ha existido realmente y en aquella forma precisa.* "Dios Padre —dice San Teóforo Estudita— es indescriptible, no puede tener imagen". Esta severa y total prohibición de "inventar" lo que los ojos humanos jamás han visto, se reitera, muchos siglos después, en el concilio de Moscú de 1666, que prohibe representar en imagen a Dios Padre.

Pero el rostro de Cristo sí es representable, porque es el verdadero rostro de aquel que vivió realmente, hombre entre los hombres[10]. El icono ortodoxo, pues, no es nunca fantasía, es realismo e inexorable fidelidad al arquetipo originario.

El icono es una representación, obligatoriamente objetiva, de las verdades reveladas del mundo espiritual. Sus esquemas están definidos sin posibilidad alguna de desviación.

Existe una teología del icono. El icono expresa verdades en forma visible, pero únicamente en la medida en que estas verdades han asumido "antes" una forma física visible. Cuando esto no se ha producido, el icono "no puede" inventar. El icono es un puente fiel y exacto entre el creyente y lo que éste cree. Le muestra presente, tal como es, o como ha sido, el objeto de su fe y de su culto.

La inderogable sacralidad del icono impone a quien lo "escribe" (en realidad no es una invención de líneas y colores, sino la transcripción de una entidad) severas reglas de vida. Existe una iniciación espiritual al privilegio de plasmar las imágenes animadas en la tierra por el espíritu. El escritor de iconos debe llevar una vida irreprochable; su mano y su mirada se afinarán mediante una larga entrega preparatoria a la mortificación, a la

[10] OUSPENSKI, *La théologie de l'Icone* (París 1980).

meditación, a los ayunos, a la castidad. Escribir iconos es un arte monacal. Un monje anciano, un padre espiritual, vigilará siempre el proceso de escritura de un icono. Toda infidelidad al prototipo será puesta de relieve y eliminada con rigor: de lo contrario, la obra ya no sería un icono, no "sería nada", no tendría razón de ser y hasta podría ser considerada como una traición.

De esta suprema espiritualidad, del privilegio de escribir un icono, nacen las restringidas e igualmente supremas posibilidades ofrecidas al artista: la nitidez, la esencialidad del trazo, la luz ultraterrena de los colores, el devoto y sufrido cuidado al fijar los rostros sobre la tabla.

Cuanto más haya tratado el artista escritor de acercarse a la realidad espiritual que hay tras las formas, tanto más llegará a alcanzar el vértice esencial de la belleza icónica. "Poco a poco" el modelo irá penetrando en él, y desde él se revelará al mundo. De hecho, incluso la técnica de la perspectiva del icono surge de este concepto. En la pintura occidental, el punto de vista del pintor y del observador se sitúa enfrente del cuadro y desde allí entra, en perspectiva lineal, en las imágenes representadas. En el icono, en cambio, el centro está "detrás" del cuadro, es ultraterreno y desde este "más allá" (completamente al contrario de lo que ocurre en la pintura occidental moderna) avanza y se difunde hacia el pintor y hacia el que lo contempla. Es la imagen la que adviene y se acerca, desde su mundo espiritual, y no el observador el que "entra" en el cuadro.

La aparente carencia de relieve, la falta de perspectiva que nuestros ojos distraídos ven en un icono, no es otra cosa que esto. Pero si nosotros lo miramos, como si se nos revelase, he aquí que, desmaterializado, viene hacia nosotros.

Y lo mismo ocurre con las luces del icono. La pintura occidental crea las sombras añadiendo tonos oscuros a un fondo más claro. La pintura de iconos parte de un fondo oscuro que se va aclarando poco a poco, con tonalidades cada vez más luminosas, hasta los relámpagos últimos del blanco absoluto. La luz icónica sale del objeto, para reflejarse sobre quien lo contempla.

Estas esquematizaciones —que no han permitido desviación alguna a lo largo de mil cuatrocientos años— valen también para

aquel singularísimo grupo de imágenes bizantinas y eslavas que unas veces son llamadas "Mandylión" (lienzo); otras, "Acheiropoietos" (no pintado); otras, en fin, y de manera más neta, "Apomasso" (impronta). Todas ellas, sin excepción, representan un "Rostro", y se dice que es el rostro de Cristo, y se dice que no ha sido pintado por mano humana, y se dice que quedó impreso de modo misterioso sobre una tela de lino.

Algunos documentos del séptimo concilio ecuménico —estamos en el año 787, en la época de las revueltas iconoclastas— se refieren al original misterioso, al arquetipo no humano del que se derivan todas las imágenes del Rostro. El emperador León, que asistió a dicho concilio, dice haber visto y venerado aquel rostro en Edesa[11].

Las actas del concilio dicen también que los iconoclastas escondieron documentos relativos al original *acheiropoietos* de Edesa y a su antiquísima procedencia. Refieren, asimismo, que los documentos, en parte, fueron encontrados más tarde, de manera fortuita (por más que ello no bastó para que llegasen a nuestros días). La fatigosa investigación de los historiadores hubiera sido mucho más rica en resultados si aquellos siglos no hubiesen sido testigos de las increíbles y fanáticas destrucciones con las que flageló al mundo bizantino aquella especie de revolución cultural que fue la iconoclastia. La pintura icónica del "Rostro" depende tan estrechamente del original de la Sábana —pese a todas las desesperantes dificultades que presentaba para cualquier imitador aquella impronta en negativo fotográfico—, que en ningún caso se ven expresiones verísticas de dolor, de sufrimiento físico o psíquico (como las que se ven en las pinturas occidentales, incluso coetáneas). El "escritor" de iconos siempre trata de captar y reproducir, más aún que los trazos del rostro, la expresión y su paz llena de serena solemnidad.

En el ritual de la pintura de iconos existía además otra disposición inderogable: el icono debe llevar siempre, por muchas veces que se reproduzca, el *nombre* del original, del que será siempre un fiel retrato. (En el caso de los monjes muertos en olor de santidad, el retrato era realizado nada menos que en el lecho de

[11] MANSI, O.C.

muerte, como si fuera una fotografía.) Por consiguiente, *todos* los iconos que fueron copiados de la Impronta de la Sábana se llamaron "Santos Rostros no hechos por mano de hombre", y esto no por ingenua credulidad, sino por obediencia a la verdad originaria.

Bajo esta forma y con este nombre llegaron a Europa, pero la civilización occidental, que iba tomando caminos cada vez más apartados de la ortodoxia de Constantinopla, recibió esta información de modo fragmentario y muy confuso. Olvidó el significado de las palabras hasta tal punto, que en el siglo XIX nadie en Europa conocía ya su significado. Juzgamos los "Santos Rostros", esparcidos por toda Europa, como falsificaciones nacidas de la ingenua —o interesada— fantasía medieval, y con ello queda sepultada la historia que se escondía tras aquellas imágenes o aquellos nombres.

Que se trataba de documentos tan fíeles o más, para su época, como una fotografía se habría de descubrir precisamente cuando una fotografía del Rostro de la Sábana y una de la "Verónica romana" se redujeron a dimensiones completamente iguales[12]. El resultado fue que "las dimensiones del cráneo, de los arcos supraciliares, de la barba, del bigote, resultaban idénticas, coincidiendo los dos rostros con plena exactitud".

De aquel exasperado esfuerzo por reproducir fielmente el original, hasta en los más mínimos detalles, nos quedan, entre otros, algunos objetos de gran significación, que en tiempos muy remotos llegaron a Occidente por la acostumbrada vía de Constantinopla. En la iglesia de San Bartolomé de los Armenios, en Génova, existe un célebre "Rostro Santo"[13], enmarcado en un precioso marco bizantino de la época de los Paleólogos, en el que están representadas escenas de la antigua leyenda de Edesa. En su interior guarda un trozo de tejido de lino sobre el cual está pintado el "Rostro", con los ojos abiertos; pero el análisis tomográfico y los rayos X han revelado que dicha pintura fue retocada. Debajo

---

[12] La experiencia, interesante, está descrita por M.D. Fusina en "Osservazioni, relazione della Commissione..." (o.c.) Fue llevada a cabo por Hyneck; cf. también Rino Cobo, en "Sindon" n.24 (octubre 1974), preciosa referencia a otro positivo experimento análogo.

[13] COLETTE DUFOUR Bozzo, *Il santo Volto di Genova* (Roma 1974)

existe otra, más antigua, con los ojos cerrados, como el Rostro muerto de la Sábana.

En la iglesia romana de San Silvestre "in Capite" se conservaba otro "Rostro", la Imagen edesena, que hoy se encuentra en el Vaticano, en la Sala de la condesa Matilde. También éste está pintado sobre tela, pero presenta, entre todos, una particularidad de significado casi desconcertante: en aquellos puntos en que la pintura está como descascarillada por el paso del tiempo puede verse la trama del tejido, que está realizado en forma de espina de pescado, exactamente igual que el lino de la Sábana[14]. Aquí tal vez la analogía se ha llevado hasta el extremo de buscar un material técnicamente idéntico. Pero le viene a uno a la memoria también el hecho de que al tejido de la Sábana le faltan tiras enteras, laterales y terminales; se sabe que estas tiras fueron cortadas en la época constantinopolitana imperial, para hacer con ellas reliquias que se distribuían o se insertaban en las reproducciones.

En efecto, en los iconos más preciosos y venerables se solía incorporar un fragmento, si existía, del objeto representado. El fragmento dignificaba la copia, la santificaba; se le llamaba "brandeum". Nace de aquí, tal vez, la veneración extraordinariamente solemne que rodeó tanto el "Rostro" de Génova como el de Roma.

Cuando la Sábana llegó a Europa, irrumpió en todas partes el fenómeno de las "copias", por la misma ansia de conocer que había impulsado a los bizantinos. Contribuyeron a extender este fenómeno el aspecto particularísimo del objeto (una impronta sobre un tejido), su historia y lo que representaba. La necesidad psicológica de informarse mediante imágenes era igual que la nuestra, y mayor si cabe, porque casi la totalidad de la población era analfabeta.

---

[14] LUIGI FOSSATI, S.D.B., *Osservazioni alle Perizie Ufficiali...* (Turín 1977). Se citan también el "Santo Rostro" de Laón, con una inscripción en paleoeslavo, traducida por André Grabar como "Imago Domini in Sudario", y la celebérrima Verónica de San Pedro, hoy casi completamente indescifrable. Según antiguos testimonios, tenía los ojos cerrados, y se podía leer en su parte posterior una inscripción: "conforme al original". Cf. también *Was the so-called Acheropita the Shroud?,* en *Shroud Spectrum* vol. I n.32.

Un enorme número de copias se había esparcido en Oriente desde los tiempos más remotos, y un número igual o mayor se difundió por Europa. Significativamente, los contemporáneos atribuían una importancia extraordinaria al original.

Pero la pintura occidental se desarrolló con libertad, según el pintor quería y sabía hacer; no tuvo obstáculos para reproducir el cuerpo sin vestiduras, ni sufrió los controles dogmáticos y rituales que habían obligado a los "escritores" de iconos a una rigurosa fidelidad. El resultado fue una invasión de copias artísticamente pobres y a menudo infieles. (A veces, en forma más expedita, telas de lino, sin pintura, eran puestas en contacto con la Sábana, y, así "santificadas", se exponían a la veneración del pueblo.)

De todas maneras, aunque a duras penas, las copias trataban de interpretar la extraña Impronta. Debió de ser (antes de los descubrimientos fotográficos que nos han permitido entenderla) un objeto de dificilísima interpretación. Contradecía todos los cánones según los cuales se pinta un retrato: manchas, líneas y sombras estaban puestas donde *no* tenían que estar. El que copiaba, casi siempre se confundía seriamente, aunque se tratara de un pintor valioso, incluso si se llamaba nada menos que Durero. Las copias son, las más de las veces, una confusa amalgama de "negativo" (lo que se ve en la Sábana) y de "positivo" (lo que el pintor se imaginaba). Y esto explica por qué las copias —las "otras sábanas"— son todas tan pobres, burdas y hasta infantiles.

Se difundieron por toda Europa, desde Bitonto a Oviedo, a Chiaravalle, a Soissons[15]. A menudo, al margen de la pintura, se indica abiertamente su procedencia: "ex originali"; esto empieza a suceder cuando una más desarrollada conciencia histórica exige una documentación precisa, exigencia que los primeros siglos, con un sentido del tiempo bastante diferente al nuestro, jamás pudieron sentir.

---

[15] Sobre el número, los estilos y las medidas diversas, las ubicaciones geográficas, las fundamentales diferencias técnicas y estructurales con la Sábana de Turín, cf. la elogiable investigación de M.D. FUSINA, en *Osservazioni alle Perizie Ufficiali"* (Turín 1977). Puede verse también el estudio fotográfico de G. RIGGI sobre la *La Sindone di Aglié,* que data de 1807 (Fantinus pinxit).

Pero, de entre las muchas copias europeas (elaboraciones, traducciones visivas, lecturas en "vulgar" de aquel criptograma que es la Impronta del Lienzo), ninguna la alcanza ni la reproduce fielmente. Ninguna.

Por el impalpable mecanismo de su propia estructura, la Sábana es única en su sustancial irrepetibilidad. Y los historiadores deben tomar buena nota de ello y tenerlo en cuenta.

XIII

Marcha atrás en el primer milenio

El altiplano de Edesa. — Abgar Ukhamn reinaba en aquel tiempo. — La más antigua basílica. — Eteria, peregrina de Occidente. — El naufragio de Arculfus. — Los Apócrifos. — Los testimonios más remotos.

Edesa, hoy Urfa o Rogaïs, capital del reino de Osrhoène, vasallo del Imperio de los partos, había sido edificada en el histórico camino que unía Anatolia con Persia, a través del valle del Harán, en la calzada imperial persa. Esta descripción, tan lejana que parece el inicio de una leyenda, pertenece, en cambio, a un pueblo de origen árabo-siríaco, cuyos soberanos, de la dinastía nabatea, reinaron hace mil novecientos cincuenta años.

En 1878, en Leningrado, entonces San Petersburgo, se descubrió un manuscrito siríaco del siglo VI[1] con el texto preciosamente conservado en su integridad, sin mutilaciones. Aquel texto aseguraba explícitamente que era una copia fiel de un original bastante más antiguo, que se encontraba en los destruidos archivos reales de Edesa. Contaba acontecimientos de la antigua ciudad y tenía que darnos, consiguientemente, informaciones preciosas.

Este documento es conocido como "Doctrina de Addai". Según su relato, el rey Abgar Ukhamn (9-46 d.C.) supo que en Jerusalén había aparecido un profeta y que en todo el país se hablaba de sucesos extraordinarios; se decía que los judíos poderosos y el gobierno romano no querían a aquel profeta. Así que Abgar le invitó a su ciudad, "pequeña, pero en la que se podía vivir pacíficamente". Mas cuando su embajador llegó a Jerusalén, el profeta le respondió que no podía salir. Según otra versión, ya había sido crucificado. El embajador regresó a Edesa, en el

[1] G. PHILLIPS, *The Doctrina Addai* (Londres 1878); L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento* vol.II; L. ALISHAN, *Lettre d'Abgar* (Venecia 1858) (versión armena de la leyenda).

altiplano de Harán, llevando consigo la "efigie" del profeta, milagrosamente estampada sobre un lienzo de lino.

Jamás se supo quién fue el hombre que entró en Edesa con tan extraño objeto (después de haberse bautizado, cambió su nombre hebraico de Labeo por el de Tadeo); pero se ha encontrado, en antiguos textos, que difundió el Evangelio en el reino de Osrhoène de una manera peculiar, elaborada por él mismo, y llamada *Diatessaron* (Concordancia de los evangelios). El autor del *Diatessaron* es Taziano el sirio, quien, según el relato de Epifanio, regresó a su tierra de origen, justamente Edesa, en torno al año 170. Ha parecido, pues, razonable identificar Addai con Taziano, lo que nos confirmaría una fecha ciertamente muy remota para este relato, del que lo que más hay que valorar es su núcleo central, limpio de interpolaciones más o menos legendarias.

Los viejos cronicones de la ciudad refieren que, en el año 201, existía en la zona que desciende hacia la llanura —y ya desde muchas décadas antes— una iglesia cristiana, porque el pueblo de Edesa, con su rey, había abrazado la nueva doctrina proveniente de Jerusalén, y Osrhoène fue el primer Estado del mundo que se convirtió oficialmente en cristiano, en el 170 d.C. Los restos de aquella legendaria basílica han sido encontrados. El descubrimiento arqueológico, como sucede a menudo, ha confirmado los antiguos escritos. La basílica fue edificada en tiempos del emperador Adriano. Así, pues, se trataría del más antiguo centro de culto cristiano *libre y oficialmente* erigido en el mundo[2].

Pero, en noviembre del año 201, el río Daisan, colmado por las aguas que bajaban de los montes, se salió de madre, sumergió el ancho y fértil valle del Harán y destruyó los vestigios de una época que hubiera podido decirnos muchas cosas. Bajo el agua y fango quedó también sumergida la basílica durante mil setecientos cincuenta años.

En aquella ciudad —que, como hoy nos lo confirma la basílica descubierta, era un centro libre de la nueva religión—, el

---

[2] R. DUVAL, *Histoire d'Edesse* (París 1892); F. C. BURKITT, *Early Eastern Christianity,* y también MARÍA GRAZIA SILIATO. *La basilique chrétienne d'Edesse.*

extraño objeto que todos llamaban ya la Impronta edesena se vio pronto rodeado de una fama misteriosa, de la que todavía nos quedan rastros extraños y fantásticos.

En el siglo IV, Constantino —al liberalizar el culto cristiano en todo el Imperio y sacar a la luz, en Jerusalén y en cualquier otro lugar posible, los vestigios del tiempo de Cristo— impulsó un flujo de peregrinos, enorme para aquellos tiempos de comunicaciones difíciles y a menudo caóticas, desde la Europa occidental hacia el Próximo Oriente.

Los diarios de aquellos viajes, como el *Itinerario de Bordeaux a Jerusalén,* escrito ya en el año 333, constituyen una recopilación de noticias preciosas, más allá de lo inevitablemente fantástico.

En el 388, una mujer de Occidente llamada Eteria[3] llegó a Edesa y fue llevada a ver la puerta de la ciudad por la que había entrado, con su singularísimo lienzo de lino, el enviado del rey que "había creído antes que nadie haber visto el rostro" del profeta.

Todavía hoy se puede ver en el monasterio de Santa Catalina, en el monte Sinaí, un icono que ilustra la historia edesenia. El rey Abgar despliega sobre sus rodillas el famoso lienzo, que es amplio, largo y lleva en el centro la impronta del rostro[4]. Este icono nos ofrece múltiples sugerencias sobre el clima que rodeaba en aquellos siglos la imagen de la Sábana. Efectivamente, el pintor, aun respetando las dimensiones del lienzo funerario, reproduce solamente el rostro: hijo de su tiempo y de su cultura, había considerado imposible representar el cuerpo por entero.

La Impronta de la Sábana se había formado en Palestina, es decir, en el país donde la ortodoxia religiosa prohibía con el mayor de los rigores la representación de seres humanos. La leyenda de la imagen "no pintada" cumplió, pues, dos funciones fundamentales en relación con la cultura de la época: nadie era "culpable" de haber retratado una figura humana; al mismo tiempo, el personaje misterioso no era una huella sobre un lienzo

---

[3] *Pellegrinaggio dalla Gallia ai Luoghi Santi.*

[4] K. WEITZMANN. *The Mandylion...:* Cahiers Archéologiques n.11.

funerario —objeto de impureza legal todavía más grave que la de un retrato—, sino "algo que se había formado nadie sabía cómo, y que, por consiguiente, estaba fuera y por encima de todas las leyes". En esta clave hay que leer la leyenda de Abgar, para entenderla en su evidente meollo histórico. Sería un error buscar, en aquellos siglos, noticias de la Sábana, que, en cuanto "sábana mortuoria", resultaba intolerable, repugnante y religiosamente impura para la cultura hebraica, y desconcertante y casi desacralizadora, en su miseria física, para la cultura bizantina.

De hecho, se trataba de mostrarla sólo reservadamente y con extremada cautela. En las *Acta Taddei,* que fueron escritas en torno al 550, pero elaboradas partiendo de textos mucho más antiguos, la Impronta milagrosa se veía "sobre un lino plegado en cuatro". Parece claro que en aquel tiempo ya el Lienzo había sido doblado de aquella manera, como luego se conservó en Constantinopla durante tanto tiempo. Sólo en raras ocasiones era desplegado, porque la operación venía a ser poco menos que prohibida por una especie de respetuosa vergüenza, hasta el punto de que, en el curso de una o dos generaciones, la memoria de la impronta secreta se iba haciendo poco a poco cada vez más confusa y legendaria. Sobre la puerta de la ciudad, cuyo umbral había pisado Eteria, se conservó la Imagen edesena, sin más encerrada en el muro, durante un largo período de tiempo. Y había sido escondida tan bien, que se perdió hasta la memoria del sitio. Fue encontrada en el año 544, durante el asedio de Cosroe a la ciudad, y llevada en procesión por los pasadizos de la muralla.

Cuando las tropas persas hubieron de replegarse, rechazadas, y la ciudad se vio salvada del asedio, la celebridad de la Impronta se extendió por las tierras y reinos vecinos. Evagrio, que escribió en aquellos años su *Historia Ecclesiastica,* la llama "Theoteuktos Eikona", imagen hecha por Dios[5].

---

[5] Un estudioso que gastó su vida investigando los textos escritos con los irregulares caracteres y la decadente sintaxis del bajo latín —el abad Henri Martin— encontró, en la biblioteca capitular de Toledo, antiquísimos textos de la liturgia cristiana española, llamada mozárabe. Por una serie de referencias rituales pudo establecer que aquellos textos se remontaban a tiempos anteriores a la fundación en España del reino visigodo. La "Illatio" debía de haber sido escrita antes de la beatificación de Leandro de Sevilla, puesto que no lo nombraba. Así que, al menos, pertenecía al siglo VI. Y en aquel antiguo texto resaltaba una frase famosa: "recentiaque in linteaminibus defuncti et

La tela de lino marcada por el contacto con "aquel" cuerpo recorre la memoria histórica de los primeros siglos. Viene citada en las oraciones religiosas y en las epístolas, en los rituales, como un recuerdo hecho de fragmentos, pero concorde e insistente siempre, que sobrevive a los más violentos días y conturbaciones del Mediterráneo oriental.

Las características de la Sábana —tejida sencillamente de lino— sugirieron nada menos que prescripciones litúrgicas. Dice Remigio de Auxerre: "el mantel del altar no debe ser de otra fibra que de lino, puesto que José compró un lienzo inmaculado de lino, en el que envolvió el cuerpo..." Dice Rabano Mauro de Maguncia: "...el lino que se coloca sobre el altar significa aquel lienzo con el que fue envuelto el cuerpo... y debe ser de puro lino, no de seda o de púrpura, ni de colores..." Dice Beda, en el siglo VIII: "...que sea un tejido de lino, producido por la tierra, igual al lienzo en que el cuerpo fue sepultado..." Habían escrito casi las mismas palabras Juan, patriarca de Constantinopla, en el siglo VI, y Germán, obispo de París: "... que sea de puro lino, como El fue

---

resurgentis vestigia cernit". Describía, sin giros de palabras, la impronta corpórea impresa sobre el tejido de lino. Era hijo de otra cultura, occidental, y no sentía repugnancia al describir e identificar aquel objeto por lo que verdaderamente había sido. En el siglo VII, Arculfus, obispo en las Galias, realizó, como tantos otros, la ansiada peregrinación hacia Levante; pero en el camino de retorno, cuando su nave dejó atrás las todavía pavorosas columnas de Hércules y puso proa al norte, en pleno Atlántico, una tempestad hizo que capitán y pasajeros perdieran completamente la noción de dónde se encontraban y no vieran tierra durante días y días; por fin llegaron, exhaustos, a las costas de Jona, una pequeña isla de las Hébridas, a la altura de Escocia. En aquella lejana isla, donde habían sido sepultados los reyes de Escocia, había sido fundado un monasterio benedictino que, en aquellos días, era regido por un abad al que le gustaba escribir y que estaba enamorado de las tierras más lejanas. Se llamaba Adamnanus y hospedó a Arculfus y a sus compañeros de naufragio; transcribió en tablillas de cera el viaje, para él fabuloso, del náufrago (ADAMNINI, *De Locis Sanctis Libri Tres,* en *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* t.39). Escribió que en Jerusalén se conservaba, entre otras maravillas, un lienzo de lino sobre el que aparecía la santa Imagen. Estaba enriquecida por bordados que hacían las veces de marco y llevaba efigies y escritos relativos a los doce apóstoles. Era de notables dimensiones, no lejanas de las de la Sábana, de la que, evidentemente, era una reproducción (H. PFEIFFER. *La Sindone di Torino e il Volto di Cristo nell'arte paleocristiana...,* Roma 1982).

Del relato transcrito por Adamnano (o Eunan, según otros textos), existen trece versiones; la más antigua, del siglo VIII, está en el British Museum (Cotton, Tib. D. V.). El relato, sobre todo en la versión reducida de Beda, se convirtió en una verdadera "guía" para el viaje a Tierra Santa. Cf. también TOBLER. *Itinera et descriptiones Terrae Sanctae.*

envuelto en linos puros en el sepulcro". Severo, arzobispo de Antioquía, en el siglo VI, y mucho antes, en el siglo III, Giovenco y el "Texto de liturgia copta", de Gregorio Nacianceno, recuerdan que la sábana funeraria comprada por José de Arimatea era de lino ("lino texta"). Así, a lo largo de más de mil años, un testimonio constante confirma que aquel célebre tejido sepulcral era un suave y sencillo lino blanco, sin bordados ni colores; exactamente igual al lino que, desde hace tantos siglos, se guarda en Turín.

La memoria de los testigos —en algunos histórica, en otros visual— recuerda que aquel lino sepulcral tenía dimensiones insólitamente grandes; se había transmitido de generación en generación, y todos sabían de él. Así, hablan de él Jorge, metropolita de Nicomedia, y Juan Damasceno, en el siglo VII. Se conocía también (y lo explicaba, evidentemente, la impronta dejada por el cuerpo) el modo en que el lienzo de lino había sido utilizado: la tela se había "extendido" en el sepulcro, para que el cuerpo estuviera recogido en ella, dice Sofronio, arzobispo de Jerusalén en torno al año 600, y refiere de este modo un particular detalle que coincide netamente con la disposición funeraria que la Sábana sugiere a quien la estudie.

Isidoro, abad de Pelusium, en el delta del Nilo, nos transmite una descripción análoga en torno al año 400; y cien años antes, Cirilo de Jerusalén, en sus *Homilías mistagógicas,* habla del lienzo como de un objeto existente en su tiempo, testimonio concreto de aquellos acontecimientos. La riqueza del lino y su disposición sugerían que aquella sepultura se había realizado con diligencia y piedad, con doliente afecto; Efrén Siro dice que Nicodemo, terminado el sepelio, se fue de allí "como hombre que hubiese sepultado a su padre".

Un antiquísimo texto de la liturgia de la Iglesia copta de Egipto sugiere que en las sepulturas cristianas se ponga una tela de lino debajo del cuerpo y que se doble por encima hasta cubrirlo, entre aromas, a imitación de lo que se sabía de la disposición sepulcral realizada por Nicodemo y José de Arimatea, y coincidiendo así cumplidamente con la disposición del cuerpo cuyas huellas indelebles lleva la Sábana de Turín.

Sobre quién pudo haber conservado en los primerísimos años el Lienzo hay dos testimonios concordes: el primero es de Nina, la santa que llevó el cristianismo a Georgia, en torno al año 300. Ella preguntó a su maestro Niaforis dónde se conservaba la Sábana; Niaforis le respondió que no tenía noticias de ello, pero recordó que, según una tradición muy antigua, proveniente de la Iglesia naciente, la había recogido inicialmente el apóstol Pedro.

El apócrifo *Evangelio según los hebreos,* que se hizo célebre durante los siglos primeros en los ambientes judeo—palestinos, puesto que está constituido por testimonios obviamente cercanísimos al desarrollo mismo de los hechos, dice que el Lienzo fue confiado al apóstol Pedro[6]. Otro tanto ocurre con las apócrifas pero muy antiguas *Memorias de Nicodemo,* que, en el texto de la primera versión griega, dicen: "Lo he colocado en mi sepulcro nuevo, después de haberlo envuelto en un lienzo de lino..."

Al conjuro de estos relatos, nacidos en la infancia misma de una civilización nueva, hemos sido llevados, retrocediendo por el túnel del tiempo, hasta el umbral mismo de aquella gruta

---

[6] La historia de estas famosas líneas es singular: un texto mal copiado o quizá mal interpretado había sido leído, hasta tiempos bien recientes incluso, de manera errónea: "Puero", en lugar de "Petro". La relectura filológica de la famosa cita de San Jerónimo se debe a C. H. Dodd, en "The Commonwealth", oct. 1931.

El "ciclo de Pilato" (A. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento;* M.R. JAMES, *Apocrypha Anecdota* vol.V y *The Apocryphal New Testament)* aporta una bellísima reelaboración, casi mitológica, de la historia del Lienzo. El emperador Tiberio busca al profeta palestino para que cure a una persona de su familia, enferma sin esperanza de curación; pero, cuando el legado del emperador llega a Jerusalén, el profeta ya ha sido matado. Tiberio se irrita y se desespera, pero llega a su conocimiento que una mujer (la hemorroísa, la Verónica) conserva en secreto un extraño lino en el que ha quedado impresa la huella del buen profeta injustamente ejecutado. La mujer llega a Roma con el lienzo milagroso, y el familiar del emperador se cura. Tiberio castiga a Pilato. La exquisita leyenda recorrió todo el orbe universal cristiano y llegó a Europa, donde se convirtió en uno de los argumentos preferidos e inspirados incluso del teatro cristiano medieval. El relato de Peter Mallius, de 1150, es como un eco de todas estas vicisitudes, y también las repite, elaborándolas más dramáticamente, la *Histoire du Graal,* de Robert de Baron, escrita en torno al año 1200.

La leyenda de la "Verónica" no es, pues, una tardía invención medieval, nacida de la nada, es decir, no es una pura invención de los escritores medievales de dramas teatrales, como algunos historiadores habían creído poder sostener "para añadir dramatismo a las representaciones de los acontecimientos de la pasión", sino que se trata de algo mucho más antiguo, que nace en Jerusalén o en Siria, y que contiene muy probablemente un fondo lógico de historicidad.

excavada en roca viva, en la que, según lo que se ha escrito, el suave y amarillento lino de la Sábana permaneció extendido durante dos noches y un día.

XIV

La sábana sepulcral

Polvo de muchos siglos. — Las momias del valle de los Reyes... — ... y los sepulcros coptos. — Los ácaros y el natrón. —Una libra de áloe y otra de mirra.—Las catacumbas de Villa Torlonia .— El templo de Adriano y el de Constantino.—Bajo la losa, un perfume antiguo. — Yam Hammélah, el "mar de Sal" y los esenios. — El comentario de Rabbi Maharil. — Cómo se dispuso aquel Lienzo.

A lo largo de tantos siglos —colándose por los intersticios de la trama y de la urdimbre—, polvo de toda clase se había ido depositando en el Lienzo. Polvo levantado por acontecimientos dramáticos, por andaduras a lo largo de caminos de tierra, por tumultos palaciegos, por soldadescas gritonas y gesticulantes durante célebres asedios, por interminables procesiones y multitudes arracimadas en antiguas basílicas, por desiertos sin agua; polvo y moho de estancias secretas, de cajas cerradas a cal y canto durante siglos, de largos e inertes silencios, de subterráneos, de nichos sepulcrales.

Aquellas motas de polvo eran los fragmentos descompuestos de toda la historia, y ciertamente encerraban, una vez que fuesen analizados, más de una sorprendente información[1], por más que, con ocasión de antiguas exposiciones, el Lienzo, antes de ser enrollado de nuevo en su caja, había sido alguna vez, por desgra-

[1] GIOVANNI RIGGI, *Rapporto Sindone* (Turín 1982), *passim*. Para los análisis de octubre de 1978 en Turín, se construyó un aparato especial para aspirar en vacío muestras de polvo, tanto del lino del Lienzo como de la caja que lo contenía. El proyecto fue realizado, en medio de varias peripecias, en poquísimos días: porque, en realidad, la posibilidad de poder aspirar y analizar dichas muestras se había presentado casi de manera imprevista y había suscitado una serie de problemas respecto a los instrumentos que habrían de ser utilizados.

cia, "cuidadosamente" sacudido. (Y es fácil imaginar las consecuencias de tan benevolente voluntad de limpieza, sobre todo en los depósitos de sangre desecada.)

De todos modos, era evidente que en muchos casos habría sido difícil reconocer, después de tantos siglos, sustancias y microorganismos anidados entre aquellos hilos.

Se buscaron entonces muestras "comparativas" de polvo, que se consiguieron en el célebre Museo Egipcio de Turín. La estupenda riqueza de aquellos tesoros permitió elegir muestras de polvo de momias y tejidos funerarios en un arco de tiempo que iba del año 1100 a. C. al siglo v d.C.

La elección fue ampliada adrede a tan vasto período de tiempo porque era sabido que, en el transcurso de aquellos siglos, no se habían producido cambios extraordinarios en las tecnologías de producción de tejidos y de aromas, mientras que, por el contrario, era más probable encontrar eventuales variaciones y tipos de la contaminación a la que, por fuerza, tenían que haber estado sometidos los hallazgos arqueológicos.

Se extrajeron, pues, muestras de polvo de momias de egipcios notables del Valle de los Reyes y de las Reinas —en puntos que todavía estaban bien cubiertos y protegidos por las vendas—, así como fragmentos y polvo de tejidos funerarios de época copta, manchados aún de residuos orgánicos[2]. Los antiquísimos restos habían conservado aquel polvo durante veinte o treinta siglos y, sometidos a largos y minuciosos análisis, revelaron, tal como se esperaba, una gran cantidad de noticias sobre el ambiente geográfico del que provenían, los conocimientos tecnológicos de quien había utilizado aquellos tejidos, las sustancias empleadas para los ritos funerarios y las contaminaciones características de aquellas tierras en aquellos tiempos. En cierta manera, se pudo reconstruir el "perfil" de un ambiente funerario egipcio-palestino, de la época histórica sometida a investigación.

Se pudo ver, medio enquistados en el tejido, microscópicos restos animales, pertenecientes a la clase de los ácaros, de cien a

[2] A cada muestra de polvo se le dio un título óptico y otro morfológico. Las partículas más anómalas o más frecuentes fueron analizadas mediante el microscopio electrónico y con microsonda de rayos X. Cf. GIOVANNI RIGGI, *Rapporto Sindone.*

ciento cincuenta micrones de longitud y, por consiguiente, invisibles a simple vista. Luego se comprobó que, en todos los tejidos utilizados en aquellas épocas para sepulturas, había quedado anidada una cantidad verdaderamente notable de calcio, potasio, cloro, sodio y de otros elementos ligeros. Era un descubrimiento sorprendente y, a primera vista, sin justificación, pero que estaba destinado a revestir una importancia inesperada para la investigación.

En los tiempos de esplendor del imperio faraónico se había difundido la costumbre de momificar los cadáveres en un baño salino mediante una técnica muy elaborada que los deshidrataba lentamente. El ritual se había extendido por imitación, si bien con muchísimas variantes, hasta la vecina orilla asiática del Mediterráneo, hasta Siria y más allá. En los siglos de decadencia, el complejo ceremonial —con procedimientos que duraban incluso más de setenta días— se había simplificado poco a poco, como demostraban los cadáveres de las tumbas más recientes. Y se había llegado a esparcir en las tumbas sencillamente la sal, en granos o en salmuera, por debajo y por encima de los cuerpos.

Durante todos aquellos siglos, la civilización hebraico-palestinense había mantenido un continuo intercambio comercial y cultural con el poderoso país vecino, Egipto, con el que había cambios mutuos de costumbres y tecnologías desde los tiempos de la esclavitud en Egipto. Este intercambio había alcanzado tal grado, que incluso en Siria, es decir, al norte de Palestina, han sido halladas necrópolis muy extensas donde los cadáveres, envueltos en lienzos, habían sido colocados en lechos de sal. Aquella sal había sido estudiada por los científicos y expertos en arqueología funeraria, y los análisis habían descubierto que se trataba justamente de una mezcla de carbonato ácido de sodio, potasio y magnesio.

A pesar de los siglos, los cadáveres deshidratados de aquel modo se habían conservado. Era una especie de momificación, mucho más pobre y rápida que la de las altas épocas egipcias; estaba técnica y económicamente más a la mano de las poblaciones locales; y, por último, correspondía al espíritu religioso profundamente diverso, al respeto esotérico del cadáver, al que no se querían infligir manipulaciones mutiladoras, aun tra-

tando en todo caso de asegurar una desinfección a la vez decente e higiénica en aquel calurosísimo clima.

Los judíos palestinos, por más que dispusieran de grandes reservas de sal en el área desértica del Mar Muerto, la utilizaban en raras ocasiones, porque estaba cargada de impurezas y era muy amarga a causa de un fuerte porcentaje de magnesio. En cambio, la civilización hebrea importaba de Egipto una sal refinada y de excelente calidad, extraída y elaborada en el delta del Nilo. Según los estudios de Singer, aquella sal purísima era muy apreciada para los usos litúrgicos y se usaba como "sal sacrificial"[3].

Una vez conseguida esta insólita serie de datos, se procedió a "confrontarlos" minuciosamente con cuanto había revelado el polvo extraído del Lienzo y de la caja en la que se guardaba entre una y otra exposición[4]. Y así se descubrieron sorprendentes analogías entre el polvo que había en la Sábana y el extraído de los tejidos funerarios que, con certeza, pertenecían a la misma área geográfica y al mismo tiempo histórico.

El polvo estaba metido en las fibras del tejido de la misma manera; su aspecto óptico y morfológico era prácticamente el mismo; antiguos pólenes de plantas, que habían quedado en los tejidos, estaban incrustados a causa de una contaminación ambiental que les daba un aspecto parecido. Se efectuaron microanálisis cualitativos sobre el polvo egipcio, copto y el de la Sábana; los trazados que se derivaron de ellos se demostraron tan semejantes, que prácticamente podían sobreponerse, confirmando así la semejanza de las sustancias que los formaban.

La Sábana estaba invadida también de antiguos ácaros microscópicos y su estructura era igual a la de los ácaros encontrados en los tejidos de muestra; ello confirmó, pues, que

---

[3] Diodoro Sículo, casi contemporáneo a nuestra investigación, describe así aquel país: "... la región que se extiende hacia el sur es desierto estéril y sin agua. El terreno no tiene ondulación alguna y es tan llano que parece el mar. Alrededor está el desierto, casi infranqueable. No se ve jamás un pájaro que cruce el cielo... ningún vegetal, ningún objeto sobre el que pueda uno posar la mirada... en esta región se forma el "natrón". Hoy una vasta región ha conservado el nombre de "Uadi Natrun", y los árabes solían utilizar aquella sal, presente en incrustaciones o en soluciones en aquellos estanques, para curtir las pieles.

[4] Véase el resumen del trabajo de extracción de polvos y de reconocimiento del natrón, y de la confrontación con polvos de la misma época, en *Rapporto Sindone,* de G. RIGGI.

aquellos microorganismos eran típicos de aquella zona y formaban parte de la contaminación ambiental. Por fin se descubrió que, como los otros tejidos funerarios, la Sábana, después de tantos siglos, traslados, despliegues y exposiciones, llevaba encima un cantidad notable de carbonato ácido de sodio, potasio y magnesio, una sal, la antigua sal sepulcral, el "natrón".

Encontrar un material como éste, tan netamente reconocible (que desde tiempos inmemoriales se utilizaba en aquella área del Mediterráneo oriental para fines indiscutiblemente funerarios), dejaba abierto un solo camino para definir el uso a que aquel lienzo había sido destinado: un uso sepulcral, análogo a aquellos tejidos, seguramente sepulcrales, del Museo Egipcio de Turín.

La Sábana era verdaderamente un lienzo funerario y fue utilizada como tal.

Dos expertos declararon haber encontrado en la Sábana —enquistados en los hilos del tejido, extraídos en octubre de 1978— pólenes de "aloe socotrina"[5] y gránulos de "mirra cummiphora"[6].

Los dos descubrimientos revestían una singularísima importancia: en realidad daban la enésima y fascinante prueba de concordancia con cuanto decía el Evangelio de Juan respecto a los aromas funerarios que Nicodemo utilizó para sepultar al Muerto del Gólgota.

Un prolongado estudio de las páginas de los antiguos escritores, sobre todo médicos y naturalistas, había permitido ya recoger informaciones, aunque siempre teóricas, sobre la calidad de los aromas usados en las sepulturas, sobre sus propiedades, sobre sus mezclas y las proporciones sugeridas en cada caso. Aetius, médico, químico y herborista, había escrito un *Tratado sobre la conservación de los cadáveres.* El espíritu de aquel tiempo, que recordaba todavía los prodigiosos rituales de embalsamamiento de los antiguos egipcios, era sensible al uso de "sustancias" que —en razón de la higiene colectiva, de la oblación

---

[5] MAX FREI, *Relazione,* en Congreso de Estudios sobre el Lienzo (Bolonia 1981).

[6] P. L. Baima Bollone; hay que recordar que Bollone, según su propia declaración y por confirmación unánime de otros investigadores, fue el único autorizado a tomar "porciones enteras de hilado" de la Sábana y no sólo —como ocurrió en los demás casos— polvo, fragmentos, escamaciones o residuos mediante cintas adhesivas.

sacrificial y propiciatoria y del respeto a los restos mismos de los amados difuntos— alejasen de los cadáveres la injuria de los animales depredadores y, en cierto modo, protegiesen su natural descomposición. Aetius recomendaba, como suficiente para esta finalidad, una libra de áloe y una de mirra. Otros dos médicos celebérrimos de aquel tiempo, Galenus y Dioscórides, sugerían la utilización de áloe y mirra en los ritos sepulcrales, por sus cualidades disecantes y antisépticas: "vis siccandi citra mordacitatem", es decir, la capacidad de deshidratar sin quemar.

Los antiguos autores indicaban dos maneras de usar los aromas (y una no excluía necesariamente la otra): en polvo finísimo y bien mezclado, o "migma", que se esparcía, o en una solución oleosa, o "stacté", que se derramaba o extendía.

Así se había llegado a la conclusión de que el "migma" usado por Nicodemo, según el Evangelio de Juan, debió de ser una mezcla de polvos antisépticos y olorosos, embalsamatorios, como son justamente la mirra y el áloe[7].

Pero quedaba un interrogante, surgido precisamente del Evangelio de Juan, un enigma tal que bordeaba la falta de lógica total; el evangelista habla de una cantidad de aromas casi hiperbólica. Cien libras, dice, más de treinta kilos, una cantidad todavía más extraordinaria si se la compara con la farmacológica precisión de los setecientos gramos prescritos por Aetius.

Y, mientras tanto, por el lado opuesto, había surgido un nuevo problema: ni John Heller, durante sus acuciosas investigaciones, ni otros estudiosos del STURP habían conseguido identificar residuos de sustancias aromáticas, "en cuanto tales", en las cintas adhesivas aplicadas a la Sábana (sobre el lado que había estado en contacto con el cuerpo).

Prácticamente no se tenía idea de los posibles modos en que eran utilizados los aromas y perfumes, a la vez rituales y conservadores. Algunas noticias, históricas y arqueológicas, aportaban sugerencias indirectas, pero nada más. Se hallaba una indicación en el *Libro de los Paralipómenos:* en un período de rigurosa observancia religiosa, de revaloración y puntilloso respeto de las tradiciones, Asá, rey de Judá, muerto en el año 876

---

[7] PIETRO SAVIO, *La mirra y el áloe de Nicodemo.*

a.C, había sido sepultado sobre "un lecho lleno de aromas y especias, preparados según el arte de la perfumería"[8].

Muchos siglos después, en tiempos ya cristianos, personajes cuyo origen era probablemente egipcio u oriental fueron sepultados en las catacumbas con una técnica que era una rememoración de los antiguos ritos y casi un intento de embalsamamiento, envueltos en una gran cantidad de aromas que realmente disecaron los restos mortales, conservándolos.

En las catacumbas de Santa Inés, en la vía Nomentana, muertos, seguramente cristianos, habían sido cubiertos con un sutil lienzo y luego tapados cuidadosamente, casi revestidos, de una capa de cal, quizá en recuerdo del antiguo uso del "natrón", que ya no era posible encontrar en la Roma de aquel tiempo. Pero todas estas informaciones proyectaban solamente una débil luz sobre la investigación.

En la propia Roma y en la misma vía Nomentana, sin embargo, muy cerca de la muralla, se había excavado, entre el segundo y el tercer siglo, y se había extendido poco a poco hasta alcanzar grandes *dimensiones,* un cementerio subterráneo judío. El terreno en el que se habían construido aquellas catacumbas había permanecido intacto durante siglos. Así que, cuando desde octubre de 1973 hasta junio de 1974 se efectuó una campaña de excavaciones en aquellos laberintos subterráneos[9], se vio en seguida que no habían sufrido grandes daños a causa de los saqueos, como había ocurrido, en cambio, en otras muchas célebres catacumbas cristianas. Durante cientos de años, las galerías habían permanecido bien protegidas de las adversidades meteorológicas y de los desequilibrios térmicos de las estaciones. Se limpiaron de tierra diversas galerías que desde hacía muchísimos años nadie había recorrido y se descubrió la entrada primitiva de una segunda catacumba, que estaba enterrada. El ambiente aparecía abandonado desde hacía muchos siglos: aquella tierra debía encerrar informaciones no contaminadas sobre las costumbres funerarias judías de la época.

---

[8] 2 Cr 16,14.

[9] Campaña dirigida por la Pontificia Comisión de Arqueología Sacra. Cf. U. FASOLA, *Le due catacombe ebraiche di Villa Torlonia:* Riv. de Archeologia Cristiana, n.62.

Un regreso tan total y directo a un ambiente de más de mil ochocientos años de antigüedad era una aventura verdaderamente afortunada y rarísima. En realidad, la mayor parte de los cementerios judíos, tanto en Palestina como en la Diáspora, sufrieron abandonos forzados, profanaciones y saqueos; y, por si fuera poco, los avatares de las variaciones climáticas, de las lluvias, de los agentes externos, habían provocado serios desperfectos en vestigios de la costumbre funeraria de "sepultar con aromas", que parece fue común en la sociedad judía de la época.

El terreno de la vía Nomentana, además, por otra afortunada coincidencia, era seco y poroso; su estructura geológica era ideal para absorber y mantener sustancias oleosas que allí hubieran sido esparcidas o derramadas. Ya en las catacumbas cristianas se habían encontrado rastros de la costumbre de esparcir aromas líquidos, probablemente en una solución aceitosa, teniendo en cuenta las huellas todavía hoy existentes delante y a lo largo de la pared del nicho cerrado, en señal de devoto homenaje. De ello habían hablado los antiguos escritores, como Prudencio y Paulino; era costumbre ungir las piedras sepulcrales, sobre todo las de los mártires, y con mayor riqueza y abundancia en los días de aniversario, igual que nosotros hacemos hoy con las flores.

Pero las antiguas y abandonadas tumbas de la vía Nomentana revelaron algo que jamás había sido visto. La piedra de los nichos estaba cubierta por una pátina negruzca, como en las catacumbas cristianas (residuo de los antiguos homenajes de sustancias olorosas), pero la misma pátina recubría también —y era la primera vez que se encontraba una tal disposición— el *interior* del nicho, el suelo, las paredes, la bóveda. El terreno había absorbido y conservado los aromas; seguramente se había derramado o esparcido, a modo de ungüento, una cantidad verdaderamente notable.

Las tumbas judías[10] demostraban un hecho nuevo que arrojaba una luz definitiva sobre algunas usanzas del tiempo: se trataba el nicho con bálsamos *antes* de colocar en él el cadáver; se preparaba como una especie de cámara olorosa, y probablemente

[10] H. W. BEYER-V. H. LEITZMANN, *Die Judische Katacombe der Villa Torlonia* (Berlín 1930); H. J. LEÓN, *The Jews of ancient Rome* (Philadelphia 1960).

antiséptica y antipútrida, para la piadosa protección y la desinfección de los restos.

La cantidad de aromas vertida en cada nicho era realmente considerable, tanto más cuanto que las tumbas parecían ser, en su conjunto, propias de gente modesta. Los usos sepulcrales de los judíos romanos no debían de alejarse de los de los palestinos, porque allí se encontró un atrio para la liturgia que corresponde rigurosamente a las prescripciones religiosas de la "Mishnah". Por consiguiente, era legítimo tomar buena nota de ello en una "reconstrucción" de la sepultura del Hombre de la Sábana. Era tan evidente la correlación, que, de aquellas abandonadas tumbas de la vía Nomentana, llegó finalmente, después de tantos siglos, la única lógica explicación del rito funerario descrito por el evangelista e historiador Juan.

Las sepulturas judías se disponían siempre en lugares protegidos de las aguas y secos, en la medida de lo posible. Se asemejan a cámaras, y a menudo hay sitio en ellas para muchos cuerpos —desde cuatro hasta veinte y más—. A veces hay una cámara de entrada, y luego una segunda, más interior. En ésta se hallan los sarcófagos de piedra o nicho excavado en la pared *(kokh),* a veces una fosa en el centro de la estancia, o bancos de piedra a lo largo de las paredes. En ocasiones, los cuatro tipos de sepultura están mezclados, como en las grutas sepulcrales del monte Scopus, en Jerusalén[11].

El lugar elegido para la más célebre sepultura de la historia fue una pequeña colina, casi apenas un cerro fuera de la ciudad, rocoso y sin árboles probablemente, de una forma que hacía recordar un cráneo sin cabello; y, en efecto, la loma era llamada en hebreo "Gulgoleth", "Golghotá" en arameo, que ha llegado hasta nosotros, y, en el antiguo latín de Tito Livio, "calva", cráneo calvo, Calvario.

Era un lugar cargado de recuerdos trágicos, porque los romanos lo habían utilizado para las ejecuciones capitales. Pero en la ladera opuesta había crecido un pequeño jardín, un perfumado jardín oriental, con arbustos y árboles de breve

---

[11] R. REICH-H. GEVA-N. AVIJAD-A. KLONER, en "Jerusalem Revealed" *Archeology in the Holy City,* 1968-1974 (Yale Univ. Press, 1976).

sombra, a cuyo propietario, un rico judío muy estimado en la ciudad, debía de gustarle mucho, porque, habiendo llegado ya a una edad avanzada, había mandado excavar en él su futuro sepulcro, un sepulcro nuevo, en el que nadie había sido sepultado hasta aquel día en que, inesperadamente, él mismo lo abrió para depositar en él el Cadáver destrozado del Gólgota.

Pocas décadas después de la época que estamos tratando de reconstruir, Jerusalén sufrió las más trágicas y destructoras vicisitudes de su larguísima historia.

Desperdigada en la esclavitud la población que sobrevivió, saqueada toda riqueza, demolido el templo, se dio un nombre nuevo a las piedras de la ciudad: Aelia Capitolina, y sobre la colina en la que durante tanto tiempo se habían llevado a cabo las ejecuciones capitales, así como sobre la ladera opuesta en la que había sido excavado el sepulcro que José de Arimatea había abierto para el Muerto envuelto en la Sábana, el emperador Adriano edificó los templos de Venus y Júpiter. Unicamente la tradición cristiana, en medio de los tumultuosos acontecimientos de aquellos tres siglos, conservó precisa memoria de lo que se escondía bajo la tremenda mole de la construcción imperial.

En el año 313, Constantino, recién conquistado el poder, rescató el recuerdo histórico de aquellos acontecimientos. En el 325 impuso al obispo Macario la tarea de encontrar la sede material en que tuvieron lugar. Se derribaron los templos, hasta llegar a la antigua roca originaria, estriada y veteada de rosa. Reencontrado, hasta donde fue posible, el lugar preciso de la ejecución y de la sepultura, se limpió el terreno alrededor, cortando por entero todo un flanco del monte Gareb; la porción de roca dentro de la cual se encontraba la gruta del sepulcro fue separada del resto de la montaña.

Una construcción basilical inmensa, de concepción arquitectónica imperial, digna del momento que Constantino tenía conciencia de vivir, englobó toda la cima de la colina y la gruta, que fue circundada con una columnata grandiosa[12].

[12] La basílica edificada en la cima del Gólgota fue llamada "Martyrion", y la otra, sobre el lugar del sepulcro, "Anastasis".

Excavaciones y exploraciones recientes confirman esta descripción que nos dejó Eusebio[13], que vivió en aquellos días y vio cómo se llevaba a cabo la obra. De las excavaciones van surgiendo restos de la antigua pared de piedra, con aquellas vetas rosadas.

Gran parte del monumento originario ha ido desapareciendo a causa de las diversas manipulaciones, saqueos, incendios, terremotos y reconstrucciones que centenares de años de violencias —en una de las más dramáticas regiones de la tierra— le han ido echando encima[14].

La basílica fue reconstruida de modo totalmente diverso; el sepulcro, tras el último incendio, yace todavía en nuestros días bajo el deplorable revestimiento de 1808.

Lo que puede percibirse aún no hace más que confirmar la descripción de los antiguos viajeros. En el siglo VI, Arculfus nos dice que era una pequeña gruta, con la entrada hacia Oriente; a la derecha de quien entraba, en la pared, había excavado un banco de piedra, a una altura de unos tres palmos del suelo, sobre el que la roca se curvaba, labrada en forma de arco.

En nuestro milenio y tras las Cruzadas, sólo pocas veces ojos humanos han tenido la posibilidad de ver aquel ámbito secreto. La primera vez nos lo describe el padre Bonifacio de Ragusa, quien, en 1555, para rehacer la capillita que estaba encima del sepulcro, ya demasiado dañada, llegó a descubrir hasta la antigua roca y hasta el nivel sepulcral, y, con gran sorpresa y emoción, encontró el ambiente funerario todavía saturado del perfume de los bálsamos y aromas.

---

[13] EUSEBIO, *Vita Constantini.* (Refiere también que en una cisterna o fosa enterrada se habían descubierto restos de instrumentos de suplicio: vigas de madera y clavos.)

[14] De las dos grandes iglesias constantinianas, la del Santo Sepulcro fue reconstruida varias veces, siempre en el mismo lugar (de aquella inicial del Gólgota sólo quedan los cimientos). Fue remodelada por Justiniano, tal como la describe Procopio; y en el 614, Cosroe II volvió a destruirla. Heraclio la reedificó en el año 629. En el 637, el califa Ornar ocupó Jerusalén. En 1099 la ciudad fue conquistada por los cruzados (que edificaron una nueva basílica); pero en 1187 el sultán Saladino volvió a ocuparla, y desde entonces, salvo cortísimos intervalos, la ciudad estuvo bajo dominación árabe o turca, hasta su anexión a Israel. El hecho de que todavía en nuestro siglo los viejos indígenas del barrio llamaran con el nombre árabe de "Ras" (cabeza, cráneo) la zona que rodea la basílica, no hace sino demostrar hasta qué punto pueden sobrevivir las antiguas tradiciones por encima y a pesar de los cataclismos de la historia.

La segunda vez, en 1808, les correspondió a los monjes ortodoxos restaurar el santuario. Máximo Simeo nos dice que, una vez levantada la losa de mármol, se sintió todavía un intenso perfume. No debían de ser únicamente exageraciones de quien escribía, porque un viajero francés, Luis Bunel, nos refiere también, en su *Voyage en Terre Sainte,* el fascinante descubrimiento del perfume. Como en las catacumbas judías de Villa Torlonia, el cierre con lápidas de piedra había conservado las sustancias aromáticas durante siglos.

A orillas del río Yam Hammélah, el "Mar de Sal", el Mar Muerto, se llevó a cabo, a comienzos de los años cincuenta, una interesante campaña de excavaciones que permitió descubrir en aquella pendiente rocosa la antigua sede de los anacoretas esenios, la más ascética y exclusivista de las sectas judías[15].

El monasterio había sido edificado exactamente donde lo había situado Plinio en sus descripciones y donde lo ubicaba la tradición local, no lejos de la orilla. Y desde siempre, en realidad, los pastores árabes habían llamado a aquel lugar "Khirbert Qumrân", o Ruinas de Qumrân. La comunidad esenia vivió en los días a los que se refiere nuestra investigación, antes de la trágica devastación romana. También Plinio vivió y viajó en aquellos años, y su descripción es, por lo general, tan precisa y detallada, que los hallazgos arqueológicos la confirmaron totalmente.

El monasterio fue construido sin demasiados refinamientos arquitectónicos, poniendo, una sobre otra, con ascética sencillez, anchas piedras grises. En su parte posterior se levanta una pared de áspera roca y pueden verse, aquí y allá, las hendiduras de las grutas en las que los esenios escondieron, durante la invasión romana, sus sagrados rollos manuscritos. Las grutas desérticas de Qumrân los protegieron durante veinte siglos, permitiéndonos descubrirlos. Entre el monasterio y las aguas color de sal azulina del Mar Muerto yacía el cementerio de los anacoretas esenios.

En el terreno, árido y salino, reposaban todavía los esqueletos, ya calcinados y fragilísimos, dispuestos con extremada sencillez, sin objeto ornamental alguno, sin armas, sin

---

[15] R. DE VAUX. *L'archéologie et les manuscripts de la Mer Morte* (Londres 1961). Cf. también las obras de M. Burrows, J. A. Soggin, N. Avigad e Y. Yadin y E. L. Sukenik.

vasijas, en atención a la rigorista pobreza ritual de los judíos esenios. Estaban tendidos de costado, la cabeza hacia el sur, las manos extendidas a lo largo del cuerpo, según la antigua prescripción hebraica: "...las manos del muerto serán colocadas extendidas a lo largo de sus costados, con los pulgares replegados hacia dentro, a fin de que con su posición tracen la señal de 'Daleth'...alejando a los demonios"[16]. Pero algunos de aquellos muertos tenían las manos cruzadas abajo, sobre la pelvis.

Se hizo posible establecer un promedio de fecha de su muerte, porque en el monasterio se encontraron algunas monedas y vasos que pertenecen a un espacio de tiempo que va del reino de Antíoco VII, en el año 136 a.C, hasta los días de la guerra judía, en el año 70 d.C. Y aún se veían señales de los incendios provocados por los romanos.

Aquella manera de preparar los cadáveres, ritual-mente peculiar, como muchas otras prescripciones, y hasta el propio calendario religioso de los esenios, pertenecía, pues, a una cultura contemporánea al Hombre de la Sábana y, probablemente, muy cercana a él espiritualmente, si es que no era la misma, dado que, efectivamente, hallazgos relativos a aquellos muertos remotos concuerdan de modo tan claro con la Impronta del Lienzo, que le añaden una indicación histórica y religiosa, y casi una fecha.

Lo que la Sábana decía de sí misma era, pues, la verdad: se trata de un lienzo funerario auténtico, usado en Palestina, hace más o menos unos dos mil años.

Pero se sabía que los judíos palestinos de aquella época acostumbraban sepultar a sus muertos con una especie de camisa, a revestirlos en una palabra, tras los lavados, rasurados y unciones con aromas conservadores que el ritual establecía. El personaje sepultado con la Sábana, en cambio, aparecía claramente sin lavar —puesto que había dejado huellas de sangre en el lino— y no estaba vestido, llevaba barba y cabellos sin cortar.

Los que mantenían haber "reconocido" al Hombre de la Sábana efectuaban una complicada interpretación del relato de Juan (que se dice testigo ocular), y se referían a una serie de

---

[16] *Synagoga Judaica* c.35 (Hannover 1604); E. WILSON, *The Scrolls of the Dead Sea* (New York 1956).

interpretaciones del calendario judío, al inminente descanso sabático (el Hombre había sido ejecutado el viernes), y terminaban por argüir que la sepultura se había hecho de manera anómala y apresurada —que los piadosos enterradores habrían decidido completarla al final del obligatorio descanso ritual, es decir, prácticamente el domingo por la mañana—. Esta explicación, de todos modos, no era demasiado coherente, puesto que la idea de volver a manipular un cadáver, tras cuarenta o más horas de permanencia en el sepulcro, era más bien macabra. Además, la *Mishnah* —(enseñanza oral), en cierto modo la "suma" de todas las decisiones religiosas y legales, tradiciones e interpretaciones de la *Torah* mosaica (o Ley escrita), que tomó forma al menos durante cuatro siglos de civilización judeo-palestina y fue recopilada por Rabí Judah, el "Nasi", en el siglo II d.C.—, en el capítulo relativo a las obligaciones de la festividad sabática ("Sabbath", c.23), autorizaba en día de fiesta a lavar y ungir el cadáver, con lo que se hacía ilógica toda la reconstrucción precedente. Pero algunos preciosos estudios sobre antiguos textos hebraicos[17] han aportado informaciones de significación determinante y han revelado que existían condiciones en las cuales se imponía un ritual sepulcral completamente diverso.

Un texto rabínico del siglo XVI, el *Shulchan Aruch*[18], impone de manera precisa que la sangre que sale del cuerpo en el momento de la muerte no debe ser lavada (mientras que, por el contrario, debían ser rigurosamente lavadas la sangre y otras impurezas que hubieren quedado en el cuerpo con anterioridad a la muerte). El cadáver que lleve todavía sobre sí esta sangre —llamada "sangre del alma"— no debe ser limpiado, sino que, tal como se encuentra, ha de ser envuelto en un único lienzo, que se llama "sobeb". En otro punto del texto se añaden detalles que se parecen de manera impresionante a lo ocurrido con la Sábana: "en el caso de muerte violenta no se deben realizar ni los lavados ni la 'taharah'; sea sepultado el cuerpo, sin que ni siquiera le hayan sido

---

[17] LAVOIE. REGAN, RAV, DANIEL KLUTSTEIN, *The burial custom in old Jewish Times:* Sindon 30 (dic. 1981).

[18] MAURICE LAMM. *The Jewish way in Death and Mourning* (J. David, New York 1969).

quitadas las ropas ensangrentadas, si las hubiere. La sangre forma parte del cuerpo y debe ser sepultada con él".

Todo acto en el que hubiere derramamiento de sangre —sea de hombres o de animales—, ha tenido siempre, en efecto, una gran significación para la cultura hebrea. Y ya en tiempos muy remotos se desarrollaron costumbres muy rígidas y específicas, que van desde las reglas alimentarias, a partir de la matanza de animales, hasta el cuidado ritual de los cadáveres, la "impureza ritual" que deriva del contacto y traslado de un cadáver y hasta el mismo hecho de hacer caer sobre él la propia sombra.

La continuidad ideológica de la tradición no se ha roto, y es tanto más evidente y creíble por su extraordinaria capacidad de permanencia —en las antiguas costumbres y en la obediencia a las antiguas leyes— cuanto que los judíos de la Diáspora han sabido conservarlas en las condiciones más adversas y difíciles.

En efecto, en el siglo XIV, Rabbi Maharil, interpretando la *Mishnah* exactamente tal y como acabamos de decir, declara que una mujer (que se había caído de un tejado y había muerto a consecuencia de las heridas) debía ser sepultada *sin* los lavados de ritual, conservando sobre sí la sangre derramada en el momento de la muerte. Lo mismo dice, en un texto bastante más antiguo, Rav Radak, que vivió en el siglo X: con estrechísima observancia de la Ley, el cadáver debía ser sepultado con sus ropas ensangrentadas y hasta con la tierra eventualmente mezclada con su sangre (que había de ser depositada en la tumba).

Así, la Sábana —con su trágica Impronta— se injertaba lógicamente en la historia del judaísmo palestino. Era, pues, obligatorio sepultar *de aquella manera* a un muerto de muerte violenta, que llevaba todavía sobre sí "la sangre del alma" de sus últimos momentos vitales. Esta prescripción ritual venía a justificar la frase sibilina del evangelista —e historiador— Juan, que tantos quebraderos de cabeza ha dado a los estudiosos: ...le sepultaron... "como era costumbre sepultar entre los judíos". Parece evidente que un autor, tan espiritual y esencial, no habría encontrado necesario subrayar "la costumbre" si ésta hubiese sido del dominio público también entre los no judíos. Todo el mundo grecorromano sabía que los judíos lavaban, peinaban y perfumaban con aromas a sus muertos, pero ignoraba probablemente el

ritual religioso y jurídico de una sepultura en caso de muerte por causas tan excepcionales.

Este cúmulo de descubrimientos y de observaciones ha llevado a una relectura más experta del célebre relato de Juan. Se debe deducir razonablemente que la impresionante cantidad de aromas funerarios no fue vertida o extendida directamente sobre el cuerpo. Ensangrentado como estaba, no debía en modo alguno ser tocado *inútilmente.* (Una unción o una aspersión de aromas habría ofuscado también la extraordinaria nitidez de la huella corporal y de las heridas, tal y como ha sido revelada por las fotografías con rayos ultravioleta.) Y de hecho ningún rastro de aromas ha sido encontrado sobre el haz del lino que estuvo en contacto con el cuerpo[19].

Sobre el banco de piedra del sepulcro —común en las usanzas judías de la época— debió de verterse (como en las catacumbas judías de Roma, como en las necrópolis sirias) una mezcla de aromas y de sal funeraria, el "natrón", y sobre este lecho pudo extenderse la primera mitad del lienzo.

Luego debió de depositarse el Cuerpo sobre el Lienzo, y la segunda mitad de la tela se dobló por encima hasta cubrirlo por completo. A través de la tela, el cuerpo hizo sentir su peso sobre el lecho de aromas y de sal, hundiéndose en él, como si hubiera sido colocado sobre arena. El lino debió de tocar así algunas partes del cuerpo (la parte de atrás de las tibias, en su tercio inferior) que no habría tocado si hubiera sido tendido sobre una superficie completamente lisa. Y este leve hundimiento puede verse, por ejemplo, en la huella neta y envolvente del talón.

Ya Paul Vignon, en su minucioso examen, había advertido que el pie izquierdo apenas si había dejado huella[20], mientras que el tejido se adhería perfectamente a la planta del pie derecho. Ahora bien, algo debía de haber mantenido el tejido adherido al pie, algo que había en el exterior; y Vignon pensaba en tejidos replegados, en "paquets de linge", para evitar el duro contacto con la roca: y además interpreta así ciertas singularidades de la huella dorsal: parecía como si los músculos gemelos, los omóplatos, las

---

[19] J. HELLER, O.C. La afirmación es categórica.
[20] PAUL VIGNON, O.C.

partes carnosas se hundiesen un tanto en algo mórbido, mientras el lino se iba pegando a las partes cóncavas y daba una huella más alargada de ellas. Por esto —decía Vignon— se ve la señal de un latigazo en el corvejón izquierdo, en un punto tan lateral. También los cabellos, a los lados de la cara, le parecieron a Paul Vignon como sostenidos por algo que, en cierto modo, los hinchaba alrededor de las mejillas. Su observación, tan atenta. —y que en su época no había encontrado explicación—, habría terminado luego por concordar con los resultados de los microanálisis del polvo y con los de las investigaciones arqueológicas.

Los aromas y la sal se vertieron también sobre el cuerpo —una vez cubierto por el lienzo— y desempeñaron probablemente un papel —ciertamente no previsto por quien los utilizó— en la formación de la Impronta y en las huellas de las manchas de sangre. Gravitaron sobre el lino de manera suave y difusa —aunque ciertamente de forma desigual aquí y allá—, de modo que el lienzo se adhirió al cuerpo, provocando un contacto de una precisión y duración irrealizables a través de cualquier otro procedimiento. Todo ello contribuyó a la extraordinaria adherencia de la impronta frontal, incluso allí donde el lino, de haberse extendido sencillamente, hubiera quedado separado.

Por último, la antigua costumbre de utilizar aromas —como nosotros ponemos coronas de flores— hizo que se esparciera por todas partes, en la tumba de un muerto muy querido y que había sufrido mucho, un estrato odorífero de valor real. A todo esto, dicen los Sinópticos, asistían las mujeres, un tanto alejadas. Resulta, de cuanto se ha podido recoger como información, que ellas no pensaban realizar una siniestra exhumación del cadáver, tras el descanso sabático. Proyectaban llevar a cabo, como es lógico, una posterior aportación de aromas para verter o esparcir por encima y alrededor del muerto; y esto porque, según la costumbre judía, el sepulcro no se cerraba el primer día, por el temor de muerte aparente. Y también este último detalle es evidente por el hecho de que el sepulcro de Nicodemo, dadas las especiales circunstancias, fue en cambio sellado a instancias del Sanedrín, como medida de policía, después de que el Muerto fuera colocado en él.

Existen dos textos antiquísimos que describen el acontecimiento en este sentido. El primero es un manuscrito en lengua copta, apócrifo, descubierto en El Cairo, en 1895, por Carl Schmidt. Se titula *Carta de los Apóstoles,* y dice: "...el día después del Sábado, las mujeres se acercaron al lugar llamado Gólgota, donde El había sido sepultado, y llevaban en sus manos aromas, *para derramarlos sobre su cuerpo,* mientras iban lamentándose...". El otro texto fue descubierto en los años cincuenta. Estaba en lengua etíope y se titulada *Laha Maryam* (el lamento de María); en él se había transcrito, íntegramente, un relato antiquísimo que se consideraba perdido, el legendario *Evangelio de Gamaliel.* Y dice, en un determinado momento: "...han colocado a tu hijo en una tumba nueva, han extendido sobre él un lino nuevo, y lo han cubierto con muchos aromas y mucha mirra"[21].

Quien había sepultado así a aquel Muerto, en una singular disposición —y, sin embargo, exactísima desde un punto de vista histórico, ritual y arqueológico—, no podía imaginar, aquella tarde angustiosísima y apresurada, todo lo que habría de acontecer con aquel Lienzo. Pero, además de la fascinante imagen que estaba naciendo en la oscuridad, los enterradores estaban dejando otra señal para los siglos futuros, y ésta, conmovedora. En efecto, después de la muerte —fuese la que hubiese sido, hubiese ocurrido donde hubiese ocurrido, por mucho tiempo, que hubiera durado—, aquel cuerpo había vuelto a las manos de alguien que lo amaba. Lo envolvieron con aquel grande y largo tejido con inmensa piedad, con ternura y pudor, ciertamente con muchas lágrimas y con el cansado deseo de paz que sigue a las grandes tragedias; y quizá también desafiando riesgos inminentes y con enorme coraje[22].

---

[21] VAN DEN OUDENRIJN, *Aetiopysche Texte zur Pilatus Literatur: das Evangelium Gamaliel* (Freiburg 1959).

[22] Recientes estudios astronómicos (efectuados por Colin Humphreys y W. G. Waddington, de la Universidad de Oxford), han revelado que un eclipse parcial oscureció visiblemente el cielo de Jerusalén el 3 de abril del año 33, confirmando históricamente la "difusión de las tinieblas sobre la tierra" de que hablan los evangelios. Por lo que aquel viernes, decimocuarto día del mes de Nisán, de un año comprendido entre el 27 y el 34 del siglo I —del que tanto han discutido historiadores y biblistas—

puede ser ya quizá fechado exactamente según nuestro calendario moderno: precisamente el 3 de abril del año 33.

XV

La ejecución romana

Attilio Régulo y la "absurda novedad" de la cruz.–"Summum supplicium".–"Ad crucem eundum est".–El brazo horizontal de la cruz era llamado "patibulum".–El último recorrido del "cruciarius".–El leño vertical de la cruz era llamado "stipes".–Con cuerdas o con clavos.–Perder la vida gota a gota.–Los "clavi trabales".–El crucifijo de Giv'at Hammivtar.–"Affige, suspende!"–La descripción de Séneca.–Cuatro soldados y un centurión: el "executor mortis".–La sed y la "posca".–¿Acelerar la muerte o prolongar la agonía?–El "crurifragium".

El suplicio de la cruz se aplicó con muchas variantes legales y de costumbre, durante los siglos en que el poderío romano se constituye y extiende por todo el orbe entonces conocido.

El más clásico, el más temido, el más célebre modo de condenar a muerte a esclavos, rebeldes, asesinos, reos de lesa majestad, en una palabra, a grandes criminales, tanto comunes como políticos, a lo largo y ancho de todo el territorio del Imperio, aparece en la historia de Roma en el momento en que las guerras púnicas –y especialmente la segunda, 219-211 a.C. – pusieron en contacto una civilización, en cierto sentido todavía continental y agrícola, como la de Roma, con el mundo plural, rico, ya decadente y, aunque en diversos grados y modos, refinado y bárbaro de la civilización fenicio-cartaginesa. La ferocidad y los terrores de aquella guerra, la angustia de "Aníbal a la puerta", originó un profundo cambio de costumbres, del que vino a formar parte también una nueva manera de administrar justicia y de infligir la muerte. Tertuliano recuerda que Atilio Régulo aplicó inmediatamente y de buena gana –"libenter" – la absurda novedad de la cruz. Desde entonces, y por lo menos durante cinco siglos,

el suplicio de la cruz domina la escena de las ejecuciones romanas y sólo es abrogado oficialmente en los últimos años del Imperio constantiniano, en torno al 330 d.C. Así lo confirman escritores particularmente atentos al dato histórico, porque tenían plena conciencia de lo que esto significaba para la naciente cultura cristiana, que adoraba precisamente –aunque todavía con una especie de reservado y casi tímido pudor– a un Ajusticiado en la cruz.

El "civis romanus" podía ser enviado a la cruz sólo por delitos de gravedad suprema: revuelta armada, deserción, espionaje, rebelión; pero también por falsificación de testamento. Para los "humiliores", el riesgo se ampliaba hasta las lesiones causantes de invalidez, el plagio o la magia negra. Para los esclavos, el límite era sencillamente el arbitrio de su dueño. "Summum suplicium" (Pablo), "supremum" (Ulpiano), "crudelissimum taeterrimumque" (Cicerón), "infame" (Lactancio), "opprobiosa" (Eusebio), "turpissima" (Nonnius): se eligen los adjetivos más cargados de horror en la lengua latina.

Parece incluso que los escritores clásicamente mesurados no encontrasen palabras en estas circunstancias para describir el recuerdo que había quedado grabado en sus ojos.

El ritual de la ejecución ha llegado a conocerse gracias a breves y descarnadas informaciones de este o de aquel escritor –a menudo, también gracias a textos teatrales–; recogiéndolas como un relato, podremos reconstruir la sucesión de los hechos.

El lugar de la sentencia era generalmente la sede misma de la autoridad o sus inmediatas cercanías –el pórtico, el patio, la logia o balconada sobre la plaza–, lugar por lo tanto, centralísimo, muy frecuentado, donde solía congregarse siempre mucha gente.

La sentencia –que pronunciaba el cuestor, procurador o procónsul– era, por lo que se conoce, bastante breve y fatal ya en su acento: "Ad crucem eundum est", "Ibis in crucem" (Séneca y Petronio).

El condenado era entregado así, literalmente, en manos de los "carnifices". Desde aquel instante no existía derecho alguno, ni legal ni humano, al respeto de la persona; ninguna dignidad ni piedad para el condenado, que era obligado a recorrer, en las

condiciones que luego veremos, su "via crucis" hasta el lugar de la ejecución. Era éste, por lo general, un campo o una loma aislada, visible desde lejos, cerca de las grandes vías de comunicación; pero fuera de las murallas, por razones incluso de higiene social, ya que allí se excavaban las fosas comunes de los esclavos y de los ajusticiados.

En Roma, algunos hallazgos arqueológicos y algunas antiguas descripciones han fijado el sitio en la colina del Esquilino, entonces remoto y sin casas.

Parte no secundaria del ritual era el recorrido desde el lugar de la sentencia hasta la colina de la ejecución: un espectáculo ensayado a lo largo de los siglos, aceptado con morbosa ferocidad, ya que la multitud se apiñaba a ambos lados del camino; y, por su crueldad inmisericorde, instrumento de disuasión para posibles criminales o para esclavos indóciles.

El ser físico y psíquico del condenado quedaba envilecido hasta el extremo por una serie de acciones violentas, cuya eficacia destructiva había sido largamente probada: lo primero de todo, se le arrancaban las vestiduras, y sólo un antiguo sentido del pudor romano permitía que le dejasen encima un "subligaculum", mientras el resto del cuerpo quedaba expuesto a golpes y violencias. Unicamente si la flagelación ya había tenido lugar, el condenado podía ser revestido de algún modo antes de su último recorrido.

Luego sus brazos eran abiertos horizontalmente, extendidos, y por detrás de ellos, se le ataba a las muñecas, al antebrazo y a los codos, aquel travesaño llamado "patibulum", que, en el momento de la ejecución constituiría el brazo horizontal de la cruz.

A este respecto, toda nuestra imaginación (que se alimenta de la pintura occidental, desde el Medievo hasta nuestros días) debe reconcentrarse sobre una escena que es bastante diferente de cuanto hemos visto siempre: el condenado no cargaba con "toda" la cruz sobre su espalda –puesto que la parte vertical de ésta llamada "staticulum" o "stipes", había sido ya sólidamente fijada en el lugar de la ejecución y, probablemente, servía para más de una ocasión–, sino únicamente con el travesaño horizontal.

Cargado así y atado contra los húmeros, el travesaño sometía los brazos del condenado a una tensión alucinante, ya que no le permitía bajarlos durante todo el trayecto ni le permitía apoyarse o protegerse en caso de caídas. "Cada uno de ellos cargaba con su travesaño..." (Cherea); "quien ha de ser clavado en él por las manos antes lo debe llevar..." (Artemidoro); "y cda criminal, con su propio cuerpo, lleva la suya..." (Plutarco). Si los condenados eran más de uno –y la costumbre de agrupar ejecuciones era bastante frecuente, para una más eficaz utilización de los "carnifices" y de las escoltas, así como por el efecto publicitario e intimidatorio del sangriento espectáculo colectivo–, se les ataba en fila, uno tras otro. La novela de Cherea nos describe cómo sucedía: dieciséis condenados a muerte eran atados uno a uno, en fila, con largas cuerdas anudadas en el tobillo de quien precedía y al cuello de quien seguía, y "cada uno levaba su patíbulo"; y así avanzaban entre tirones y caídas.

Plauto hace decir al juez de la *Carbonaria*: "... él deberá llevar el 'patibulum' a través de la ciudad y luego le clavaréis en la cruz". El espectáculo de un recorrido así tenía que quedar claramente grabado en la mente de todos y debía de ser horrible y angustioso, puesto que Plauto, con la ironía que circunda a menudo los asuntos trágicos, lo evoca una vez más, en la *Mostellaria* y el *Miles Gloriosus*: "...así que te arrastrarán cargado con el 'patibulum' (`patibulatum') por las calles...", "... cuando te encuentres con el 'patibulum' encima, los brazos extendidos..."

Pero hay otra cita que se refiere a aquel terrible recorrido: es quizá la más poética, la más psicológicamente intensa, puesto que ha sido puesta en boca de Alguien que tenía que haber conocido bien aquel horror. En efecto, se puede leer en el Evangelio de Juan, en el capítulo 21, versículo 18: "... tú extenderás las manos, otro te atará y te llevará adonde no querrías ir..."; una precisa aunque delicadísima descripción (y previsión) del suplicio en sus diversas fases, sin que se mencione la cruz en ningún momento.

De este ritual nacen en la lengua latina las palabras "patibulatus" (aquel que lleva el patíbulo) y "cruciarius" (el que irá a la cruz).

Que el camino hasta el lugar de las ejecuciones, el "campo maldito", fuese extremadamente atormentador, se deduce del hecho de que la ley romana consideraba cumplida la sentencia tanto si el "cruciarius" moría "de cruce", o sea, en la cruz, como si moría "sub cruce", es decir, en el camino. Esta relectura de los antiguos textos nos permite encontrar un fundamento histórico ulterior para las descripciones evangélicas y para la tradición cristiana –que ha sobrevivido a los siglos– de la vía dolorosa: las mujeres de Jerusalén que compadecían al condenado inocente, la escolta que obligaba al famoso Simón de Cirene a llevar el "patibulum", sustituyendo al condenado, ya exhausto, en los últimos pasos hacia la colina de la ejecución.

De las *Actas de Pedro*, escritas más o menos en torno al 190 d.C., podemos deducir cómo estaba situado el "stipes" de la cruz: al llegar al lugar de la ejecución, Pedro dice serenamente: "Mas, ¿por qué me retraso y no me acerco?..." Y se acercó y esperó cerca del madero.

Y lo mismo las *Actas de Andrés*[1] nos describen al apóstol "que vio el madero plantado en el suelo y se acercó... y dijo... desde hace tiempo estás ahí, fijado en la tierra, y me esperabas..."

Pero esta literatura hagiográfica nos hace olvidar probablemente el concreto horror físico de la ejecución en sí misma; y también aquí solo podemos reconstruir la imagen trenzando entre sí las numerosas citas.

La cruz del tiempo histórico que nos interesa era la llamada "crux patibulata", porque el travesaño horizontal se metía en el vertical formando ángulo recto. De algunos relatos podemos deducir cuáles podían ser sus dimensiones y, principalmente, a qué altura estaba del suelo. Había una cruz llamada "humilis" – baja, hasta tal punto de que fieras y animales vagabundos podían destrozar el cadáver (o incluso el cuerpo todavía vivo) – , y había otra cruz llamada "sublimis", que, por la altura y el sitio en que estaba puesta, podía verse desde lejos.

---

[1] Quizá más antiguas. Tras la publicación del "Papiro de Utrecht" se piensa que es posible fecharlas en el tiempo de Adriano, o quizá antes aún, como hace Petterson: y, por ello, son testimonio todavía fresco y quizá hasta visual, porque el autor dice: "visto con nuestros ojos".

Suetonio, en su *Vida de Galba*, nos cuenta que un condenado protestaba porque al ser "ciudadano romano" no estaba sujeto, en aquellas circunstancias, a la pena de cruz; como respuesta, el juez hizo levantar una cruz más elevada y pintada de blanco. Cicerón cuenta de otro condenado, cuyo nombre era Gavio, crucificado en la costa siciliana, de modo tal que, desde la cruz, podía ver la costa calabresa y hasta su propia casa.

El historiador Flavio Josefo refiere, con algunos particulares detalles, cómo se hacía la crucifixión. Nacido el año 37 d.C., Flavio Josefo pertenecía a una prestigiosa familia sacerdotal judía y vivió un momento histórico lacerante: el de la revuelta judía y la destrucción de Jerusalén. Su amistad con el general romano Tito, luego emperador –aunque contaminada de traición a los ojos de sus contemporáneos– nos ha brindado un enorme servicio histórico, puesto que le permitió escribir, y dejar para el futuro, sus obras *Antigüedades judías* y *Guerra de los judíos*, publicadas en torno al 79 d.C., cuando el recuerdo de los hechos era todavía recentísimo.

Él fue testigo ocular del asedio de Jerusalén y de la extremada ferocidad de aquellos combates. Centenares de judíos huían cada día de la ciudad asediada y consumida por el hambre; ninguno de los que caían en manos de los romanos era dejado con vida; todos eran crucificados en los alrededores de la ciudad, delante de sus murallas, para aterrorizar a los supervivientes que resistían. La multitud era tal –Flavio Josefo habla de más de quinientas ejecuciones diarias–, que faltaba tierra para plantar las cruces y cruces para clavar cuerpos en ellas. Y, por escarnio y odio, los soldados se divertían clavando a los condenados en las más variadas posturas.

Por numerosos testimonios sabemos que la fijación a la cruz se hacía mediante cuerdas y con clavos, o con las dos cosas a la vez. El criterio no era otro, en realidad, que el de infligir una larga y espectacular agonía: "perire membratim... et per stillicidia emettere animam" ("morir miembro a miembro y perder la vida gota a gota"), dice Séneca.

"... Ordenó que fuese clavado en la cruz, y dio instrucciones a los verdugos para que le ataran pies y manos, a fin de que no

sufriese menos a causa de los clavos, sino para que su tormento durase más..."[2]

"... que agonice extendido en el madero, colgado con clavos, y con los miembros en tensión, hasta que muera..."[3]

"... Ordenó que fuese crucificado, y añadió que le fuesen atados los pies y las manos y fuese extendido como sobre un acúleo, para que no desfalleciese rápidamente, como en el caso de que hubiera sido clavado"[4]

"... Lo ataron de pies y manos, pero no le clavaron; ésta era la intención del procónsul, que quería atormentarlo dejándole colgado..."[5]

"... El procónsul... ordenó a los verdugos precisamente que fuese atado y no clavado..."[6]

Había, pues, una precisa opción de procedimiento por parte de la autoridad, a la que (y al espíritu en que se inspiraba) se atenían los ejecutores. Algunos autores nos señalan la operación de echar a tierra al condenado, con la espalda contra el "patibulum", para clavar los primeros clavos, los de las manos.

"In cruce membra distendere", dice Séneca. A veces, para prolongar el suplicio, el "cruciarius" era también atado a la cruz, a fin de que su peso no gravitase únicamente sobre las heridas de los clavos, y de este modo sin la extrema atrocidad provocada por la enclavación, la muerte llegase más lentamente. Pero, por lo general, la crucifixión romana se efectuaba sencillamente con clavos –clavos de carpintería, los "clavi trabales" –, de doce a dieciocho centímetros de longitud.

Todavía en el siglo VI, Ulpiano, jurista del emperador Justiniano, usa efectivamente la equivalencia jurídica: "crucificar, igual a clavar en la cruz con clavos". Y otra historia clásica, las *Metamorfosis* de Apuleyo nos describen con gran verismo la ejecución de un célebre bandido: su mano fue clavada al batiente de una puerta; un único golpe, bien calculado y dado con fuerza

---

[2] *Passio Andreae.*
[3] Nonnius, de "Panapolis".
[4] *Passio Andreae*, variante Epístola griega.
[5] Códice Vaticano, GR 807.
[6] ABDIA, *Memoriae Apostolicae*.

sobre el clavo, fijó tan estrechamente la mano al leño, que para separar el cadáver hubo que cortar el brazo.

Esta descripción que, hasta hace pocos años era todavía considerada como el granguiñolesco relato de un poeta de fantasía exuberante, ha encontrado una estremecedora confirmación en una tumba de Giv'at Hamivtar, en Israel. En esta localidad, que se hizo célebre por esta razón, se descubrió un osario cuya fecha puede estar en torno a los días de la guerra de los judíos, es decir, al 70 d.C. Estaba todavía íntegro y llevaba inscrito el nombre del muerto, que era Jehohanan. Yacía dentro el esqueleto de un hombre todavía joven que se veía había muerto en la cruz: en efecto, sus talones se mantenían juntos por un clavo que, todavía fijado en los huesos, los atravesaba lateralmente uno tras otro. La punta del clavo estaba retorcida; debía de haber sido martillada contra una madera durísima y, efectivamente, habían quedado adheridos a ella fragmentos de madera nudosa, que era de olivo.

Ahora bien, la madera de olivo es inadecuada como pocas para ser cortada en tablones largos y derechos; tenía que ser inadecuada, en aquellos tiempos, para hacer con ella cruces. Aquél esqueleto, el primer cadáver encontrado en la historia de un hombre crucificado con toda seguridad en época romana, fue objeto de apasionados estudios[7] y llevó a una reconstrucción aterradora.

Ejecutado en tiempo de desórdenes, luchas y matanzas, *Jehohanan* fue clavado probablemente por los brazos a un "patibulum" y éste fue incrustado luego en un tronco de olivo; la posición lateralmente contorsionada de los pies sugiere que los ejecutores fijaron su cuerpo clavándolo de acuerdo con las curvas del tronco de olivo.

El caso Jehohanan se reveló precioso para el estudio del Lienzo. Efectivamente, el punto en que los verdugos romanos solían atravesar los brazos de los clavos ha sido objeto de una larga investigación histórica, arqueológica y médico-legal. El hecho de que la lengua latina signifique con la palabra "manus" una zona más bien indefinida (exactamente como el térmico

[7] NAVEH-HASS-TZAFERIS, en *Israel Exploration Journal, passim*; HEINZ WOLFGANG KUNG, en *Ricerca interdisciplinare della Università di Heidelberg*

arámico “yad”), que comprende la palma, la muñeca y acaso hasta la primera sección del antebrazo, ha hecho que toda nuestra pintura, desde el Medievo en adelante, nos haya mostrado los clavos metidos en la palma de las manos. Es preciso tener en cuenta que las primeras crucifixiones “veristas” fueron pintadas cuando ya no se crucificaba a nadie en Europa desde hacía al menos setecientos años; la memoria visual del hecho se había perdido por completo.

En realidad, experimentos de medicina legal sobre cadáveres han demostrado que un cuerpo clavado por las palmas de las manos queda suspendido durante pocos minutos, porque los ligamentos se rasgan. Por consiguiente, la enclavación se sostenía con cuerdas o tenía que hacerse en un punto más robusto.

Esta hipótesis ha encontrado una alucinante confirmación, una vez más, en el martirizado esqueleto de Giv’at Hamivtar. El antropólogo Nicu Haas, a base de pacientes y atentas observaciones, encontró en la pared del hueso radio, por encima del pulso, una neta erosión ocasionada por el paso del clavo y por los atormentados movimientos del brazo en torno a la espiga de hierro.

Una vez que el condenado, con los brazos extendidos sobre el madero transversal –el “patibulum” –, era enclavado, en el punto que los verdugos identificaban sin error por su larga experiencia, el “patibulum”, con el cuerpo colgando, se levantaba y encajaba en el “stipes” vertical, que estaba sólidamente plantado en el suelo. Dice Lactancio: “lo suspendieron... y lo fijaron en la cruz”. Y Cipriano, para evocar una multitud que incita a los verdugos: “affige, suspende!” (“¡enclávale, cuélgale!”). Luego, las dos fases de la operación vienen indicadas con precisión técnica por Fírmico Materno: “habiéndolo clavado en el patíbulo, lo cuelgan cruelmente en cruz”.

En las *Acta Petri* está cuidadosamente descrita la fijación del “patibulum” en el “stipes”, como cuando se iza una vela; y de hecho algunos escritores comparan la cruz al árbol de una nave, con su verga.

En su original *Discorso d’interpretazione del sogni*, Artemidoro dice que soñar que se danza en un lugar elevado y

suspendido en el aire es presagio de ser llevado a la cruz. Esta referencia puede interpretarse como una descripción del momento en que el cuerpo del condenado, suspendido únicamente por los brazos, pende de la cruz. Era el intervalo de tiempo necesario para que los ejecutores inmovilizaran los pies del condenado y los fijaran al madero. Se conocían diversos sistemas para hacerlo; la agonía del condenado dependía en gran medida de esto. Una primera variante consistía en fijar el cuerpo con las piernas muy tensas hacia abajo y los brazos por encima de la cabeza; esto provocaba una muerte rápida por dificultades respiratorias, anoxemia, coma y asfixia final. El tiempo de una muerte por suspensión se puede calcular en pocos minutos, como comprobaron Moedder y Hyneck; este último asistió, como médico del ejército austro-húngaro en la Primera Guerra Mundial, a un castigo entonces en uso: la llamada "Anbindung", es decir, atar a un soldado por las muñecas y dejarlo así suspendido, sin que los pies tocasen el suelo.

Una segunda variante, para el bloqueo de los pies, era disponerlos con el apoyo de un "suppadaneum", sobre el que el condenado pudiera sostenerse, aunque clavado, o con el auxilio de un corto y tosco asiento. En tal caso, la muerte, menos dolorosa, se consumaba lentamente a causa de los traumatismos, el shock y las descompensaciones cardiocirculatorias.

Una tercera variante era la crucifixión con clavos y sin apoyo alguno, con las piernas ligeramente plegadas: "Tomaron sus pies, los colocaron apretados uno sobre el otro, y los atravesaron con un único clavo, de un solo golpe, con un esfuerzo poderoso..." Para que las plantas de los pies quedaran adheridas verticalmente, o casi, al madero del "stipes", era necesario que las rodillas estuvieran considerablemente dobladas. Esta relativa libertad de los miembros –que se fijaban mediante clavos, pero que no se ataban– permitía al condenado algunos movimientos, aunque es fácil pensar que en su mayor parte no eran voluntarios.

La suspensión por los brazos, de hecho, dilataba enórmemente el torax, impedía la expiración y creaba una rápida sensación de sofoco. Se producía, en suma, una veloz crisis de asma mecánica, por lo que el condenado hacía fuerza sobre sus rodillas y sobre los pies para aliviar la carga de los brazos, reducir

la dilatación del tórax y respirar. Pero esta posición tan horrorosamente antinatural –el cuerpo se hallaba apoyado solo "por adherencia contra el madero" y no sostenido por algo que hubiera debajo de él, así que su peso se descargaba por entero sobre los clavos que atravesaban carne y hueso; y era la propia carne lacerada la que soportaba el peso– debilita rápidamente los músculos de las piernas, que cedían, volviendo a caer en la postura inicial. La agonía –como ha podido comprobar la medicina legal– se desarrollaba por entero en medio de esta dramática alternancia de afanosos intentos de respirar y de abandonos exhaustos. Séneca describe a un crucificado que acababa de ver, y dice que el hombre, suspendido por los brazos, con la cabeza hundida entre los hombros, exhausto, tenía un aspecto monstruoso. "Mira, dice Lactancio, las manos horadadas por los clavos, los músculos en tensión, los miembros ensangrentados..."

En lo alto del "stipes" se clavaba una tablilla con la motivación de la condena. El nombre de la tablilla era "titulus". La versión sinaítica del Evangelio de Mateo nos dice: "et sedentes scripserunt culpam... et posuerunt super caput eius".

Es de suponer que en las provincias lejanas del Imperio eran soldados –y no "carnífices" especializados como los de Roma– los que ejecutaban todas las funciones de la justicia, desde la flagelación preliminar hasta la conducción del condenado al lugar de la ejecución, la crucifixión y la vigilancia final. Un piquete de soldados, cuatro al menos, llamado "quaternio", montaba efectivamente la guardia ante los crucificados mientras duraba su agonía.

Hay testimonios escritos sobre la administración a los condenados de una bebida alcohólica, estupefaciente y anestésica, o de alguna manera adormecedora, fuertemente aromatizada. Algunas descripciones nos permiten intuir cómo se administraba y con qué finalidad. Eusebio, por ejemplo, relata que algunos condenados fueron mantenidos así hasta que murieron de hambre.

En otros casos, la piedad aliviaba la sed ardiente de la agonía ofreciendo al condenado la antigua bebida del legionario, la "posca", agua desinfectada con vinagre.

Nos ha llegado el recuerdo singular de un condenado que sobrevivió. Flavio Josefo, durante el asedio a Jerusalén, vi a tres judíos amigos suyos, prisioneros, crucificados por Tito; intervino y pidió su liberación. Retirados de la cruz, los hizo curar, pero dos murieron a los pocos días. Uno sólo sobrevivió.

A veces, los crucificados tardaban en morir, tal como cuenta Orígenes: "Vivían sumidos en un sufrimiento atroz". El tiempo de superviviencia dependía de muchas circunstancias: el tipo de crucifixión, las torturas precedentes, como la flagelación, los traumatismos sufridos durante el camino al lugar de la ejecución, la propia complexión física. Nos han llegado noticias de agonías muy largas. Algunos de los condenados, atados a la cruz, sin clavos, como dice Plutarco, sobrevivieron hasta diez días y fueron acabados a golpes.

Cuando se quería acelerar la muerte, el sistema utilizado, despiadado, como todo en aquel atroz ritual, era llamado "crurifragium". Con violentos golpes de maza se les rompía las piernas en el tercio inferior. La rotura de las tibias interrumpía repentinamente aquel angustioso mecanismo de levantarse haciendo fuerzas sobre las rodillas, para aliviar la tensión de los músculos del tórax y poder respirar. Orígenes, hablando de los "dos ladrones" del Evangelio, a los que les fueron rotas las piernas, dice que los judíos solicitaron esta medida porque sintieron piedad de ellos, al ver en qué condiciones sobrevivían después de tantos sufrimientos.

Muchos otros autores romanos, de Plauto a Séneca, de Cicerón a Salustio, nos hablan de la práctica del "crurifragium", que debía ser bien conocida y practicada con pericia técnica. También de éste último aspecto de la muerte en la cruz nos ha quedado un emocionante hallazgo: aquel célebre esqueleto de Giv'at Hamivtar, que parece recoger toda la casuística más típica de las crucifixiones romanas, en efecto, tiene las tibias rotas, exactamente en el tercio inferior, donde el hueso, al hacerse más delgado y estar menos protegido por las masas musculares, se quebraba más limpiamente bajo el golpe de maza.

Pero, en el procedimiento romano, había otra forma más rápida y misericordiosa de provocar la muerte o de asegurarse que el condenado había muerto verdaderamente: un golpe de lanza

que atravesaba el tórax y alcanzaba el corazón. Correspondía este último control al centurión que había estado al mando del "quaternio" y que, precisamente a causa de esta última función de justicia, era llamado "exactor mortis". Después de esto se podía desencajar o retirar el "patibulum", separar el cuerpo del madero y arrojarlo a las fosas comunes o cederlo, según la ley romana, a cualquiera que lo solicitase piadosamente. Dice Quintiliano: "El juez no prohíbe la sepultura de aquellos que han sido *traspasados*"[8].

[8] MARTÍN HENGEL., *Mors turpissima Crucis*; HOLZMEISTER, *Crux Domini eiusque crucifixio* (Roma 1931); ZANINOTTO, *La tecnica della crocifissione romana*: "Quaderni di studi sindonici". Centro Romano de Sindonología (Roma 1982). La condena a muerte de cruz aterrorizaba profundamente a las poblaciones sometidas; era un terrible castigo público y una amenaza permanente contra toda revolución o revuelta; y tanto más horrorosa cuanto que muchos de los pueblos sometidos no la conocían o no acostumbraban a practicarla. La "exclusividad" de la cultura hebrea respecto de sus áreas circundantes –asiria , babilónica, fenicio-cartaginesa y, por último, romana– hizo que la muerte de cruz –nacida de la feroz cultura de la "Tierra entre los dos ríos" y difundida luego por los fenicios a Cartago y a Roma– encontrase grandes dificultades de penetración en las costumbres judías. Específicamente no fue contemplada en el Deuteronomio. En la cultura hebraica existía un rechazo de la tortura en general y una neta aversión a un tipo de muerte tan prolongada y cruel, que comportaba efusión de sangre, exponía al cuerpo a contactos y profanaciones, incluso por parte de animales, y a diversas formas de impureza legal. Por si fuera poco, el hecho mismo de mandar a alguien morir en la cruz era una costumbre pagana y, por consiguiente, impura desde todos los puntos de vista (cf. E. G. HIRSCH. *The Crucifixion from a Jewish Standpoint*, New York, 1920).

La lengua hebrea no tenía siquiera un término equivalente a "crucifixión" ni lo formó jamás, ni aún durante largos períodos de dominación extranjera, sino que usó siempre y solamente el término impreciso de "TALAH (TLH)", que es como decir "suspender". Y la evolución lingüística corresponde más y mejor que ninguna otra cosa a la identidad cultural y moral de un pueblo. En el Rollo de Qumrân, clasificado como 4Q 169, se recuerda una crucifixión practicada por el rey Alejandro Janneo –de la dinastía asmonea, que se había alejado clamorosamente de las enseñanzas ortodoxas– como "algo que jamás se había llevado a cabo en Israel" (cf. Los Textos aportados por N. Avigad, Y. Yadin, E. L. Sukenik, la obra de Carmignac, Cothenet, Guilbert y Lingee, *Les textes de Qumrân*, y el preciso comentario de J. A. Soggin, en *I manoscritti del Mar Morto*). Entre las ilustraciones se encuentra una reconstrucción pictórica de una ejecución típica romana, obra de Claudia Bellini, que ha sido realizada siguiendo fielmente experimentos y reconstrucciones "en vivo", de las posturas que adopta un cuerpo humano sometido a la constricción de ligaduras semejantes a las de una crucifixión.

XVI

El gobernador romano

En Palestina, del 26 al 36 d.C.– ElSanedrín.– Los estandartes imperiales. – El más célebre de los procesos. – La masacre del monte garizim. – El retorno a Roma y la muerte de Tiberio.

El quinto procurador romano de Palestina, quizá el más famoso gobernador de todos los tiempos, Poncio Pilato, era de origen samnítico y pertenecía a la pequeña nobleza.

Gobernó en aquel inhóspito país, del que detestaba absolutamente todo: la gente, el clima, las costumbres –y que habría de arruinar su carrera política–, durante diez años, demasiado largos tanto para él como para sus súbditos, desde el 26 al 36 d.C.

Como toda potencia militar de ocupación, Roma dominaba, en un ambiguo papel de instrumento, cómplice y víctima al mismo tiempo, la suprema magistratura del pueblo judío, vaciado residuo de la independencia de tiempos pasados: era el Supremo Consejo del "Sanedrín", magistratura tan ancestral, que su fundador se atribuía al propio Moisés. Presidida por el Gran Sacerdote, estaba constituida por 71 miembros: los ex Grandes Sacerdotes y los miembros de las prestigiosas familias sacerdotales de derecho; luego, los Doctores de la ley y, por último, un grupo de "ancianos", ciudadanos que, por su prestigio, poderío económico y cultura, habían llegado al vértice de la sociedad.

Las últimas vicisitudes históricas, y sobre todo el laxismo de la orientalizante dinastía asmonea, habían modificado –o contaminado cuando menos– las costumbres judías; los secuaces de aquella política se habían coligado en un partido, que tomaba su nombre del jefe de una insigne casa sacerdotal, Sadoq, y por

eso eran llamados saduceos; en el plano religioso, habían reducido las obligaciones a la desnuda y simple observancia de la *Torah,* escrita tal como se había transmitido desde los tiempos de Moisés. El partido opuesto, constituido por hombres bastante más fervorosos en el ámbito religioso y tradicional, encontraba todo esto intolerable: la Ley, además de los 613 preceptos de la *Torah,* comprendía también todo el inmenso material de la tradición: la *Haggadah,* así como los preceptos que regulan todo momento de la vida de un hombre piadoso: la *Halakah.* Estos se llamaron precisamente piadosos *(Hasidim),* pero al pasar a la oposición política, fueron llamados *Pharisim,* que nosotros hemos traducido como fariseos. Además de estas dos corrientes, las más destacadas, había una tercera, separada de todos, ascética y misteriosa, los esenios.

En este Sanedrín, desgarrado por las rencillas religiosas y políticas, el poder romano encontraba un medio de dominio instrumentalizado bastante eficaz: satisfacía, hasta cierto punto, la ilusión de independencia de los súbditos y les dejaba la gestión de los rigurosos y, para un romano, incomprensiblemente complicados problemas religiosos. En algunos extremos, el poder romano laico alimentaba una especie de respeto hacia la trascendental, inaccesible y absolutamente incorpórea religiosidad judía; pero todo ello acaba por entrar, inexorablemente, en los invisibles límites de la órbita de los intereses políticos.

De este modo, el Sanedrín ejercía una amplia autoridad en el campo religioso y civil, puesto que Roma no deseaba entrometerse en los asuntos locales, sobre todo en las cuestiones religiosas y tradicionales, mientras no pusieran en peligro la seguridad del poder. Por si fuera poco, y puesto que los mayores problemas provenían de las clases más pobres y, por tanto, más oprimidas, los zelotas, la constitución elitista y casi aristocrática del Sanedrín le convertía, en no pocas ocasiones, en aliado natural del poder romano.

El mecanismo estaba bien probado, pero –como ha confirmado un hallazgo arqueológico en Cirenaica–, ya desde los tiempos de Augusto, Roma se reservaba algunas prerrogativas, la principal de las cuales consistía en la emisión de sentencias capitales: el "ius gladii". En caso de delitos que exigiesen tal

pena, los tribunales locales podían emitir solamente una especie de reconocimiento de culpabilidad. La sentencia ejecutiva, en cada caso, se dictaba únicamente cuando concordaba con la legislación romana, y la autoridad romana era la única que podía ordenar su ejecución.

En los días de la historia que estamos reconstruyendo, el ambiente de Palestina se hallaba saturado de tensiones políticas y sociales. En cuatro años, el predecesor de Pilato, Valerio Grato, había echado y sustituido a cinco presidentes del Sanedrín, o Sumos Sacerdotes, evidentemente no lo suficientemente flexibles a su voluntad. Pilato, al hacerse cargo, encontró en dicho puesto a Qajafa, que nosotros llamamos Caifás, y no vio motivo alguno para cambiarlo.

Dos historiadores coetáneos suyos, Filón y Flavio Josefo, nos hablan de Poncio Pilato. Filón era amigo de Herodes Antipas, tetrarca de Perea y Galilea, y nos transmite su opinión[1]: "Poncio Pilato era un hombre de trato desagradable, formalista y testarudo, tiránico si estaba de mal humor y poco dispuesto a escuchar los consejos de otros, sobre todo si éstos eran sensatos; pero, en compensación, era corruptible por dinero".

Las limitaciones del personaje eran ciertamente acentuadas y ambiguas, por más que este juicio de un contemporáneo suyo es evidentemente rencoroso; percibía claramente un espíritu de insubordinación en la población judía de Palestina; pero, ciegamente apegado al poder y a los formalismos que de él derivan, servilmente sensible en las relaciones con sus superiores y, al mismo tiempo, prevaricador e inicuo con los inferiores, administró mal el conocimiento que tenía de la situación y no fue un buen representante de Roma, ni siquiera en el plano histórico.

Así, por ejemplo, llevó a cabo matanzas injustificadas, como la que refiere el evangelista e historiador Lucas, y dio pie a algunas provocaciones intolerables para el espíritu religioso de sus súbditos. Utilizó el dinero del templo para finalidades civiles; introdujo en el sagrado recinto de Jerusalén –a pesar de que la Ley mosaica no admitía la "presencia" de imágenes humanas– estandartes con la efigie del emperador. Sus' predecesores, con

[1] PHILO, *Ad Caium* p.38

visión más práctica, habían renunciado a esta exhibición; y los judíos, heridos en su religiosidad, le suplicaron que retirara del área sagrada los estandartes profanadores. Pilato les amenazó de muerte, pero ellos se mantuvieron firmes y, descubriéndose el cuello, lo ofrecieron al hacha del verdugo. Pilato entonces cedió bruscamente, como suele ocurrir a los fanfarrones en situaciones extremas.

Tales comportamientos, unas veces cobardes y otras feroces, casi siempre injustos, contribuyeron ciertamente, en buena medida –y es una lástima que no pueda definirse mejor–, al estallido de la guerra judaica, que fue una de las grandes tragedias del siglo I; e influyeron, sin duda, en el desarrollo del más célebre proceso de la historia.

Como se deduce de los datos históricos, el juez no dio muestras de autoridad personal, carismática, ni siquiera refleja –ya que, en resumidas cuentas, representaba a Roma– con ocasión de los disturbios que se levantaron en la ciudad. Los manifestantes pudieron alborotar, vociferar, invadir el lugar ante sus propios ojos y presentar a coro sus exigencias. Al principio trató de librarse del enojoso asunto enviando al acusado al tetrarca Herodes, como práctica de su competencia, pero de ello obtuvo el resultado, políticamente negativo y procesalmente embrollado, de ver cómo aquel poderoso idumeo, sanguinario, depravado, de pésima fama histórica, no hallaba culpa en el acusado y rehusaba dictar condena, mientras que, con divertida insolencia, se lo remitía tranquilamente de nuevo, ya que, evidentemente –y a pesar de los tumultos callejeros–, juzgó que podía permitirse hacer tal cosa.

Entonces el juez romano se vengó de los quebraderos de cabeza que sus súbditos le habían dado con aquel proceso. Las huellas de la Sábana desmienten realmente una pretendida piedad de aquel juez: la horrorosa cantidad de heridas que revelan las fotos con rayos ultravioleta es prueba clara de que no le fue infligida una flagelación meramente demostrativa para aquietar a las turbas.

Luego, el juez encontró una manera nueva y cruel de ridiculizar las aspiraciones históricas de sus súbditos: con un racista desprecio por la persona del acusado ("¿acaso soy yo

judío?") –cuya desarmada inocencia, sin embargo, parecía intuir, incluso con cierta simpatía ("no encuentro en él culpa alguna")– permitió que le impusieran una ulterior y cruelísima tortura; una tortura no exigida por el Sanedrín ni prevista por la Ley y de la que no se conocen otros ejemplos en la historia, tanto que sus huellas han constituido un elemento importante precisamente para la identificación del Hombre de la Sábana: la corona de espinas.

Toda la cohorte fue "convocada" (sin duda, con la aquiescencia, cuando menos divertida, de sus superiores) en torno al acusado para inferirle tales lesiones que, si no hubiese sido luego condenado a la cruz, le hubieran marcado para el resto de su vida y acaso le hubieran causado la muerte. Todo antes de que se dictara la sentencia capital.

Y es un parangón interesante recordar que, por arbitrariedades de este género –y tal vez más justificables–, Cicerón destruyó la carrera política de Verres, procónsul en Sicilia, con la aprobación unánime de todo el Senado romano.

La condena a muerte de cruz se dictó bajo un condicionamiento político, el de la rebelión contra Roma. Era una ejecución reservada a muy pocos y gravísimos delitos: "*Auctores seditionis... in cruce tolluntur*", "*Se alza en la cruz a los autores de sedición*" (refiere Tito Livio).

La carrera de Pilato terminó mal, tras una enésima violencia. Por motivos aparentemente religiosos –pero ciertamente con una subterránea voluntad política–, un grupo de samaritanos se congregó en el monte sagrado Garizim y Pilato hizo que los legionarios les atacaran. Muchos resultaron muertos y los demás fueron hechos prisioneros. Los cabecillas fueron condenados a muerte. Los súbditos recurrieron al legado romano en Siria, Vitelio, superior inmediato de Pilato, con argumentos que debían de ser muy fundados, porque inmediatamente fueron escuchados en Roma, donde la preocupación por la situación en Palestina (con evidente razón, visto lo que iba a ocurrir al cabo de unos años) era muy viva. Pilato fue destituido y enviado a Roma para que se disculpara ante el emperador, que en aquellos días era Tiberio.

Tiberio, de todos modos, murió antes de que Pilato desembarcara en Italia, así que no sabemos con certeza cómo

acabó este personaje demasiado famoso para su estatura y, en el fondo, célebre sólo por haber dictado una sentencia embarullada e injusta, tras un proceso desastrosamente conducido.
Las leyendas medievales nos cuentan cosas contradictorias acerca de este personaje; pero ciertamente Roma, si no le castigó, renunció a servirse de él, porque desde aquel momento desaparece del escenario de la historia.

XVII

La muerte de cruz

En el meollo de la tragedia. – ¿Qué peso puede soportar la carne de la palma de la mano? – Los experimentos de Pierre Barbet... – ...y la inimaginable fotografía de Giovanni Riggi. – Aquel clavo era cuadrado.–Hermann Moedder: un cuerpo suspendido por las muñecas.–Las experiencias criminales de Dachau. – Pero la sangre corrió en direcciones diversas. – El cuerpo clavado se movió. – ...como habían intentado moverse las víctimas de Dachau. – La agonía. – Una herida entre la quinta y sexta costilla.

Son muchas las imágenes del suplicio de la cruz que han llegado hasta nosotros, a través de los siglos, gracias a los antiguos escritores. Pero todas ellas son externas al suplicio en sí mismo; describen lo que un transeúnte aterrorizado o lo que un testigo lúcido y piadoso pudieron contemplar.

Nadie había penetrado jamás en el interior de aquella tortura ni habría podido describir los mecanismos y las fases terminales de una tan despiadada agonía. Tampoco han quedado testimonios de crucificados que hubieran sobrevivido a la tortura. Quien murió de aquella manera se llevó consigo sus estertores, y nada de ello ha llegado hasta nosotros.

Porque, en definitiva, ¿de qué moría exactamente un crucificado?

Después de tantos siglos, sólo la medicina legal podía responder a esta pregunta. Ahora bien, a este propósito las primeras fotografías de la Sábana suscitaron el más vivo interés precisamente en la clase médica o científica con formación afín[1].

[1] Entre tantos otros, se han ocupado de este problema: Paul Vignon, profesor de Biología; Yves Delage, profesor de Anatomía en la Sorbona; R. W. Hyneck, médico checoslovaco, y los médicos Pierre Barbet, Hermann Moedder, J. B. Judica Cordiglia,

Sobre aquellas fotografías, los primeros estudiosos llevaron a cabo, con los medios de entonces, una cuidadosísima investigación analítica, que se prolongó durante años, con un mecanismo reconstructivo de paciencia y agudeza inauditas. Apenas su estudio anatomofisiológico llegó a niveles suficientes de profundidad, cada uno de ellos, y por su propia cuenta, se percató de que, reconstruyendo la dinámica de las diversas heridas, se penetraba, momento a momento, en las implacables fases sucesivas de aquella auténtica agonía.

Las señales de las heridas eran coherentes y lógicas y estaban situadas exactamente donde "habrían tenido" que estar. Cada una de estas heridas, a juzgar por los regueros de sangre que de ellas habían manado, por los destrozos que habían causado en aquel cuerpo, proporcionaba informaciones a la vez lógicas y dramáticas. Al analizar aquel tejido, era posible reconstruir la muerte en cruz casi como si la suerte hubiese entregado a los estudiosos, después de siglos y siglos, un cadáver todavía intacto.

En primer lugar, se vieron sobre los omóplatos dos contusiones anchas –ligeramente oblicuas entre sí, más alta la derecha y más baja y dilatada la izquierda–. La espalda, como ya se sabía, estaba toda ella densamente marcada por las heridas redondas y "reventadas" del "flagrum"; pero las heridas habían dejado sobre los omóplatos una huella más achatada y alargada, como si hubieran sido comprimidos por un peso consistente. Sangre y suero habían sido como exprimidos fuera de la piel. Todo ello había sido ya evaluado intuitivamente por Secondo Pia, sobre sus placas fotográficas de 1898.

Ochenta años después, las fotos con fluorescencia mediante rayos ultravioleta de Vernon Miller darían a aquel detalle un relieve inesperado: la sangre y el suero –que, bajo la luz ultravioleta, se hacen tan evidentes– revelaron la extensión de aquellas contusiones: estaban situadas exactamente en el punto donde el "patibulum", atado contra los brazos abiertos, debía oprimir la espalda y rozar la piel. La particular forma de las contusiones y de las heridas parecía confirmar que, tras la tortura

---

David Willis, Anthony Sava, Robert Bucklin, Sebastiano Rodante, Luigi Gedda, Giuseppe Caselli.

del "flagrum", el condenado había sido revestido para el último recorrido –como decían Mateo y Marcos–. De hecho, las heridas no estaban como "rasgadas" por el roce contra el madero, sino sencillamente "aplastadas y alargadas", en cierta manera protegidas por algo. Era claro que la carga del "patibulum" era por sí misma traumatizante: y efectivamente había dejado aquellas dos contusiones, que guardaban entre sí una tan evidente relación.

Y, por lo que la referencia pueda tener de válida, se ha comprobado que su anchura corresponde a la de un "patibulum" que todavía hoy se conserva: un travesaño de madera que, según la tradición, fue traído de Jerusalén por Santa Elena, madre de Constantino, en el año 326. Se decía que había servido para la ejecución de uno de los crucificados en el Gólgota aquel día; todavía hoy se conserva en la basílica romana de la Santa Cruz[2]. La concordancia sugeriría una especie de dimensión estándar utilizada por los romanos, al menos en un cierto ambiente y en una cierta época, para la construcción de las cruces[3],

Pero las contusiones del "patibulum" –que el lino llevaba impresas– sugerían una relación lógica con otras contusiones, rozaduras y hematomas que, con la misma cruda nitidez, habían quedado marcadas en el tejido: las de las rodillas, especialmente la izquierda, donde, mezclados con la sangre, se habían encontrado fragmentos de sustancia terrosa, como sucede cuando alguien cae sobre un suelo irregular[4]; las más graves y dramáticas contusiones que desfiguraban el rostro: el hematoma de la frente, en el arco supraciliar, en el pómulo, los cartílagos nasales distorsionados, la hinchazón que desfigura los párpados y –más penosa, más dramática y todavía más convincente– la masa de sangre coagulada en la barba, que nadie en el pasado había podido

---

[2] Sobre la posibilidad histórica de tal hallazgo, existe una interesante confrontación documental: Ambrosio, en el 393, encontró en Bolonia los cuerpos, sepultados desde hacía mucho tiempo, de Vital y Agrícola. Junto a ellos habían sido enterrados los clavos y la cruz del suplicio de Agrícola, según la suerte reservada a los instrumentos inmundos de una ejecución.

[3] DE CORRIERIS, *De Sessorianis... Reliqiis Commentarius* (Roma 1830): las dimensiones del "patibulum" son de 178 X 13 cm. Todavía hoy se encuentra a la entrada de la capilla de las reliquias, en la basílica Heleniana, "in Sessorium", actualmente conocida y consagrada como basílica de la Santa Cruz en Jerusalén, en Roma.

[4] S. PELLICORI, O.C.

ver y que sólo la radiografía mediante rayos X reveló con toda viveza en 1978, en Turín[5].

Estas contusiones y heridas mostraron así, concretamente, lo que significaba llevar un "patibulum". La "via crucis" era verdaderamente un recorrido atroz, un atormentado avanzar, con las violentas sacudidas de un peso alucinante entre los omóplatos y la nuca y caídas sin protección posible. El cadáver de la Sábana llevaba todas las silenciosas huellas de aquel caminar fatigosísimo, de aquellas caídas con el rostro por tierra, tal y como ocurría en la bestial práctica del suplicio.

Se iluminaba, como si fuese contemporánea, una página de la historia: por los vestigios que aquella inhumana tortura había dejado parecía lógico que los testigos hablasen de mujeres piadosas que lloraban al borde del camino, y de un campesino de Cirene obligado a cargar con el "patibulum", para que el condenado llegara vivo y por su propio pie a la cima de la pequeña colina rocosa, y así pudiera cumplirse al fin la ejecución públicamente, como se había decidido.

En todas las iglesias del mundo, en todas las pinacotecas, y hasta en los más modestos crucifijos de madera de las antiguas aldeas, se ve la efigie del Moribundo con los clavos en la palma de las manos. Solamente la Sábana era diferente, con sus clavos arriba, en las muñecas.

Como médico cirujano, Pierre Barbet se había preguntado si –y de qué manera– un cuerpo podía permanecer suspendido con las manos clavadas. Su experiencia le sugería que los blandos tejidos de la palma de la mano se habrían rasgado bajo el peso y que, por consiguiente, todas las obras maestras de nuestro arte estaban equivocadas en este punto.

Era preciso experimentar con un cadáver, y Barbet lo hizo: así tuvo ocasión, después de siglos, de contemplar con sus propios ojos una crucifixión real. Eligió clavos de un diámetro de ocho milímetros, que consideró suficientemente fuertes, sin saber que su elección lógica e instintiva recibiría cincuenta años más tarde insospechada confirmación en las dimensiones del clavo de Giv'at

[5] R. A. MORRIS, O.C.

Hamivtar y en la herida misma del Hombre de la Sábana, como veremos.

Metió el clavo en la palma de una mano del cadáver y colgó de ella un peso: y la carne se rasgó. Estaba claro; los artistas se habían equivocado: los romanos no crucificaban traspasando las palmas. De repente, el curioso e insólito detalle de la Impronta del Lienzo se convertía en una sorprendente prueba de autenticidad.

Barbet buscó entonces el punto anatómico en que aquel clavo mortal podía haber encontrado su camino. Identificó una zona de la muñeca en la que se reagrupaban algunos huesecillos –bien unidos entre sí por un sólido sistema de ligamentos y, por ello, capaces de sostener fuertes pesos–, entre los cuales había un espacio perforable sin ruptura de los huesos (y que él denominó "espacio de Destot"), en el que podía introducirse un cuerpo de punta aguda, exactamente como un clavo.

Se introdujo el clavo, y la muñeca sostuvo un peso de más de cuarenta kilos sin desgarrarse. Entonces, luego de extraer el clavo, Barbet efectuó cuidadosas disecciones para comprobar los traumatismos producidos en el interior por la perforación y por la tracción del peso. Los experimentos, varias veces repetidos, demostraron que casi siempre el clavo había lacerado el nervio mediano –que es sensitivo y motriz– en sus fibras más exteriores, cercanas al borde del cúbito, que son prevalentemente sensitivas. La irritación de las fibras sensibles tenía que desencadenar forzosamente dolores muy intensos[6].

Más adelante, otros experimentos pondrían más en claro la intuición certera de Barbet. La resistencia de aquel punto de la muñeca es probablemente insuficiente para resistir los desesperados estertores de un agonizante sometido a dolores intensísimos, además de a su propio peso. Por consiguiente –si no existía apoyo alguno de cuerdas, o de aquel tosco asiento colocado a mitad de la cruz, del que hablan algunos autores–, el punto de entrada de los clavos tenía que estar apenas un poco más

[6] Parecía que esta tortura hubiera dejado una señal en el cadáver de la Sábana: en efecto, ambas manos mostraban sólo cuatro dedos; los pulgares están replegados hacia adentro. La hipótesis tenía que volver a ser estudiada por estudios ulteriores (cf. el estudio de Bocca, Messina, Salvi, en *Sindone e Scienza).* La posición de los pulgares podría ser relacionada con la sepultura ritual.

arriba, precisamente donde los dos grandes huesos del antebrazo, el cúbito y el radio, forman, al encontrarse, un sólido puente óseo. También esta hipótesis encontró confirmación arqueológica, como hemos visto, en el hallazgo de Giv'at Hamivtar.

En la Impronta de la Sábana, el punto exacto en el que fueron introducidos los clavos se identifica con dificultad en medio de la mancha de sangre. Además, se ve una sola herida, la de la muñeca izquierda, porque la derecha está cubierta por la mano izquierda, que se apoya en ella.

Gracias a una serie de acontecimientos singulares que, después de tantos siglos, revelaron aquel angustioso particular –tan definitivo por su significación histórica–, se llegó a descubrir que se trataba de una herida precisa producida por perforación, por enclavamiento, por crucifixión histórica.

En aquellos agitados días de octubre de 1978 en Turín (y hay que lamentar todavía hoy las pocas horas concedidas a una investigación tan excepcional como difícilmente repetible), se decidió, como hemos visto, analizar y explorar la parte oculta de la Sábana, es decir, su revés, que estaba cosido a una tela de soporte. Y de aquella exploración surgió, casi por casualidad y, desde luego, más allá de las expectativas de quienes la habían programado, el descubrimiento de un detalle inaudito. Se descosió la tela de soporte de la Sábana en la medida suficiente para poder introducir entre los dos tejidos algunos aparatos. Entre otras operaciones, se deslizó una fuente de luz hasta que alcanzó el punto de la gran herida de la muñeca izquierda. Aquella zona del Lienzo resultó así iluminada por el revés, con luz que se transmitía a través del tejido. Su fotografía se haría célebre.

Efectivamente, la mancha de sangre de la muñeca izquierda interceptó más o menos luz según la cantidad de sangre que se había incrustado en el tejido. Pero existía (y todos lo ignoraban) un punto en el que se había acumulado más sangre que en cualquier otro: era el agujero mismo de la herida. (La sangre había llenado el agujero y el tejido la había absorbido en mayor cantidad.) En aquel punto, la luz que se proyectaba al revés no pudo pasar: la forma de la herida quedó impresa en la fotografía.

Es una herida cuadrada, de casi un centímetro de lado, con márgenes definidos, sin señal de elasticidad en los tejidos, que

quedó así después de la extracción del clavo. La sombra de la herida de una carne atravesada por un clavo –la herida de un crucificado de la época romana– nos ha llegado intacta después de tantos siglos[7].

El mismo procedimiento, la misma aventura, el mismo sensacional descubrimiento se repitieron con la mancha de sangre que señala el pie clavado. Y revestía un enorme significado, en el plano de la autenticidad histórica, el hecho de que, a simple vista y en la parte delantera del Lienzo, tales heridas se veían muy confusamente, como anegadas en las manchas más amplias que empapan el tejido alrededor. El cadáver del Lienzo fue verdadera e irrefutablemente clavado a un madero para causarle así la muerte. Le clavaron con "clavi trabales", los usuales para aquellas ejecuciones. Desde un punto de vista histórico, es preciso observar que el clavo –encontrado en el Gólgota, según se dice, por la emperatriz Elena en la época de Constantino (véase cap. XIV)– que se conserva todavía hoy en la basílica de la Santa Cruz, en Roma, es precisamente un clavo de once centímetros y medio (como el clavo del crucificado de Giv'at Hamivtar), es cuadrado y mide un centímetro de lado[8].

Como tantas otras veces en la investigación sobre la Sábana, nos encontrábamos de nuevo aquí frente a un detalle críptico, que el lino había llevado en sus pliegues, invisible a simple vista, durante todo aquel tiempo. Este hecho hacía su autenticidad todavía más misteriosa. La memoria de aquellos terribles acontecimientos había vivido una vida concreta –y soterrada– durante un larguísimo período de tiempo. Por una serie de casualidades ciertamente afortunadas, la Impronta se había conservado sin que nada la alterase o le causase daño; a lo largo de los siglos, millones de ojos la habían contemplado sin poder comprenderla.

Pierre Barbet se había preguntado cómo se comportaría un cuerpo suspendido de un madero de un modo tan atroz; así que preparó una cruz, clavó en ella un cadáver por las muñecas, con los brazos bien extendidos, y por los pies, con las plantas bien

---

[7] G. Ricci, *Rapporto Sindone,* o.c.

[8] B. BEDINI. *Le Reliquie Sessoriane...* (Roma 1956): "exactamente nueve milímetros, en la parte más ancha, adelgazándose hasta cinco milímetros.

adheridas al leño (en este último particular se alejó de la técnica romana, que no conocía, pero llegó, en definitiva, a un resultado concordante); luego alzó la cruz verticalmente: el cuerpo suspendido se estiró, alargándose y cayendo unos cuantos centímetros; los huesos del tórax se dilataron todos, mostrándose en relieve bajo la piel, como en una inspiración profunda; la cabeza se inclinó hacia adelante, hasta el punto de que el mentón llegó a tocar el pecho; las rodillas, a medida que los brazos se estiraban, se plegaron cada vez más. Los clavos sostuvieron el peso; el cuerpo quedó sólidamente sujeto a la cruz.

Era terriblemente evidente que sólo un verdadero experto en crucifixiones podía haber introducido en aquellos puntos los clavos que habían servido para crucificar al Hombre del Lienzo. El cadáver del experimento había tomado la misma actitud (la cabeza reclinada y caída sobre el pecho, los hombros encorvados, los brazos muy alargados y descoyunturados a la altura de los hombros, la musculatura y el esqueleto estirados y contorsionados) que se ve en la Impronta de la Sábana (en la que la impronta anterior, de la frente al tórax, es varios centímetros más corta que la impronta dorsal, desde lo más alto de la cabeza a la cintura). Puesto que, desde hacía al menos mil setecientos años, ya no se crucificaba a nadie, la acongojante Impronta del Lienzo venía con toda seguridad desde hacía, al menos, todos aquellos siglos.

El acontecimiento de la posición forzada que habían asumido los cadáveres de los experimentos de Barbet (tan trágicamente semejantes a la descrita por los historiadores romanos) inspiró a Hermann Moedder, médico radiólogo de Colonia[9], experimentos en vivo de suspensión por los brazos con sus alumnos y ayudantes. Colgados algunos voluntarios con cuerdas atadas a las muñecas, se comprobó su presión arterial y se vio que, en pocos minutos, se precipitaba desde los 130 a los 170 mm Hg, mientras el pulso se aceleraba sensiblemente, subiendo desde 70 hasta 145 pulsaciones por minuto. El corazón estaba sometido a un intenso esfuerzo; en el radiograma se observó una

[9] M. MOEDDER. *Cause di morte... in alcuni experimenti,* en *Atti del Congreso di Roma* (1950).

reducción de su perfil. El tórax, radiografiado, apareció enormemente expandido, la misma monstruosa dilatación que Barbet había comprobado a simple vista en los cadáveres. A medida que los minutos iban pasando, crecía el esfuerzo doloroso de los músculos de los brazos y de los hombros; la respiración se hacía artificial, la piel de la parte superior del cuerpo empalidecía, el electrocardiograma mostró señales de insuficiencia cardiocirculatoria del miocardio. Algunos se desvanecieron a los seis minutos; otros resistieron hasta diez o doce.

Mientras Hermann Moedder recogía estas indicaciones científicas, por un camino totalmente diverso llegaba una confirmación, no experimental, sino real y terriblemente dramática. En el campo de exterminio nazi de Dachau había sobrevivido un hombre, Antoine Legrand, que había visto con sus propios ojos numerosos y crueles experimentos de "suspensión por las manos"[10]

Colgado de este modo, con las manos atadas arriba, el condenado experimentaba después de pocos minutos una intolerable dificultad para respirar. Entonces hacía todo lo posible para elevarse mediante la tracción voluntaria de los brazos, y respiraba un poco hasta que, exhausto por la tensión, se dejaba caer, y así que sentía que le faltaba aire, iniciaba de nuevo su desesperado esfuerzo. Si de alguna manera se le colocaba un apoyo bajo los pies, aunque tan sólo pudiera apoyarse con las puntas de los dedos, o si con cuerdas se le fijaban las piernas (descargando en ellas una parte del peso), la respiración se hacía más llevadera y se prolongaba mucho la agonía.

Pero si, para acentuar la asfixia mecánica, se le colgaba un peso de los pies, de manera que no le fuera posible elevarse, la asfixia se desencadenaba en pocos minutos: Antoine Legrand había visto cómo el tórax del condenado se hinchaba desproporcionadamente y permanecía casi inmóvil; las piernas colgaban sin fuerza, la piel se hacía lívida; el sudor inundaba en cantidad increíble todo el cuerpo, bañaba literalmente cabellos y barba y goteaba hasta el suelo, aun en pleno invierno. El condenado moría con la cabeza hundida en el pecho, hasta tal

[10] P. BARBET. O.C.

punto metida entre los omóplatos, que casi quedaba a su mismo nivel. Inmediatamente después de la muerte, el cadáver aparecía extremadamente rígido.

Barbet y otros habían comprobado también que para poder clavar un pie al madero es necesario flexionar con fuerza la pierna, de manera que se forme un ángulo obtuso desde el tobillo a la cadera. Pero, observando las heridas que el Hombre del Lienzo tiene en los pies, se advirtió que la sangre había corrido sobre el dorso del pie izquierdo formando líneas netas y limpias, sin rebordes, mientras que, sobre el derecho, se veía una espesa mancha alargada y estragada. De ello se dedujo que un solo clavo había fijado ambos pies, presionando el izquierdo sobre el derecho con una violenta torsión.

El esqueleto de Giv'at Hamivtar, con sus dos talones traspasados juntamente por un clavo que no pudo extraerse, había demostrado también que los romanos utilizaban tres clavos.

La reconstrucción de esta tremenda experiencia condujo a una nueva lectura y valoración de los otros regueros de sangre que estaban impresos sobre el cadáver de la Sábana. Y se observó que de cada una de las heridas abiertas por los clavos (en manos y pies) habían brotado regueros de sangre en varias direcciones. De acuerdo con la ley de la gravedad, la sangre cae hacia abajo: luego aquel cuerpo había realizado "movimientos" mientras estaba clavado en la cruz. El cuerpo, evidentemente, había sido clavado en tres puntos: en cada una de las dos muñecas, con los brazos extendidos, y en los pies unidos, el izquierdo sobre el derecho. Así, pues, el cuerpo se hallaba geométricamente encerrado en tres puntos fijos y sólo podía moverse dentro de sus límites.

Nada habría podido inducir, a unos miembros torturados por un cuerpo extraño que los atravesaba, a que realizasen movimientos, a no ser un impulso debido a una situación todavía más intolerable, de nivel vegetativo, además de mental y psíquico, es decir, la imposibilidad de respirar. Para verificarlo, algunos científicos[11] midieron pacientemente el ángulo de divergencia de los pies. Se comprobó que la amplitud de los ángulos era la misma.

---

[11] Paul Vignon, Pierre Barbet, R. W. Hyneck

Aquel cuerpo se había movido en la cruz: más de una vez, apoyándose sobre los pies, se había levantado para aliviar la tensión de los brazos y respirar, para pronunciar algunas palabras, tal vez. Puesto que el pie izquierdo estaba sobre el derecho, el impulso echaba hacia la derecha todo el cuerpo: la muñeca derecha giraba en torno al clavo, bajando el codo, y los pies y las rodillas sostenían el cuerpo hasta que las fuerzas se lo permitían. La tensión muscular, los dolores intolerables consumían pronto el esfuerzo, y el cuerpo volvía a caer, con las rodillas dobladas y los brazos en tensión, en forma de una trágica "V".

Gracias a estos asombrosos descubrimientos se tuvo la certeza de que las heridas, las manchas y los regueros de sangre, las posturas fijadas en el cadáver rígido, correspondían, con una insistente y dramática precisión en los detalles, al modo con que un cuerpo vivo habría reaccionado a aquella tortura. Se veía la posición anatómica de algunos regueros más grandes –correspondientes a los vasos profundos, venas y arterias–; se veían las posturas físicas, la tremenda correspondencia anatómica entre el forzamiento del pie izquierdo, clavado sobre el derecho, y el desequilibrio de todo el cuerpo, desde el vientre a los hombros y a los brazos.

Para la medicina legal y para la ejecución de autopsias, la ilustración de aquella agonía era tan compleja y precisa, que solamente los más refinados conocimientos de anatomía y anatomía patológica de nuestro tiempo eran capaces de leerla cumplidamente.

A cualquiera que estudie el problema de la Sábana, un cúmulo de datos anatómicos y experimentales le obliga a situarse ante esta realidad: el lino del Lienzo lleva la impronta irrefutable de un ajusticiado torturado con el "flagrum", coronado de espinas, cargado con un travesaño de madera durante un recorrido fatigosísimo y clavado vivo en una cruz para que muriese en ella.

Pero entonces, ¿de qué manera le llegaba la muerte a un hombre clavado por las muñecas al "patibulum" y por los pies al "stipes"?

La nitidez de las heridas y la evidentemente rápida desecación de la sangre confirman lo que por otras vías ya era manifiesto: el crucificado de la Sábana había sufrido grandes

heridas, había perdido mucha sangre y estaba fuertemente deshidratado por la sudoración y por la falta de líquidos. La ferocidad que acompañó todas las fases de aquella ejecución y la voluntad obsesiva de verlo morir rápidamente no dejaban lugar para gestos de piedad, como el ofrecimiento de algunos sorbos de agua. También Juan, que lo vio todo, lo confirma: "*...y dijo: tengo sed*".

Tal situación provocaba una disminución de la masa de sangre circulante y un sensible aumento de su espesor. El gran traumatizado, privado de líquidos, iba cayendo paulatinamente en un shock hipovolémico. La reducción de la masa sanguínea circulante provocaba, junto a aquella sed paroxística, un grave y progresivo cansancio, un déficit mecánico del corazón; y la horrorosa posición en la cruz, como hemos visto por los experimentos de Moedder, contribuía poderosamente a someter el corazón a un esfuerzo creciente.

Bajo shock hipovolémico, no obstante, el organismo reacciona con una autorregulación central de la circulación de la sangre: ya que la masa sanguínea no es suficiente para las necesidades globales del cuerpo, la cantidad de sangre en el bazo y en los riñones se reduce y la sangre es enviada hacia los órganos para cuya supervivencia (y eventual superación de la crisis) es indispensable: en primer lugar, el cerebro.

El testimonio de Juan, que asistió tan de cerca a la más célebre crucifixión de la historia, es extraordinariamente coherente con los datos médicos[12]. Hasta el último momento, el crucificado luchó contra la asfixia, respiró, no perdió el conocimiento. El asfíctico, en cambio, cae en un estado de coma profundo, inconsciente, condición que es conocida con el nombre de carbonarcosis.

El Agonizante del Gólgota pronunció, entrecortadamente, breves pero intensísimas frases, buscando cada vez el aliento, con

[12] Prof. P. F. ANGELINO y M. ABRATE, *Dibattito sulla morte física di G.:* Sindon n.31. Un lúcido análisis que, en cierta manera, define todos los estudios precedentes, "...esta información desmiente la teoría de la muerte por 'rotura del corazón', cuando sabemos que es característico de esta patología un repentino empalidecimiento que denota la inundación del saco pericárdico y una respiración a golpes traqueales que precede inmediatamente a la muerte. No nos ha sido dado observar jamás que un paciente en disociación electromecánica por rotura de corazón lance un fuerte grito..." (p. 15).

una tensión por momentos más fatigosa de la voluntad. Y esto concuerda con la experiencia médica que ve a pacientes, en un estado de shock de aquel tipo, comunicarse lúcidamente con los presentes hasta el último respiro. La descarnada descripción de Juan hecha en un tiempo en el que tales conocimientos médicos eran absolutamente ignorados, nos ha revelado así una racionalidad y una exactitud intrínsecas que le han dado el peso y el valor de un documento histórico. Y la muerte llegaba, al fin, súbitamente, por el agravamiento agudo de todas las concausas en círculo vicioso: por paro cardíaco. "*Dio un grito, y expiró*".

Nos preguntamos por el significado de la gran herida – cuatro centímetros y medio, recta, de bordes limpios, pero vueltos hacia fuera, sin elasticidad, una herida hecha sobre un cadáver– que se ve en el hemitórax derecho, entre la quinta y la sexta costilla, que se ha definido como una herida de hoja afilada en forma de lanza.

De aquella herida había fluido una gran masa de sangre. Pero aquella sangre se mostraba diferente a la de todas las demás heridas: estaba netamente separada en dos niveles, el corpuscular y el seroso. Sangre, pues, que se hallaba recogida en una cavidad interna del cadáver, probablemente en la cavidad pleural, por los repetidos golpes del "flagrum", que había comenzado allí su proceso de sedimentación, y que luego, alcanzada por la lanza, encontraba una vía de salida al exterior, y por ella había salido violentamente, señal de muerte como ninguna otra.

El signo de la muerte había quedado impreso en el lienzo: la separación de los dos componentes de la sangre había quedado netamente estampada, dejando un desordenado borde de color oscuro y una amplia mancha clarísima. Así se confirmaba la descripción que el testimonio dolorido de Juan había legado a la historia, sin conocer el significado médico de lo que veía: "...*y de la herida salió sangre y agua*"[13].

[13] Sobre la influencia que la violenta flagelación tuvo en la aceleración de la muerte y en la acumulación de líquido hemorrágico, cf. DR. ANTHONY SAVA, *The Holy Shroud on Trial,* en *Proceedings...* cit. Concordando con los profesores Angelino y Abrate (cf. *supra)* y con el doctor R. Bucklin *(A Pathologist looks at the Shroud of Turin,* en *Sindone e Scienza),* queda excluida netamente, y con argumentaciones específicas, la teoría de que la gran efusión de sangre provino del corazón ("a broken heart"), a causa de un hemopericardio: "...*any scientific study must assume the responsibility of*

De este modo, tras una agonía desgarradora e inenarrable –de la que nuestro tiempo había perdido el recuerdo y la responsable conciencia, y que ni siquiera la fantasía habría podido reconstruir de no haber contado con la ayuda de las experiencias médico-legales–, el cuerpo suspendido en la cruz se rindió, quedóse inmóvil, la cabeza hundida en el pecho, los cabellos derramados, los párpados hinchados y cerrados, los labios apretados por la presión del mentón sobre el pecho, los dedos rígidos por la tensión de la asfixia, los brazos tensos y alargados por la dislocación de las articulaciones humerales, el tórax y el abdomen dilatados, y el vientre, las rodillas y los tobillos contorsionados por la violenta superposición de los pies. Pendió así inerte de los clavos; con aquella carne que rápidamente perdía el calor de la vida, la rigidez de la muerte comenzó a construir la forma que habría de dejar para la historia su fidelísima impronta.

Todos los detalles de aquella impronta se habían revelado coherentes, comprobables y explicables desde un punto de vista científico.

Muchas coincidencias y circunstancias ambientales, el encuentro y colaboración crítica y constructiva de muchos estudiosos sensibles al problema, la puesta a punto de refinadas técnicas de investigación, un notable (y hasta entonces jamás logrado) concurso de condiciones, en suma, había permitido someter el Lienzo a tal serie de análisis y de investigaciones multidisciplinares que no encontraba parangón en el estudio de ningún otro objeto arqueológico.

No se advirtieron manipulaciones artificiosas ni actuación alguna debida a la voluntad humana para forzar la formación de aquella Imagen, que se había revelado como resultado espontáneo de un concurso de circunstancias insólito y natural al mismo tiempo. Se observó también que en manera alguna hubiera sido posible (y muchos menos previsible) predisponer un efecto cuya coherencia interna era tan articulada y sólida. Los descubrimientos no se habían visto afectados entre sí por una segura lógica subterránea, y habían permitido la lectura, el

---

separating fact from fiction and emotion form reality" (Bucklin). Véase también J. Withaker, S.J.

reconocimiento y la legitimación histórica del más raro e inesperado hallazgo arqueológico que hubiera sido posible imaginar.

Aquel itinerario de estudios y análisis se había llevado a cabo con plena libertad intelectual, independientemente de toda convicción confesional o filosófica; ningún condicionamiento o imposición ideológicos había perturbado la investigación ni perturbaba ahora el descubrimiento.

La investigación había sido, verdadera y válidamente, una investigación sobre un antiguo y atroz delito.

Quizá había llegado exactamente al punto que los asombrosos testigos contemporáneos susurraban y que había sido repetido durante siglos: en el lino de la Sábana había quedado impresa la memoria de una muerte. Esta muerte atroz, sin un átomo de piedad en el plano físico, había sido, sin embargo, una muerte digna, aceptada, llena de mansedumbre y de trascendente serenidad en el plano interior; el Rostro había surgido asombrosamente del lienzo, reflejando un increíble equilibrio entre las más espantosas torturas y la paz más inalterable.

Aquella muerte sólo coincidía exactamente con otra célebre Muerte de la historia. El Personaje identificado surgía de la investigación, protagonista y víctima; y parecía que, a través de su ser y de su padecer, se había llegado a conocer más de El que a través de muchos libros.

¿Era éste, pues, aquel rostro, después de dos mil años?

Acaso nos era dado ver el rostro que tuvo el día de su muerte: a nosotros y a nadie antes que a nosotros (y en condiciones de privilegio, conscientes del "antes" y del "después" y, por consiguiente, en grado de contemplarlo como no pudieron hacerlo, oprimidos por la angustia, ni siquiera los testigos oculares de entonces).

Parecía que –más allá de las antiguas leyendas, de los relatos de la infancia, de los libros olvidados, de la sombra de las iglesias que ya no se visitan– El mismo resurgía, como a través de distancias planetarias, sin diafragmas ideológicos o culturales, y lentamente se iba formando una figura corpórea, accesible, real, reconocible por cualquiera.

Había llegado, al fin, el momento de pronunciar Su Nombre.

APÉNDICE

Tabla comparativa entre los datos de la Sábana Santa y los Evangelios

TABLA COMPARATIVA ENTRE LOS TEXTOS EVANGÉLICOS Y LOS DATOS QUE RESULTAN DE LA SÁBANA SANTA

DATOS DE LA SABANA SANTA	MATEO	MARCOS	LUCAS	JUAN
Heridas de "flagrum" en todo el cuerpo.	"... después de haberle hecho azotar..." (27,26).	"... después de haberle azotado..." (15,15).	"... y entregó a Jesús a la voluntad de ellos" (23,25).	"Tomó entonces Pilato a Jesús y mandó azotarle" (19,1).
Heridas de cuerpos perforadores en la cabeza.	"Entonces los soldados... despojándole de sus vestiduras, le echaron encima una clámide de púrpura, y, tejiendo una corona de espinas, se la pusieron sobre la cabeza" (27,27-29).	"Los soldados... le vistieron una púrpura y le ciñeron una corona tejida de espinas..." (15,16.17).		"Y los soldados, tejiendo una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza, le vistieron un manto de púrpura..." (19,2).
Contusiones en el rostro.	"Y escupiéndole, cogieron la caña y le herían con ella en la cabeza" (27,30).	"Y le herían en la cabeza con una caña y le escupían..." (15,19).		"... y le daban de bofetadas" (19,3). Salió, pues, Jesús fuera con la corona de espinas y el manto de púrpura..." (19,5).
Contusión escapular de "patibulum" a través de la ropa.	"Después de haberse divertido con El, le quitaron la clámide, le pusieron sus vestidos y le llevaron a crucificar" (27,31).	"Después de haberse burlado de El, le quitaron la púrpura y le vistieron sus propios vestidos. Le sacaron para crucificarle..." (15,20).	"Cuando le llevaban..." (23,26).	"Tomaron, pues, a Jesús, que, llevando su cruz..." (19,16.17).
Graves contusiones y hematomas en rostro y rodillas a causa de las caídas.	"... encontraron a un hombre de Cirene, de nombre Simón, al cual requirieron para que llevase la cruz" (27,32).	"... requisaron a un transeúnte, un cierto Simón de Cirene... para que tomara la cruz" (15,21).	"Con El llevaban otros dos malhechores, para ser ejecutados" (23,32).	"... echaron mano de un cierto Simón de Cirene... y le cargaron con la cruz para que la llevase en pos de Jesús" (23,26).
Heridas de crucifixión en manos y pies.	"Llegando al sitio llamado Gólgota, que quiere decir el lugar de la calavera, diéronle a beber vino mezclado con hiel; mas en cuanto lo gustó, no quiso beberlo. Así que le crucificaron..." (27,33-35).	"Le llevaron al Gólgota, que quiere decir lugar de la calavera, y le dieron vino mirrado, pero no lo tomó. Le crucificaron..." (15,22-24).	"Cuando llegaron al lugar llamado Calvario, le crucificaron allí, y a los dos malhechores, uno a la derecha y otro a la izquierda" (23,23).	"... salió al sitio llamado Calvario, que en hebreo se dice Gólgota, donde le crucificaron, y con El a otros dos, uno a cada lado y Jesús en medio" (19,17.18).
Regueros de sangre en manos y pies, en diversas direcciones, señal de movimientos del cuerpo en la cruz para respirar y hablar.	"Los que pasaban... E igualmente... se burlaban y decían: Salvó a otros y a sí mismo no puede salvarse..., que baje ahora de la cruz y creeremos en El" (27,39-41).	"Los transeúntes le injuriaban... A otros salvó, a sí mismo no puede salvarse... Baje ahora de la cruz para que lo veamos y creamos..." (15,29-32).	"Jesús decía: Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen..." (23,34).	"Jesús, viendo a su Madre y al discípulo a quien amaba, que estaba allí, dijo a la Madre: Mujer, he ahí a tu hijo; luego dijo al discípulo: He ahí a tu Madre" (19,26.27).
Rigidez del cadáver con la cabeza hundida en el pecho, rasgo típico de los crucificados.	"Jesús, dando de nuevo un fuerte grito, expiró" (27,50).	"Jesús, dando una voz fuerte, expiró" (15,37).	"Jesús, dando una gran voz, dijo: Padre, en tus manos entrego mi espíritu; y, diciendo esto, expiró" (23,46).	"... dijo: Todo está acabado. E, inclinando la cabeza, entregó el espíritu" (19,30).
Señales de graves torturas, causa de muerte excepcionalmente rápida.		"Pilato se maravilló de que ya hubiera muerto, y haciendo llamar al centurión, le preguntó si en verdad había muerto ya" (15,44).		
Huesos de las piernas no fracturados, en contraste con los usos romanos.				"... pidieron a Pilato que se les fracturasen las piernas y fueran retirados. Vinieron, pues, los soldados y rompieron las piernas al primero y al otro que habían sido crucificados con El; pero, al llegar a Jesús, viendo que ya estaba muerto, no le rompieron las piernas..." (19,31-33).
Herida de lanza en el hemitórax derecho, con salida de sangre y suero, posmortal.				"... uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado y al instante salió sangre y agua. El que lo vio da testimonio, y su testimonio es verdadero" (19,34.35).
Sepultura del cuerpo, no lavado, envuelto en lino.	"José de Arimatea, tomando el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia y lo depositó en su propio sepulcro, del todo nuevo..." (27,59.60).	"... y, habiendo comprado una sábana, lo bajó, lo envolvió en la sábana y lo depositó en un monumento que estaba cavado en la peña..." (15,46).	"... y bajándole, le envolvió en una sábana y le depositó en un monumento cavado en la roca, donde ninguno había sido aún sepultado" (23,53).	"... José de Arimatea... vino, pues, y tomó el cuerpo de Jesús. Llegó también Nicodemo... trayendo una mezcla de mirra y áloe, como unas cien libras. Tomaron, pues, el cuerpo de Jesús y lo envolvieron en linos, con los aromas, como es costumbre entre los judíos... Había un huerto y en él un sepulcro nuevo... y allí, pues, porque el sepulcro estaba cerca, colocaron a Jesús" (19,38-42).