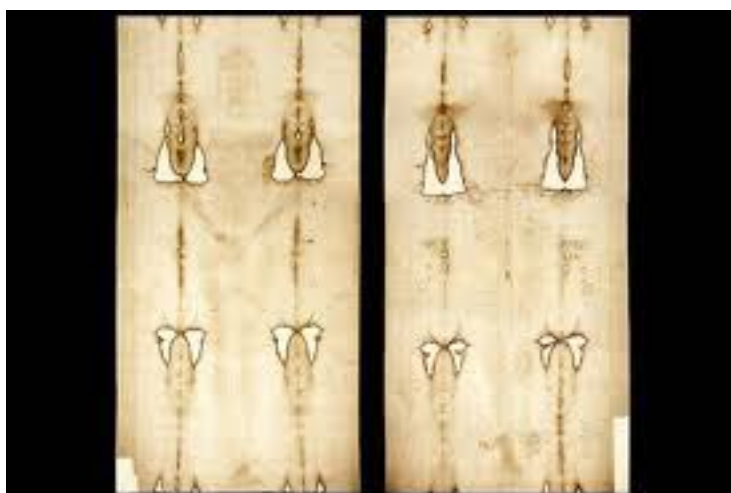


La conspiración de Maguncia: historia secreta de la Sábana Santa

ARCHIVADO BAJO AGUAFUERTE, CRISTO, FRIELE, JESÚS, LIENZO DE FRIELE, MADERA PROTAT, PRENSA PARA UVAS, RESURRECCIÓN, SANGRE, SANTO SUDARIO, SÁBANA SANTA, SÍNDONE

Esta tela, que según una tradición cristiana sirvió de sudario mortuario para envolver el cadáver de Jesús después de que fuese bajado de la cruz y depositado en su sepulcro, es reverenciada por millones de creyentes cristianos en todo el mundo, especialmente en el orbe católico, como la contenedora de la impronta que el cuerpo inerte del hijo de dios dejó al desintegrarse de manera repentina a los tres días de su expiación, a consecuencia del proceso de resurrección que entonces se estaba produciendo.

En las siguientes líneas se insertará la elaboración de la Síndone dentro de un contexto histórico determinado, se desvelarán misterios como quien fue el autor de esta venerada reliquia cristiana, por que y cuando se hizo, que técnica se llevó a cabo para elaborarla, y porque la imagen presenta determinadas características.



Introducción

El siguiente artículo es el fruto de un razonamiento personal en torno al mega publicitado lienzo de Turín, conocido como Síndone o Sábana Santa, entre otros nombres.

Esta tela, que según una tradición cristiana sirvió de sudario mortuario para envolver el cadáver de Jesús después de que fuese bajado de la cruz y depositado en su sepulcro, es reverenciada por millones de creyentes cristianos en todo el mundo, especialmente en el orbe católico, como la contenedora de la impronta que el cuerpo inerte del hijo de dios dejó al desintegrarse de manera repentina a los tres días de su expiación, a consecuencia del proceso de resurrección que entonces se estaba produciendo.

En las siguientes líneas se insertará la elaboración de la Síndone dentro de un contexto histórico determinado, se desvelarán misterios como quien fue el autor de esta venerada reliquia cristiana, por que y cuando se hizo, que técnica se llevó a cabo para elaborarla, y porque la imagen presenta determinadas características.

Por ejemplo, a que se deben pormenores como qué no haya imagen debajo de las manchas de sangre, que la imagen haya sido plasmada en la tela de manera meramente superficial, que la cabellera aparezca volcada hacia adelante y no hacia atrás como en lógica debiera ser teniendo en cuenta la visualización de la efigie en la tela, o a que, según afirman los sindonólogos, la nariz de la imagen aparezca con aspecto de estar rota, pues “el cartílago aparece roto y desviado a la derecha, debido seguramente a una caída”..

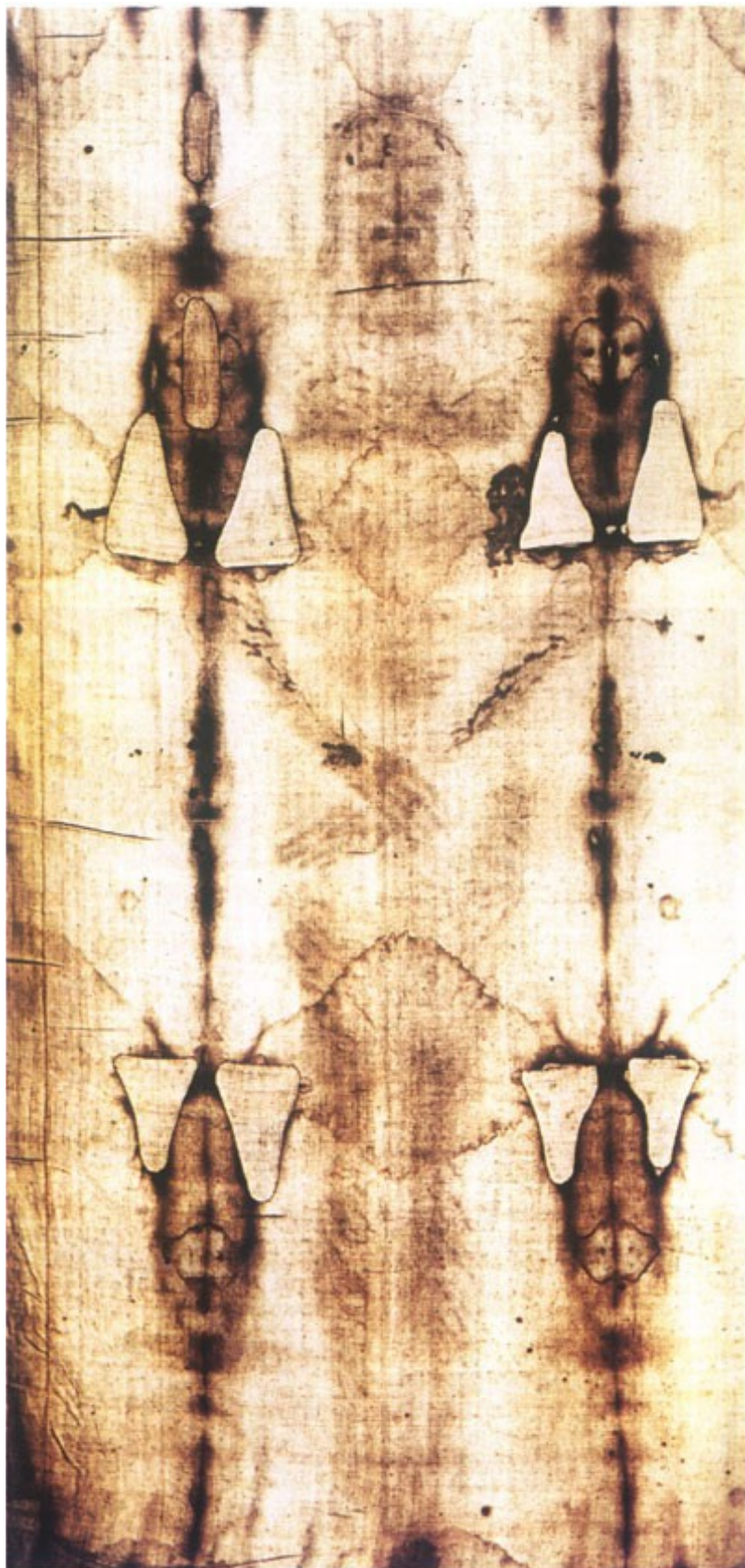
¿Es posible engañar la mente humana haciéndola concebir una imagen, y a esforzarse en base a ella a responder a interrogantes que parten de premisas que damos por sentadas como verdaderas pero que en realidad son falsas?..

Aunque popularmente está muy extendida la idea de que la Sábana Santa ha sido profusamente estudiada por numerosos científicos de toda índole, es esta una creencia completamente errónea. Se han realizado fotografías de la Síndone en 1898, la primera, en 1931, en 1969, entonces la primera en color, en 1978 por el equipo del S.T.U.R.P., y los estudios sobre las supuestas características de la imagen se han realizado sobre estas fotografías, nunca sobre el tejido mismo del lienzo.

El Santo Sudario jamás ha salido de Turín, nunca ha sido estudiado en condiciones de laboratorio porque no ha sido llevado a ninguno.

En los siguientes nueve capítulos se desgranar las razones por las que la Sábana Santa debe ser concebida desde una perspectiva distinta a la que marca la fe y el mercantilismo sensacionalista, sumidos ambos en el afán de controlar las consciencias y de hacer lucrativos negocios.

Capítulo primero.- Sábana Santa: ¿misterio desvelado?



Durante el Congreso Mundial de Sindonología celebrado en 1950, ya en plena Guerra Fría y con el comunismo avanzando política e ideológicamente en todo el mundo, el Papa Pío XII otorgó a la

Sabana Santa el calificativo de “extraordinario vestigio de la Pasión del Divino Redentor”, encomendando a los fieles “que se procurase una veneración universal de tan importante reliquia”.

Desde entonces la maquinaria propagandística del Vaticano se puso en marcha para universalizar el conocimiento acerca de esta reliquia, acelerada a partir de los años 70, cuando los movimientos revolucionarios que estaban en auge en el orbe católico, especialmente en América Latina, amenazaban con desestabilizar el estatus quo imperante en el que la Iglesia ostentaba una firme posición de privilegio y poder.

La reliquia más venerada por los católicos es una tela rectangular de aproximadamente 4.27 x 1.10, que se cree sirvió de sudario al cuerpo de Jesús después de su muerte en la cruz.

Se considera que históricamente apareció públicamente por vez primera en Francia en 1357, y se le otorgan extraordinarias características sobrenaturales en lo que atañe a la aparición de la imagen de Cristo en la tela.

1.1.- Rasgos anatómicos inverosímiles

La supuesta imagen del hombre que pudo haber sido cubierto por la tela de lino conocida tradicionalmente como Sabana Santa, Sudario de Turín, o Síndone, adolece de una peculiaridad. Marca perfectamente rasgos fisiológicos del cuerpo, incluso algunos pequeños como los párpados, en cambio de otros no aparece ni el más mínimo resquicio.

Si se observa con atención la imagen, se verá que los brazos aparecen pegados al cuerpo, y los antebrazos formando un ángulo con estos de entre 45 y 60 grados. Teniendo en cuenta que la imagen se correspondería supuestamente con la posición de un negativo, la mano derecha aparece tocando la parte exterior del muslo izquierdo, y la mano izquierda se posiciona sobre la muñeca derecha, cubriendo de tal manera los órganos sexuales. Más que una imagen natural extraída de un sudario sin retocar, parece la imagen de una pose pudorosa, donde los brazos están artificialmente estirados con la finalidad de que no sean visibles las partes pudientes.

Un cuerpo recostado sobre la espalda, con los brazos pegados al tronco, y los antebrazos flexionados formando un ángulo de entre 45 y 60 grados, es anatómicamente imposible que aunque se hubiese producido una ruptura de huesos a la altura de los hombros a causa de la crucifixión, pudiese con las manos cruzadas sobre las muñecas tapar con estas los órganos sexuales.

Ni siquiera con los brazos estirados del todo sería posible poner las manos en esa posición y mantenerlas allí sin que los músculos de brazos y antebrazos se relajasen y cayesen a los lados durante el rigor mortis. Si las manos fueron atadas con cuerdas para mantenerlas en ese lugar no hay rastro de ellas en el sudario.

Y si el cuerpo fue sepultado en una tumba incrustada en una cueva, donde según la tradición permaneció durante cuarenta horas antes de resucitar, ¿para que extenderle los brazos hasta que con

sus manos se cubriese los órganos genitales?...¿de que miradas impúdicas se estaba ocultando el cadáver?.

1.2.- Como recubrían los judíos en el siglo I los cadáveres según los evangelios

Para dilucidar acerca de este asunto, podemos comparar dos textos de Juan en los que se hace referencia a los sepulcros de Jesús y Lázaro. En ambos se alude “en plural” a los vendajes que cubría los cuerpos allí sepultados:

El pasaje relativo al sepulcro de Lázaro dice:

Salió el muerto, ligados con fajas pies y manos, y el rostro envuelto en un sudario. Jesús les dijo: Soltad-le y dejadle ir. (Juan 11, 44)

Y el relativo al sepulcro de Jesús es taxativo respecto al modo en que su cadáver fue envuelto:

5 e inclinándose, vio los lienzos (vendajes); pero no entró.”

6 Llegó Simón Pedro después de él, y entró en el monumento y vio los lienzos allí colocados,

7 y el sudario que habían estado sobre su cabeza, no puesto con los lienzos, sino envuelto aparte. (Juan 20: 5-7)

La utilización de un sudario del de las características de la Sabana Santa es contradictoria con el método de enterramiento descrito en los evangelios canónicos, pues el cadáver de Jesús desde el cuello a los pies, siempre según el relato canónico, fue envuelto en múltiples tiras de lino, y su cabeza lo fue en un lienzo único.

Hacia finales del 2009, un equipo de arqueólogos descubrió un sudario en una excavación en Jerusalén.

Datado en la primera mitad del siglo I, la tela era muy diferente a la del tejido de la Sábana de Turín. El catedrático del Instituto WF Albright de Investigación Arqueológica en Jerusalén Shimon Gibson, participante en la investigación, afirmó al respecto:

“Mientras la tela de Turín tiene un tejido mucho más sofisticado y es una sola pieza, la tela del sudario de Jerusalén es más básica, y consta de dos partes, una para la cabeza, y otra para el cuerpo.”

La Síndone no es pues espejo del evangelio.

1.3.- El tratamiento del cadáver de Jesús antes de ser envuelto en vendajes

En los rituales de enterramientos judíos, los cuerpos eran profusamente lavados antes de envolverlos en telas para su sepultura. Tanto si el cuerpo tenía heridas de las que manaba sangre, como si esta se hubiese coagulado por estar ya muerto cuando fue bajado de la cruz, los rastros de

esta hubieran desaparecido tras el lavado ritual al que obligatoriamente debían de haber sometido al cadáver.

El evangelio de Juan revela que tipo de tratamiento recibió el cadáver Jesús:

38 Después de esto, rogó a Pilato José de Árimatea, que era discípulo de Jesús, aunque secreto por temor de los judíos, que le permitiese tomar el cuerpo de Jesús, y Pilato se lo permitió. Vino, pues, y tomó su cuerpo.

39 Llegó Nicodemo, el mismo que había venido a El de noche al principio, y trajo una mezcla de mirra y áloe, como unas cien libras.

40 Tomaron, pues, el cuerpo de Jesús y lo fajaron con bandas y aromas, según es costumbre sepultar entre los judíos.

41 Había cerca del sitio donde fue crucificado un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo, en el cual nadie aún había sido depositado.

42 Allí, a causa de la Parasceve de los judíos, por estar cerca el monumento, pusieron a Jesús. (Juan 19, 38-42)

De la lectura de estos versículos se infiere que el cadáver de Jesús fue tratado antes de ser sepultado. La idea esgrimida por los defensores del carácter sobrenatural de la imagen grabada en la Sábana Santa respecto de que el cadáver de Jesús no fue sometido al lavado ritual que prescribía la ley judía porque se aproximaba la Pascua, debiendo por ello enterrarlo apresuradamente, vuelve a contradecir el relato canónico.

A lo que impelió la proximidad de la Parasceve, la preparación para la festividad del sábado, no fue a darle sepultura rápidamente sin proceder a tratar su cuerpo según la ley judía, que implicaba lavarlo y aromatizarlo previamente, sino a enterrarlo en un sepulcro situado en un huerto cercano al lugar donde fue crucificado (Juan 19, 41-42).

1.4.- Controversias científicas

En el año 2002, un químico estadounidense llamado Raymond Rogers esgrimió una tesis acerca de la Sábana Santa según la cual, las muestras de tela tomada de esta por los laboratorios de la Universidad de Oxford, la Universidad de Arizona y la Escuela Politécnica Federal de Zúrich en 1988 estaban contaminados por una sustancia química denominada vanilina.

Según su teoría, esta sustancia se había incorporado a la estructura del sudario tras una reparación efectuada a raíz de un incendio que afectó a parte de esta hacia 1532.

La tesis de Rogers ha sido adoptada desde el 2002 por los defensores de la sobrenaturalidad del Sudario de Turín con la finalidad de poner en entredicho las conclusiones de los tres laboratorios antes mencionados, cuyas investigaciones mediante la aplicación del método del carbono 14 dieron como resultado que cada uno de los pedazos de tela por ellos analizados estarían datados entre 1260

y 1390, por lo que la elaboración de la Sábana Santa habría tenido lugar en algún momento de este lapso temporal.

Posteriormente, la tesis de la contaminación por vanilina de Rogers fue a su vez cuestionada por químicos, que dudaron de la fiabilidad de su trabajo, y por expertos en conservación de tejidos, como Flury-Lemberg.

En su tesis cuestionadora del valor de los análisis efectuados por los tres laboratorios, Rogers habló de una supuesta “reparación invisible” que según algunos especialistas no fue tomada en cuenta por la señora Flury-Lemberg a la hora de desacreditar la hipótesis de Rogers.

Casualmente, y según Rogers, la sustancia contaminante solo se encontraría precisamente en las muestras tomadas para su análisis, descartando que la misma se encontrase en el centro de la sábana, donde está impresa la imagen.

La propia especialista Flury-Lemberg lo volvió a refutar argumentando que el supuesto “remiendo invisible” al que aludía Rogers hubiera sido perfectamente visible para los ojos de los expertos que extrajeron las muestras en el 88, así como que por otro lado era imposible de realizar un remiendo como el que él pretendía que se había realizado, en tejidos livianos como el lino, todo según Flury-Lemberg.

¿Como podía decir Rogers catorce años después de que se tomaran esas muestras que entonces los especialistas fueron incapaces de ver el “remiendo mágico” que él decía que había allí?.

La coartada histórica para justificar que los tres laboratorios habían analizado cada uno de ellos una muestra de la Sabana Santa contaminada por vanilina, sustancia desconocida en el siglo I pero si hacia el siglo XIV, momento hacia el que fue datada la sábana (entre 1260 y 1390), fue un incendio acontecido en 1532, que habría dañado parte del Sudario de Turín, y que habría obligado a su reparación con un tejido diferente al original de la sábana.

Entonces, las monjas que hicieron la reparación del tejido dañado, habrían tomado restos de telas, elaboradas estas entre 1260 y 1390, y las habrían cosido en 1532 a los extremos dañados del sudario. Por ellos ninguno de los tres análisis de 1988 tendría validez alguna, al haberse realizado sobre muestras contaminadas.

Desde el año 1988, todos los estudios sobre la Sábana Santa no se habrían hecho directamente sobre el tejido de esta, sino sobre fotografías de ella tomadas, que luego serían relaboradas en tres dimensiones y digitalizadas, para visualizarlas por ordenador de todas las maneras posibles. Hecho que gran parte de la opinión pública desconoce, al considerar que cuando se habla de este o aquel estudio de la Sábana Santa, se hace de investigaciones que se han efectuado directamente sobre este lienzo, lo que es totalmente falso, y no sobre fotografías y especulaciones acerca de deducciones derivadas de esta, que es lo que realmente ha venido ocurriendo desde 1988.

Respecto a la supuesta presencia de polen del siglo I en el lienzo de la que habló el criminólogo suizo Max Frei, es una falsificación expuesta por este en un artículo publicado en el periódico italiano La Gazzetta del Popolo el 8 de Marzo de 1976.

La aseveración de Max Frei en torno a la presencia de polen del siglo I es anterior al único estudio científico que se ha realizado sobre la Sábana Santa, el de los tres laboratorios que en 1988 dictaminaron que el lienzo fue elaborado entre los años 1260 y 1390.

Así mismo, Max Frei, es el mismo Max Frei-Sulzer que junto con el documentólogo estadounidense Ordway Hilt, certificaron la veracidad de los “Diarios de Hitler”, después de cotejar fotocopias de estos supuestos diarios con escritos auténticos de Hitler sacados de los Archivos Alemanes Federales.

La revista alemana Stern se basó precisamente en la previa certificación de autenticidad otorgada por ambos especialistas en 1983 para publicar los diarios como verdaderos escritos de Hitler..y hacer con ello un fabuloso negocio hasta que el fraude fue desvelado.

1.5.- El proceso de formación de la imagen en el Santo Sudario de Turín

En la Edad Media, se podían reproducir grabados artísticos mediante el método de ranurar previamente con instrumentos cortantes o punzantes su diseño sobre una superficie rígida, como podía ser una plancha de cobre.

La superficie de la plancha era antes que nada untada de barniz, que hacía de elemento protector de la misma, y a continuación era en esta capa protectora sobre la que incidía el instrumento que tallaba los contornos del dibujo, siempre sin llegar a penetrar en la superficie metálica de la plancha.

Con posterioridad a esta etapa del proceso, la plancha de cobre ya untada de barniz y con la imagen tallado sobre el mismo, era sumergida en una solución de agua y ácido nítrico (1) denominada aguafuerte. Si quedaban zonas en la plancha de cobre sin proteger por el barniz, el cobre se corroería precisamente ahí, dejando unos surcos que luego podrían aparecer en el objeto sobre el que esta plancha se proyectase para producir la apariencia de zonas “quemadas”.

La misma utilización de la solución de aguafuerte justificaría la presencia de pequeños restos de barnices y sales de agua en la Síndone.

Nota

(1) Hablo de un tipo de ácido nítrico usado por los alquimistas en la Edad Media, que se obtenía por calcinación del salitre, no del ácido nítrico obtenido por destilación del nitrato de potasio con ácido sulfúrico. Por calcinación del salitre para obtener nítrico refiero entonces en este caso aquello que los alquimistas medievales entendían por este concepto, el cual englobaba métodos complejos y variados, no siempre asimilables a lo que la química moderna entiende por calcinación.

Según un diccionario de alquimia, entre esos procesos estaban los siguientes:

– Calcinación vulgar primera: Se hace a fuego abierto. Las partes sulfurosas se evaporan en parte privando a las sales de su fuerza y de la virtud que conservan en la segunda calcinación.

– Calcinación vulgar segunda: Se hace en vaso cerrado. Sirve para que todas las sales sacadas se cristalicen, a diferencia de las otras sales más que por evaporación de la humedad llevada a lo seco.

En los tratados de química de Ramon Llull se dice que combinando el salitre con arcilla y luego calcinando la mezcla se obtenía como resultado el ácido nítrico, del mismo tipo que luego era usado por ejemplo en las armaduras. Este procedimiento lo había derivado Llull a su vez del método del químico árabe Jabir ibn Hayyan (Geber), que fue el primero al que se le atribuye la utilización de una sustancia denominada agua fuerte.

Para la química moderna, en caso de combinación del nitrato de potasio (salitre) con arcilla, sería esta última la que sería calcinada. El material terroso impregnado de nitratos de potasio que se encontraba recubriendo los muros o las paredes de las cuevas era separado de estas superficies para luego disolverlo en agua hirviendo en el interior de una vasija, y al cabo de, por lo general, 24 horas, se pasaba la solución resultante a otra vasija por decantación, con la intención de separar el salitre cristalizado de los pozos que quedarían después de hervir la mezcla entre material terroso y nitratos de potasio.

De esta manera quedaría separado el salitre ya cristalizado del resto de materia orgánica presente en aquel material terroso.

1.6.- Algunos datos históricos sobre el aguafuerte

La técnica de grabación de dibujos por aguafuerte era conocida ya en el siglo XIV en la Italia medieval, cuyos artistas comenzaron utilizándola no en lienzos, sino en las armaduras de los guerreros:

aguafuerte era, sin duda, el sistema decorativo más extendido. Los artesanos italianos del siglo XV utilizaban un aguafuerte ennegrecido en sus armaduras, pero sabemos gracias a diferentes textos que conocían este método ya desde fines del XIV, aunque las muestras que han llegado hasta nosotros son de la centuria siguiente. Se recubría la pieza por completo con una capa protectora de barniz resistente a los ácidos, pintura al óleo, cera o incluso alquitrán. Seguidamente se trazaba el diseño con un buril y a continuación se sumergía la pieza en ácido, el cual actuaba en las partes no cubiertas con el dibujo al tiempo que este quedaba grabado en el metal; la capa de barniz se eliminaba con aguarrás. El diseño se ennegrecía con una mezcla de negro de humo y de aceite, y la pieza se ponía a calentar hasta que este último se evaporaba. (“Armeros”, Matthias Pfaffenbichler, Ediciones Akal, S.A., 1998)

Conocido por uno de sus apodos como Arabicus Christianus (árabe cristiano), a Ramon Llull se le atribuye como alquimista y divulgador científico, la modificación y divulgación en Europa de la composición química del aguafuerte. Modificación porque sus conocimientos sobre el aguafuerte parecen estar basados en los trabajos muy anteriores de Abu Musa Jabir Ibn-Hay-Yan (721-815), más conocido en Europa como Geber, erudito musulmán que entre otras ramas de la ciencia, destacó sobremanera por sus trabajos en el campo de la química.

El conocimiento de la ciencia del aguafuerte en Europa proviene de un tiempo más antiguo que el siglo XIV, aunque la obtención de este en la forma en que hoy lo conocemos y su utilización como método de grabación de pinturas no se generalizó hasta el siglo XVII.

Pero su aplicación en orfebrería y armería, en la forma entonces conocida del aguafuerte, era aplicable ya en el siglo XII por ejemplo para imprimir leyendas en armas, tal como expone *Francisco Esteve Botey* en el siguiente texto:

De la invención del aguafuerte

Algunos datos históricos

El descubrimiento de este mordiente data de fecha remota.

Un árabe celebre en la historia de la ciencia química pura y aplicada, mágico y misterioso, llamado Geber, que vivió en el siglo IX, estudió las propiedades del aguafuerte, la cual obtuvo calentando simultáneamente salitre y alumbre (sulfato de potasa y de hierro).

De modo que Raimundo Lulio, a quien ha venido atribuyéndose la invención del aguafuerte, no fue sino a lo que parece el modificador del método de fabricación de Geber siguiera quinientos años antes, pues Lulio, que vivió en los tres últimos cuartos del siglo XIII (1225-1315) y primeros años del XIV, combinó el compuesto que el llamaba espíritu de salitre, calentando una mezcla de nitro (azotato de potasa) y de arcilla o greda. Cavendish fue el que después la dio a conocer.

Esta composición ha venido siendo en el transcurso de muchos siglos la que más o menos modificada se ha aplicado a la decoración de los aceros de Damas, al adorno de ambas, de corazas y de toda suerte de instrumentos de guerra, cuyo derochage se practica hoy con gran progreso bajo la denominación de damasquinado.

Consiste este género de grabado en sumergir en el agua fuerte el metal que se haya de exornar, previamente protegido por algún barniz craso o resinoso, preparado para privar de la acción de aquel las partes en que haya sido cubierto el metal, las cuales conservan luego el pulimento, al tiempo que en las que quedaron desprovistas y, por tanto, sometidas a la acción del ácido, la superficie lisa fue destruida, quedando descubierto el grano del metal oxidado por la acción del mordiente que le atacó.

Passavant, en su Pintor-grabador, cita la espada de Roger, primer Bey de Sicilia, que tenía grabada en su obra esta inscripción latina: "Apulus et calaber, siculus mihi servit et afer", que cree fue grabada al aguafuerte el año 1150.

GRABADO – Francisco Esteve Botey

Editorial: TIPOGRAFIA LITOGRAFICA A. DE ANGEL ALCOY, MADRID Año de publicación: 1914 Encuadernación: COMPENDIO ELEMENTAL DE SU HISTORIA, Y TRATADO DE LOS PROCEDIMIENTOS QUE INFORMAN DE ESTA MANIFESTACIÓN DEL ARTE, ILUSTRADO CON ESTAMPAS CALCOGRÁFICAS.

De la presente edición

Editorial MAXTUR, 2003

La técnica del grabado por aguafuerte era sobretodo conocida por orfebres y armeros en el siglo XIV, pero también por aristócratas y caballeros a los que aquellos solían ofrecer sus servicios profesionales.

Según la historia oficial, la Sábana Santa fue vista públicamente por vez primera en el año 1357, cuando la viuda del caballero francés Geoffroy de Charny la cedió a la iglesia de la localidad francesa de Lirey para que pudiera ser públicamente venerada.

1.7.- El mecanismo de impresión de la imagen en la Sábana Santa

Hacia mediados del siglo XV, solo unas décadas después de la fecha en que la historia oficial documenta la primera referencia a la Sábana Santa (1357), Gutenberg utilizó una prensa para uvas del Rhin a fin de hacerla actuar como su primera plancha de impresión. Posteriormente fabricó su primera imprenta efectuando modificaciones en aquel artilugio diseñado para el prensado vitivinícola. Por ello las primeras imprentas tenían cierta apariencia que recordaban a las de prensas para uvas.

Fue precisamente uno de estos artilugios vitivinícolas el que pudo servir de sistema de prensado para forjar la imagen doble del Santo Sudario.

La prensa vitivinícola tenía una base sobre la que caía el peso móvil que aplastaba las uvas. Sobre esta base se fijaba una plancha de cobre sometida al aguafuerte, con la imagen del anverso grabada sobre el barniz. A continuación se colocaba sobre ella la tela, que quedaba fijada a la plancha mediante clavos que traspasaban la superficie de cobre por los agujeros hechos previamente en ella. Sobre el peso móvil se fijaba otra plancha de cobre al aguafuerte con el anverso (de frente) en ella grabado sobre el barniz, que al caer sobre la tela fijada a la plancha de la base fija imprimiría a la vez por ambos lados la imagen, dando con ello la sensación de un positivo y un negativo de aquella. Dado que la fuerza de las tonalidades de uno y otro lado de la tela serían diferentes debido a la distinta presión ejercida por el efecto del prensado, la imagen de apariencia negativa, que se correspondería con la que estaba en la plancha móvil, tendría mucha más nitidez que la que se hubiese formado en el reverso del tejido.

Luego habría que quitar las planchas tanto de la base fija como de la móvil, y colocar en ambas una plancha con la imagen del reverso (de espaldas), rodar el lienzo hasta posicionar su otra mitad sobre la base fija de la prensa, y volver a repetir la misma operación, ahora con las planchas del reverso.

El hecho de tallar el anverso y el reverso manualmente en planchas diferentes, conllevó que la imagen del reverso quedase con proporciones significativamente mayores que las del anverso.

En la fotografía del anverso y el reverso de la imagen se aprecia nítidamente como los agujeros de fijación del sudario a las planchas de cobre guardan una asimetría claramente intencionada. La versión oficial de la Iglesia atribuye estos agujeros, al igual que los restos de agua hallados en la tela, al incendio fortuito que supuestamente afectó a al Santo Sudario en 1532.

Las ranuras que diseñaban el contorno del dibujo sobre la plancha, tenían la peculiaridad de que al dejar desprotegida la superficie de cobre precisamente en esas zonas, producían ahí un efecto oxidación, que al ser prensada la tela entre las dos planchas, dio como resultado la plasmación de la imagen por oxidación del cobre.

El aguafuerte fue sometido a una fuente de calor para que generase oxidación en las ranuras realizadas sobre el barniz que cubre la plancha de cobre. La utilización de ácido nítrico, sustancia contenida en el aguafuerte, teñiría la tela de una coloración débilmente amarillenta, que es exactamente la que presenta el Santo Sudario, según las conclusiones del S.T.U.R.P., el equipo científico contratado por la propia Iglesia en 1978:

“Observaciones directas y estudios microscópicos:

El lienzo es de lino, color amarillento y tejido en espiga (trama:urdimbre 3:1)”

Evidentemente, esta coloración amarillenta del lienzo, probable signo de que fue teñida con ácido nítrico, está en parte también condicionada por el pase del tiempo que de seguro ha influido así mismo en todo el resto de características del lienzo.

1.8.- Una apreciación jurídica sobre la condena a Jesús

Aunque no viene directamente al caso de la Sábana Santa, quiero terminar este análisis desmantelando otro de los argumentos que los defensores de la sobrenaturalidad del sudario esgrimen para justificar que, según dicen, Pilatos condenase dos veces a Jesús por el mismo delito, una a la flagelación, y otra a morir crucificado, a pesar del principio jurídico de “non bis in ídem” (no dos veces por lo mismo).

Según su argumentación, la naturaleza del delito atribuido a Jesús, un cargo de lesa majestad por haberse proclamado rey de los judíos, justificaba por su gravedad esta doble condena por un mismo delito pese a contradecir el non bis in ídem.

Pero lo cierto es que el principio de “non bis in ídem” recogido en el Derecho romano, según los datos hoy en día disponibles, no comenzó a ser aplicado hasta por lo menos el siglo III, que es cuando se tiene constancia de que aparece por primera vez en una obra jurídica conocida como “Sentencias de Paulo”. Estas sentencias, entre las que se encontraba la del principio de “non bis in ídem”, comenzaron a ser tomadas en consideración por los juristas romanos para aplicarlas a sus actividades relacionadas con el Derecho.

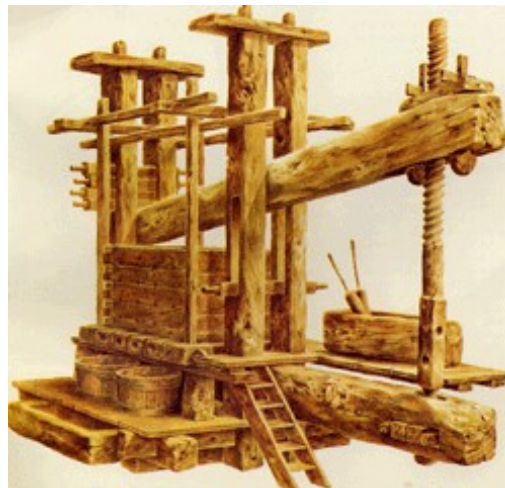
Las mismas eran entonces utilizadas de manera subjetiva, ya que no tenían aún valor de ley. Los escritos de juristas como Paulo, como sus “Sentencias de Paulo”, no serían elevadas al rango de valor de ley hasta que así fue establecido por un decreto del emperador Constantino (272-337).

Por otro lado, el Derecho Romano se aplicaba a los ciudadanos romanos, a los que no lo eran se les aplicaban sus propias leyes.

La universalización de la aplicación del Derecho Romano a todos los ciudadanos del imperio no ocurriría hasta que el emperador Caracalla (211-217), promulgó el edicto que es conocido por su sobrenombre en 212, mediante el que la ciudadanía romana se hizo extensiva a todos los habitantes libres del imperio.

¿Fue acaso Jesús ciudadano romano?..

Capítulo segundo.- La identidad secreta del artesano de la Sábana Santa desvelada



Friele Gensfleisch zu Laden residió en Maguncia desde 1372, según la documentación disponible. Era miembro de una conocida familia de comerciantes de tela, a lo que se dedicaba por tradición familiar, aunque el mismo era orfebre de profesión. Sus conocimientos del arte de la fundición del oro le llevaron a ejercer de orfebre del obispo de su ciudad de adopción, Maguncia, en la que llegaría también a ejercer de director de la Casa de la Moneda de esta ciudad, situada en la región denominada de Rin-Meno, por el nombre de los dos principales ríos que la cruzan, el Meno y el Rin. Casado en segundas nupcias con una mujer de la burguesía, esta aportó como dote una mansión perteneciente a su familia a la que denominaban Zum Gutenberg.

Friele Gensfleisch zu Laden cambió su apellido por el de Zum Gutenberg, a causa de que el suyo significaba “carne de ganso”, lo que le hacía objeto de burla.

Como director de la Casa de la Moneda de Maguncia, Friele Zum Gutenberg conocía las prensas con las que eran acuñadas las monedas. Por su condición de orfebre y de la fundición del oro, conocía la técnica del aguafuerte, utilizada en ese entonces para hacer grabados en joyas, así como era también utilizada por armeros para hacer grabados en armaduras y armas. Y su actividad como comerciante de telas, heredera de su familia, le hacía estar familiarizado con el mundo de los textiles.

La ruta comercial que significaba el Rin repercutió en que en Maguncia floreciesen las artes y los oficios, favorecidos por la propia corte del arzobispado de la ciudad, cuyo arzobispo formaba parte en el siglo XIV del consorcio electoral que elegía al rey alemán. Los siglos XIV y XV fueron de gran prosperidad para los orfebres, que veían como crecían sus negocios por los frecuentes encargos de acaudalados miembros de la corte o de la burguesía local.

En 1357 se estima que apareció públicamente por vez primera un lienzo que se identificó como la Sabana Santa. Ante lo burdo de la falsificación, El obispo de Troyes, Enrique de Poitiers, denunció el fraude y ordenó que dejara de ser expuesta. Ante otra nueva denuncia del obispo sucesor de Enrique de Poitiers, Pedro d’Arcis, el Sudario dejó de ser expuesto durante años. Hasta que en 1389, el deán de la iglesia de Lirey volvió a exponer públicamente la Síndone.

La tela expuesta en 1357 no era la misma que la expuesta en 1389.

Friele Zum Gutenberg, que llegó a ser orfebre del obispado de Maguncia y director de la Casa de la Moneda de esa ciudad, recibió en los años previos a 1389 el encargo de parte del obispo titular de Maguncia de usar sus conocimientos para elaborar un lienzo que pudiese ser identificado con el sudario de Jesús, y del que no se pudiese demostrar su falsedad con los conocimientos de la época, para evitar de tal manera los cuestionamientos de los propios obispos de la Iglesia, como ya había ocurrido anteriormente con los obispos de Troyes.

Friele aceptó el encargo de su obispo. Conjugó sus conocimientos sobre las prensas con las que se acuñaban monedas, la técnica del aguafuerte que usaba en sus trabajos de orfebrería, y los conocimientos que sobre telas antiguas le daban su actividad de comerciante de textiles, y los asoció ingeniosamente a un instrumento que solía ver en aquellas tierras del Rin donde vivía desde 1372.

Fue así como hizo coincidir todos estos elementos para tomar una tela de cierta antigüedad, y someterla en una prensa para uvas del Rin a la técnica del aguafuerte, con la finalidad de forjar en ella la imagen que luego debía ser presentada en público y en privado como la del Jesús muerto en la cruz, envuelto posteriormente en ese pedazo de tela que le habría hecho de sudario mortuario.

Mantuvo hasta su muerte el secreto de haber sido el artesano de la Sabana Santa, como no podía ser de otra manera, pero el ingenio de haber utilizado una prensa para uvas del Rin como instrumento

con el que imprimió una imagen en una tela, lo transmitió a su hijo, Johannes Gutenberg, que pasaría a la posteridad como el inventor en Europa de la imprenta con caracteres móviles.

Capítulo tercero.- ¿Por qué en la imagen de la Síndone se intercalan fibras con y sin color?



Una de las características más intrigantes de la imagen plasmada en la Síndone es que la observación al microscopio del entramado de fibras de la tela revela que estas están coloreadas discontinuamente, es decir, que las fibras coloreadas se alternan con otras sin coloración alguna.

Esta peculiar disposición que afecta a las líneas de la imagen ha sido considerada como prueba que avala la hipótesis de una formación inexplicable de la misma, puesto que la utilización de cualquier tipo de tinte no podría haber provocado el efecto de disponer alternativamente fibras coloreadas y sin colorear.

Pero en el caso de la técnica utilizada por un orfebre para tallar la imagen sobre una superficie barnizada, el efecto de alternar fibras con y sin coloración tendría su explicación en las pulsiones discontinuas con la que el artista va dibujando la imagen. El artesano toma un punzón de punta roma, para procurar no penetrar en la plancha de cobre al realizar los surcos en barniz, y va punteando el diseño, de tal manera que va hundiendo el punzón de manera discontinua, dejando así zonas desprotegidas de barniz intercaladas entre otras que siguen recubiertas de este.

La solución de ácido nítrico diluido en agua impregnó toda la plancha, cubriendo las zonas recubiertas de barniz como las descubiertas. Se eliminó de la plancha el barniz y la solución de ácido nítrico y agua. A continuación se colocó una tela para que cubriese totalmente la plancha móvil, fijándola a la misma. Fue recortada siguiendo los contornos de la imagen, de forma que el área cubierta por esta quedaba libre de tela, mientras el resto de la plancha quedaba tapada por ella. Se procede entonces a aplicar una fuente de calor sobre la plancha por el área que cubría la imagen, con la intención de que la solución de aguafuerte hiciese su función oxidante.

Cubriendo la plancha de cobre con una tela, pensó el orfebre poder impedir que restos de barniz y ácido nítrico fuesen transferidos al lienzo donde habría de ser plasmada la imagen que representaba el cadáver de Cristo tras su crucifixión, pues de otra manera el contacto del ácido, aunque diluido en agua, con el tejido de la Síndone la hubiese corroído.

En el momento en que la oxidación era trasladada al lienzo por prensamiento, la segunda tela colocada sobre la plancha impidió que los vapores nitrosos producidos por la corrosión del cobre se expandiesen por el resto del tejido.

El efecto prensado de la tela, combinado con el de la oxidación provocada por la aplicación de una fuente de calor sobre la solución de ácido nítrico y agua, transmitió a la Síndone una imagen en proceso de oxidación, cuyo perímetro exterior quedaba tapado por una segunda tela, y que al contactar con el tejido del lienzo destinadao a albergar la figura del Jesús fallecido, chamuscó superficialmente las fibras que habrían de diseñar el dibujo.

De tal manera fue como la imagen logró su apariencia de haberse producido por un chamuscamiento superficial de las fibrillas de la tela.

Suponiendo que las fibras coloreadas por la acción del aguafuerte hubiesen trasladado algún chamuscamiento a las fibras no coloreadas entre las que se intercalaban, hubiese sido posible limpiar estas impurezas por el método de aplicación de tecnología láser. El láser fue patentado a partir de 1960, y el primer estudio conocido de la Sábana Santa data del que realizó el S.T.U.R.P en 1978, momento en que la tecnología láser ya era ampliamente usada para diversas aplicaciones.

Entre estas ya era conocida su efectividad en las labores de restauración de piezas artísticas. La energía luminosa que proyecta el láser se utiliza para volatilizar puntual y controladamente aquellas sustancias que se deseen eliminar de un objeto artístico.

Esta técnica que se conoce como ablación por láser pudo ser perfectamente aplicada para retocar la Síndone justo antes del estudio propagandístico del S.T.U.R.P., y que precisamente a raíz de esta manipulación por láser fuese que el Vaticano encargase al S.T.U.P. el estudio express de 120 horas sobre la Sábana Santa.

Si la razón de la intercalación de fibras coloreadas con otras sin colorear no hubiese estado en la técnica de precisión y estilismo propia del orfebre que talló la imagen, así como tampoco lo hubiese estado en una manipulación por laser implementada poco antes del estudio publicitario del S.T.U.R.P. de 1978..¿cual habría de ser la razón por la que una supuesta explosión corta e intensa de radiación ultravioleta emanada del cadáver de Jesús, hubiese dejado chamuscadas unas fibras si y otras no en el lienzo que a este le hizo de mortaja?..

Si lo que se atribuye a un efecto sobrenatural es también capaz de producirlo la inteligencia y la tecnología humana..¿que sentido tiene entonces endosarle ese efecto a la intervención divina?..

Capítulo cuarto.- Sábana Santa: imagen plasmada sin contacto y sangre que fluye hacia el cielo



Al resultar esa segunda tela que recubría la plancha de cobre recortada por el área que tapaba la imagen, en el momento del contacto de la plancha con el entramado de fibras de la Síndone, la zona que comprendía la imagen no pudo impactar de lleno sobre la superficie del lienzo, sino que se quedó a una distancia milimétrica de la red de fibrillas que la configuraban, de tal modo que la imagen no resultaría plasmada en el tejido por contacto pleno y directo..sino que lo haría por la transmisión de los vapores nitrosos que se producían a consecuencia del calentamiento de la solución de ácido nítrico y agua.

Las fibras de la Sábana Santa fueron por tanto chamuscadas a distancia ínfima, sin que se llegase a producir por tal motivo un contacto pleno y directo entre su tejido y la imagen tallada en la plancha de cobre.

En lo que respecta al rastro de sangre que se aprecia en las manos a consecuencia de haber sido estas traspasadas por clavos, los defensores de la sobrenaturalidad del Santo Sudario resaltan la peculiaridad de que de la imagen se infiere que esos clavos traspasaron las manos por las muñecas, y no como erróneamente creía la tradición popular de que lo hicieron por las palmas de las manos.

Como se puede observar en la fotografía tomada de las manos del cuerpo que aparece en la Síndone, el reguero de sangre que se produce a consecuencia de las heridas recibidas por los clavos se extiende desde el centro de la palma de la mano hasta la zona de la muñeca.

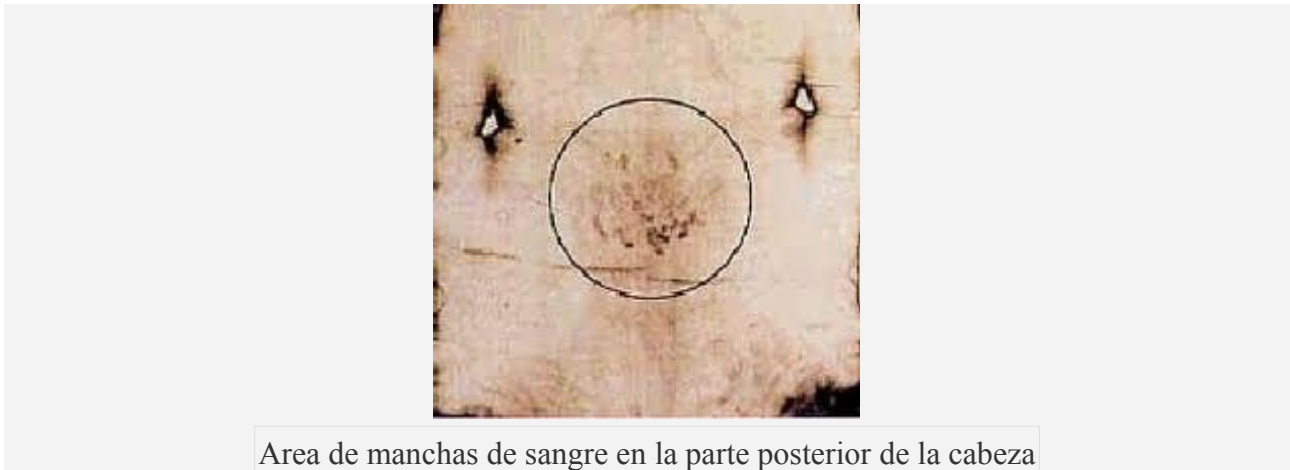
Esta característica se presta a diferente interpretación, pues para unos es señal de que las heridas fueron infringidas en las muñecas, mientras que para otros lo es de que las mismas se produjeron sobre las palmas de las manos.

Lo absurdo del primer planeamiento se ve claramente en el siguiente razonamiento:

Si los clavos hubiesen penetrado por las muñecas, y el reguero de sangre hubiera fluido hasta cubrir la zona de las manos comprendida entre la muñeca y el centro de la palma, significaría que estando las manos sujetas al travesaño en posición inclinada y con los dedos apuntando en dirección al cielo, la sangre hubiera tenido que fluir hacia este para que la mancha producida por el rastro de sangre adquiriese el aspecto con el que aparece en la imagen.

¿Como es posible que los defensores del carácter sobrenatural de la Síndone, presenten testimonios de médicos y forenses que avalen la postura de que según se desprende de la disposición del rastro de sangre en el dorso de la mano, esta habría tenido su origen en una herida provocada por un clavo que penetró por la zona de la muñeca?..

Capítulo quinto.- Como se formaron las manchas de sangre en la Síndone



Los estudios fotográficos sobre el tejido de la Síndone en los que aparecen rastros de sangre han revelado otra peculiaridad propagandísticamente vendida como inexplicable.

No existe imagen debajo de las manchas de sangre, lo que evidentemente prueba que los rastros de sangre se impregnaron en el tejido de la tela que hizo supuestamente de mortaja del cuerpo de Cristo antes de que en el mismo se formase la imagen.

Es decir, que observando la tela al microscopio se vería que la sangre penetró el tejido de la tela, traspasándolo, y que la imagen se habría formado “sobre” las manchas sanguíneas, chamuscando superficialmente las fibras impregnadas y penetradas por esa sangre, aunque sin llegar a traspasarlas, como si que hizo aquella. Esta disposición sería señal de que la sangre se habría formado antes que la imagen.

Esto es lo que confirman los análisis realizados sobre la Sábana Santa.

Evidentemente, el conjunto formado por la imagen y las manchas de sangre no podía tener sino precisamente la superposición que los análisis refieren.

Por un lado tenemos la imagen, diseñada sobre la plancha de cobre al aguafuerte, y por el otro la sangre, impregnada directamente sobre el tejido de la Síndone antes de que la plancha móvil bajase y prensase el dibujo “sobre” esta. Al producirse el efecto prensado, los vapores nitrosos chamuscaron superficialmente las fibrillas que ya estaban impregnadas de sangre, de tal modo que el chamuscamiento se superpuso a los restos sanguíneos, y no a la inversa.

Simplemente se realizaron previamente pruebas sobre la Síndone, fijada a la plancha fija, para comprobar en que posición quedaría exactamente plasmada la imagen después del efecto prensado. Se marcaron aquellas áreas donde habrían de imprimirse las zonas del cuerpo de las que habría de brotar la sangre, y luego se procedió a impregnarlas con esta, quedando de esa manera marcado el tejido antes del prensado.

Cuando sobre la tela se delimitaron las zonas sobre las que posteriormente se debía impregnar la sangre, se procedió a recubrir el área más próxima al perímetro exterior de estas marcas de un barniz hecho con un aceite cocido con productos secantes, como era costumbre hacerlos en la Edad Media. La finalidad de colocar este barniz era evitar que la sangre se expandiese y manchase la tela, sobre todo tomando en consideración el efecto que sobre esta se produciría en el momento del prensado.

Después que la imagen resultó proyectada sobre la tela, se retiró el barniz del perímetro de las manchas de sangre, de tal modo que los coágulos sanguíneos quedaron intactos, compactos, y con los bordes perfectamente definidos. El supuesto halo de suero que rodearía las manchas de sangre se correspondería precisamente con la marca dejada por el barniz al ser retirado.

¿Por qué Friele tiñó por un lado la tela de sangre y por otro talló la imagen en una plancha de cobre?.

Porque no podía haberlo hecho de otra manera. Obviamente, las manchas de sangre no podían haber sido realizadas sobre la solución de ácido nítrico y agua, solo podían entonces plasmarse directamente sobre el tejido de la Síndone. Ni siquiera estaba en la intención de Friele provocar que las manchas de sangre apareciesen por debajo de la imagen, pero la lógica técnica no podía sino llevar a este efecto artístico.

Esta lógica primaria es considerada hoy en día como el mayor milagro que constituye la prueba irrefutable de la resurrección del hombre de la Sábana Santa, pues primero el cadáver sanguinolento habría manchado el tejido del Santo Sudario, y a los tres días, se habría producido en el cuerpo inerte de Jesús una explosión corta e intensa de radiación ultravioleta, como manifestación del proceso de resurrección que en ese momento estaba aconteciendo, y que tendría como efecto que el reflejo del cuerpo quedase impreso en el tejido del sudario.

Pero lo cierto es que esta creencia lo que avala de manera irrefutable es la verdad de que la estupidez humana no tiene límites.

Capítulo sexto.- Por qué se formó una tenue imagen en el reverso de la Síndone



Imagen del rostro en el reverso según los sindonólogos

37 Si no hago las obras de mi Padre, no me creáis;”

38 pero si las hago, ya que no me creéis a mí, creed a las obras, para que sepáis y conozcáis que el Padre está en mí, y Yo en el Padre. (Juan 10, 37-38)

Friele utilizó hasta cinco telas para elaborar la imagen de la Sábana Santa. Cubrió con una tela tanto la plancha fija como la móvil, así como en el lienzo destinado a albergar la imagen superpuso una tela sobre su anverso y otra sobre su reverso. Luego recortó cada una de estas cuatro telas anexas por la zona que debía limitar el área de impresión, de manera que al colocarse la Síndone sobre la plancha fija y descender después la plancha móvil sobre ella, se formase una delgadísima cámara de aire por ambos lados, en la que quedaría encerrada la efigie.

Las telas anexas hicieron las veces de fundas que debieron impedir la traslación de restos de aguafuerte a la Síndone, ya que hubo varios intentos de plasmar la imagen fallidos, a consecuencia de restos de ácidos en las planchas que acababan manchando el lienzo fuera del área donde debía de estar la imagen.

Friele se inspiró para su idea de imprimir a fuego en la tela la imagen de Jesús muerto, en las pequeñas prensas de balancín que ya en el siglo XIV comenzaban a usarse como mecanismo de acuñación de monedas, y que conocía de su relación con la Casa de la Moneda de Maguncia, a pesar de que lo más usual y conocido en ese tiempo era la acuñación manual con yunque y martillo. Pero las reducidas dimensiones de estos artilugios de acuñación, no los hacía viables para sus pretensiones, así que lo que hizo fue trasladar el sistema de la prensa de balancín a una prensa para uvas del Rin.

En el proceso de elaboración de la tela que habría de ser tomada por el Santo Sudario, previamente se delimitaron sobre el anverso y el reverso del tejido del lienzo las zonas que habrán de resultar impregnadas de sangre, a continuación se colocó en sus contornos el barniz que habría de impedir la capilaridad de aquellas manchas sanguíneas. La tela fue impregnada de rojo en el interior de esos

contornos, y después de que esta sustancia perdió su liquidez, comenzaron los preparativos para el prensado.

La plancha del reverso, la fija, fue tratada con ácido nítrico en frío, y la plancha móvil, la del anverso, con nítrico en caliente.

Sobre la plancha en la cual debía reposar el reverso de la Síndone, que se correspondería con la plancha que se asentaría sobre la base fija, Freile tuvo la ocurrencia de tallar una imagen inversa, es decir, talló la imagen de tal modo que cuando quedase plasmada en el tejido diese la sensación de que el cuerpo había traspasado el sudario y ahí se había quedado reflejado.

Por ello la tela fue prensada por ambos lados, aunque solo en la zona que define la zona frontal del cuerpo, de tal modo que en el anverso quedaría la imagen de un negativo en el sentido de que el lado izquierdo de la efigie se correspondía anatómicamente con el lado derecho del cuerpo, y en el reverso quedaría la imagen de un positivo en el sentido de que el lado izquierdo de la imagen sería también el lado izquierdo anatómicamente hablando del cuerpo.

Con la intención de querer trasladar al reverso del lienzo la sensación de que el cuerpo había traspasado el sudario, signo del proceso de resurrección, Friele se limitó a grabar en la plancha del reverso un contorno muy tenue del rostro y de las manos..que serían las zonas del cuerpo que primero deberían pasar a través de la tela que le servía a Cristo de mortaja.

Por esta razón no hay en el reverso prácticamente rastro alguno que corresponda a otras zonas de la imagen frontal ni ninguno de la dorsal.

La teoría de que hay una imagen en el reverso de la Sábana Santa fue esbozada en 2004 por dos especialistas italianos en tratamiento de imágenes, Giulio Fanti y Roberto Maggiolo, a raíz del estudio que estos realizaron a fotografías hechas en 2002 al reverso del lienzo, después que del anverso del mismo fuese retirado una tela que llevaba adosada desde 1534, debido según la versión oficial a un incendio que habría afectado a la tela dos años antes.

Capítulo séptimo.- Por qué se formó una imagen negativa y tridimensional en la Sábana Santa



Llaves de San Pedro y Tiara papal, símbolos del papado

La cuestión de la apariencia de negativo y de tridimensionalidad presentes en la imagen de la Sábana Santa, constituyen las más famosas características de la misma que son explotadas por sindonólogos, ufólogos, y mercaderes del sensacionalismo, como manifestaciones supremas de su naturaleza inexplicable y sobrenatural.

Pero fue el propio proceso de elaboración técnica de la efigie impresa en la tela, el que otorgó artificialmente esas dos peculiaridades al famoso Lienzo de Friele.

7.1.- La imagen negativa

La apariencia de negativo fue el resultado incidental de la técnica usada para labrar la imagen sobre la plancha de cobre:

La efigie fue tallada de manera discontinua, de forma que la oxidación se producía en aquellas zonas que dejaban de contar con la protección de la capa de barniz. Esta oxidación transmitía un color amarillento a las fibras del tejido, que se intercalaban con otras fibras carentes de coloración, resultando como consecuencia de esta técnica artística una inversión de tonos que le dan a la imagen un comportamiento semejante al de un negativo fotográfico.

Pero hay algunas zonas que como las manchas de sangre, aparecen en positivo al sacar un negativo fotográfico. Estas áreas del dibujo resultaron elaboradas de manera distinta a las del resto de la imagen, pues fueron impregnadas de una sustancia roja de disposición continua.

Los puntos de oxidación de la plancha que chamuscaron las fibras de la Síndone sin contacto, intercalados con los puntos sin oxidación, reflejan unas tonalidades que después del revelado fotográfico producen una mayor o menor intensidad luminosa, la cual es la responsable del comportamiento de apariencia negativa de la efigie.

7.2.- El rostro tridimensional

La apariencia de tridimensionalidad se debió a la pretensión del artesano de otorgar a su obra el mayor realismo posible:

Friedrich Gensfleisch zu Laden era orfebre, y conocía el arte de trabajar el metal. La imagen del Cristo fallecido que pretendía plasmar en el lienzo tenía que haberse formado por contacto directo del tejido con el cuerpo, por lo que obviamente el tejido debía tener deformaciones que en algunas zonas se correspondieran con la forma del cuerpo. El rostro es el área corporal más susceptible de dejar su huella en la tela, por lo que Friele pensó que la cara de Jesús debía formarla a partir de una adaptación del tejido a un rostro humano que estuviese en posición de decúbito dorsal.

Por ello tuvo que usar dos planchas para el prensado, pues ambas tenían que ser deformadas por la zona donde tenía que figurar el rostro de la efigie para que adquiriese esculturalmente la forma de este.

La plancha móvil tomó la disposición convexa del rostro, mientras que la fija fue cortada por el perímetro del rostro, por lo que la plancha quedó libre justo en esta zona. Esta plancha fija reposaba sobre una base de arcilla blanda, que en la zona sobre la que debía caer la plancha móvil estaba cubierta por un pedazo de tela para que cuando en ella se hundiese el tejido de la Síndone a consecuencia del efecto prensado, la arcilla no la manchase por su reverso.

Cuando la plancha móvil cayó sobre la Síndone, el rostro convexo hundió la tela en la base de arcilla, de manera que la imagen del rostro del hombre del Santo Sudario resultó plasmada con efecto de tridimensionalidad.

La tenue imagen del rostro presente en el reverso del sudario fue impresa separadamente siguiendo este mismo procedimiento. No fueron por tanto prensadas a la vez la imagen del anverso y la del reverso.

7.3.- La secta ufológica

La Síndone es obra de la inteligencia y de los conocimientos de un orfebre del siglo XIV, no de la de un pintor.

Friele fue el genio que confeccionó la Sabana Santa, pero no fue quien diseñó en primera instancia la imagen del hombre que en el lienzo representa a Cristo, pues para esto se tomó como boceto la tela que había sido expuesta en 1357, una pretendida reliquia que fue presentada como el sudario de Jesús, pero que resultó duramente cuestionada por el obispo de Troyes por lo burdo de la pintura que en ella se reflejaba.

La aparición de la Sábana Santa tiene su contexto histórico dentro de las poderosas vicisitudes por las que en el siglo XIV pasaba la Iglesia. La terrible mortandad que en Europa acababa de aniquilar a millones de personas a consecuencia de la gigantesca epidemia de peste negra, la decadencia en

ese momento del poder de la Iglesia, reflejada entre otros aspectos en la pervivencia del pontificado de Aviñón, que tendría como consecuencia el Gran Cisma de Occidente de 1378 en el que hasta tres papas se disputarían la legitimidad pontifical, o el avance de los turcos otomanos que desde 1350 estaban ocupando tierras europeas en los Balcanes y comenzaban a imponerse al imperio Bizantino, eran todos acontecimientos que rodearon la decisión de dar lugar a la aparición de una reliquia religiosa que era presentada como la mortaja que cubrió el cuerpo del hijo de dios tras su muerte en la cruz.

La superstición religiosa, la ufología, y el sensacionalismo mediático, descontextualizan el entorno histórico del objeto artístico conocido como Sábana Santa y lo recubren de un halo de misterio y sobrenaturalidad, manifestado en un discurso que promueve la ignorancia, el embrutecimiento mental, y la anticultura.

Y todo ello sin que jamás se hayan hecho estudios directos sobre el Sudario de Turín por científicos imparciales, aparte de los que se hicieron en los laboratorios de Zurich, Oxford, y Tucson en 1988 sobre un pequeño fragmento del lienzo para determinar su antigüedad por carbono 14.

La obsesión de la Iglesia por fomentar entre sus creyentes la adoración del Lienzo de Friele, por explotarlo propagandísticamente por todos los medios para que siga siendo una máquina de generar dinero, y por aliarse con ufólogos y mercaderes del sensacionalismo para lograr el objetivo común de sostener la falsedad del carácter sobrenatural de la imagen plasmada en ese lienzo, hacen que la Iglesia se parezca cada vez más a una secta ufológica.

El Lienzo de Friele constituye la última baza de la Iglesia para sostener su poder sobre la sociedad y su dominio sobre las conciencias.

Capítulo octavo.- Deformaciones tridimensionales y divinización de la Sábana Santa



La plancha móvil fue trabajada para provocar deformaciones convexas que simulaban las formas anatómicas que adquirirían las zonas corporales que se supone habrían estado en contacto con la tela, y la plancha fija que reposaba sobre la base de arcilla blanda fue apropiadamente labrada con las correspondientes deformaciones cóncavas en las que habrían de encajar las deformaciones convexas de la plancha móvil, de tal manera que la tela resultase a su vez deformada en correspondencia con la plancha que la prensaba.

Pero Friele trabajó la plancha móvil no pensando únicamente en las formas anatómicas del cuerpo, sino en las áreas de contacto y de no contacto de este con el sudario, de tal modo que las primeras habrían de simular zonas de roce con el tejido, y las segundas zonas de alejamiento con este. Evidentemente, este efecto habría de lograrse si en el momento del prensado, las zonas en las que no habría de haber contacto eran alejadas de la superficie de la tela, mientras que en las que si habría de haberlo, eran aproximadas lo más posible a ella.

Al utilizar el sistema de cubiertas de tela para la plancha y la propia Síndone, el artesano era consciente de que no habría contacto directo entre la plancha móvil en la que estaba tallada la efigie con el aguafuerte, y el lienzo al que esta habría de trasladarse, por lo que la imagen sería transmitida al lienzo a casusa de los vapores nitrosos emitidos por la oxidación de la solución de ácido nítrico y agua. Por ello el artesano deformó cóncavamente en la plancha móvil las áreas que se suponía no debían contactar con el sudario, con la intención de alejarlas de la superficie de este en el momento del prensado.

De esta manera, en el momento del aprisionamiento de la Síndone entre la plancha móvil y la fija, se trasladaron al lienzo tonalidades amarillentas más oscuras en los lugares de mayor cercanía

entre plancha y tela, y de un amarillento más tenue en las zonas de mayor alejamiento entre una y otra. Estas diferencias de tonalidades habrían de corresponderse respectivamente con las zonas de contacto y de no contacto entre cuerpo y lienzo.

Con este método se logró que la imagen en dos dimensiones grabada en la plancha se transmitiese en tres dimensiones a la Sábana Santa, conservando gran parte de las características volumétricas que se le suponen al cuerpo físico real que la produjo.

Friele solo pretendía otorgar a su lienzo el mayor realismo posible, y cumplir así con las expectativas y la confianza que su obispo había depositado en él. Su elaboración es una obra artística de indudable valía, digna de admiración y elogio.

Pero la curia vaticana la encumbra como la prueba de la muerte y posterior resurrección del hijo de dios, transformándola a causa de ello en objeto de devoción y adoración.

La Iglesia se burla del Jesús portador de la palabra de dios del que afirma ser su representante en la Tierra, al divinizar el lienzo que dicen le sirvió de mortaja tras su fallecimiento en la cruz. Con su inmensa labor de publicitación de la tela ensangrentada, no pretenden sino hacer de Jesús un monigote de feria, en armonía con la voluntad de dios, que quiso legar para la posteridad una fotografía de su encarnación en un hombre, estando ya muerto y con evidentes signos de tortura, para que fuese exhibida por todo el mundo. Finalidad morbosa y macabra que solo se puede corresponder con el deseo de una mente enferma.

La Sábana Santa es la prueba evidente de que para la Iglesia dios no reside en el corazón humano, sino en el entramado de fibras de una tela de lino ensangrentada.

Capítulo noveno.- ¿Oculta la Sábana Santa una intencionalidad satánica?



La huella de la planta del pie en la imagen de la espalda

Al utilizar el sistema de prensado, Friele imaginó que la imagen de la plancha móvil debía coincidir con la de la tela sobre la que esta tenía que plasmarse, por ello concibió su efigie en posición de decúbito ventral.

La nariz y los dorsos de las manos cruzadas sobre el pubis debían estar tocando el lienzo por la parte que reposaba sobre el suelo, pero colocado el cuerpo de tal manera que con los pies tocaba el borde de la tela, y la frente caía hacia el centro de esta.

Se simula entonces que la tela se dobla hacia la altura de la cabeza, cubriendo la espalda y posicionándose en su extremo de manera que se pega a la planta de los pies y es trabada por estos.

A continuación se supone que se extiende la sábana mortuoria, de modo que el frente y el dorsal del cuerpo quedan unidos por la imagen de la cabeza. El resultado es que la huella de la planta del pie queda plasmada del lado de la tela que corresponde a la espalda.

Los sindonólogos realizan esculturas del cadáver de Jesús cubierto por el Santo Sudario representándolo con la cabeza reposando sobre una almohada de piedra, y con las piernas flexionadas, para así transmitir la imagen de que la huella de la planta del pie correspondiéndose con el dorso, y la posición inverosímil de las manos colocadas sobre el pubis se debe a esta posición, a pesar de que la efigie está plasmada con las piernas totalmente estiradas, realidad que se pasan por alto..sin más..para poder hacer asimilables a la mente humana ambas anormalidades anatómicas.

Sin embargo, la huella de la planta del pie en la imagen dorsal de la Síndone queda explicada por esa sencilla manera de visualizar el cuerpo boca abajo, por la aplicación de una técnica artística que solo usa la lógica.

Con el cuerpo en esa postura es como Friedrich llegó a suponer que las manos podrían llegar a cubrir los órganos sexuales, ya que así colocadas si es posible adoptar esta anomalía anatómica, como de igual manera supuso que las manos quedarían fijadas en esa posición al quedar aplastadas entre el peso del cuerpo y la tela que reposaba sobre el suelo. Pero no únicamente se explican con ello la disposición de las manos y de la huella de la planta del pie, sino que también se aclara la razón de que en la imagen del supuesto cadáver, el pelo caiga hacia adelante, y no hacia atrás como debía hacerlo si se tratase de un cuerpo colocado en decúbito dorsal. Indudablemente, la representación del cuerpo plasmado en la Sábana Santa se corresponde entonces con la de un cuerpo tumbado boca abajo.

¿Supone este hecho la manifestación de una simple técnica artística, o supone una simbología oculta que desde la perspectiva psicológica de los promotores del Santo Sudario conlleva una burla concebida con intencionalidad satánica?..

Una evidencia científica conlleva un hecho verificable y reproducible. Sostener que la Síndone constituye la evidencia científica de que un cuerpo resucitó y a consecuencia de ello produjo una

emisión corta e intensa de radiación ultravioleta que plasmó la imagen en la tela de lino, supone aceptar que el cadáver de una persona que ha fallecido puede sufrir un proceso de descomposición acelerada que suponga la resurrección del cuerpo, y durante ese proceso dejar como constancia científica ese tipo de marcas radiactivas.

¿Se tiene constancia científica de personas, con nombre y apellidos, que hayan pasado por el mismo proceso de resurrección que el hombre de la Sábana Santa?.

Solo de esa manera se podría hablar de que la Síndone es una prueba científica de la resurrección de Cristo.

Conclusión

La apariencia de ruptura del cartílago nasal que presenta la imagen del lienzo fue el resultado de colocar el cadáver que le sirvió a Friele de modelo en posición de decúbito ventral sobre la tela, a fin de comprobar como habría de reflejarse el contorno del cuerpo en la misma. El aplastamiento de la nariz produjo una desviación de esta hacia la derecha, de la que quedó constancia al verse esa disposición del órgano nasal diseñada sobre el lienzo que habría de usarse para marcar los contornos del dibujo, diseño que posteriormente sería trasladado a la plancha de cobre que luego caería sobre la tela que definitivamente conformaría la Síndone.

Pero no todos los órganos faciales fueron trasladados a la plancha respetando la literalidad de como debieran haber quedado plasmados en la tela, si realmente se hubiese tenido en cuenta su disposición anatómica, dado que en tal caso, las orejas hubiesen debido reflejarse dando la apariencia de estar aplanadas en horizontalidad con el rostro a ambos lados de este, resultando de ello una sensación de deformidad que evidentemente le hubiese restado prestancia a la apariencia facial del hombre de la Sábana Santa.

La impronta dejada por el cadáver utilizado como molde para ser plasmado en el lienzo no fue respetada al ciento por ciento en todas sus características, sino que fue retocada para intentar darle la mayor perfección posible.

Friele Gensfleisch zu Laden hizo confluír los conocimientos que sobre tejidos tenía a causa de la tradición familiar que le ligaba al comercio de telas, sus conocimientos propios como orfebre, y los que poseía acerca de la acuñación de monedas debido a su relación con la Ceca de Mainz.

Pero la idea de que era posible buscar un mecanismo de plasmación de una imagen sobre tela se la dieron los grabados tallados en tacos de madera que ya en el siglo XIV eran aplicados a la estampación de tejidos, de los que es representativo el conocido como “madera Protat”. En estos tacos de madera grabados se inspiró para visualizar una plancha de prensado aplicada a una tela, y en las prensas para uvas del Rin para idealizar el sistema en el que habría de utilizarla apropiadamente para lograr su objetivo de ser capaz de trasladar el diseño del dibujo de la plancha a la tela.

El genial invento quedó aparentemente aislado y sin continuidad debido al pacto de silencio que se fraguó a través de la conspiración de Mainz, que implicó a Friele, el obispado de Mainz, el Papado, y la familia propietaria del lienzo exhibido en 1357.

Más una genialidad de estas características no podía quedar absolutamente desconectada de una solución de continuidad. La idea de plasmar una efigie en una tela sin utilizar trazos de pincel constituyó un conocimiento que Friele transmitió a su hijo. Este lo utilizó para desarrollar su aportación a la sociedad de Maguncia de la que formó parte y en la que se gestó la invención de la imprenta con tipos móviles.

Evidentemente, la inventiva de Friele no podía caer en el olvido de la historia, de alguna forma debía pues encontrar una salida que legase aquella genialidad para la posteridad.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo primero.- Sábana Santa: ¿misterio desvelado?

- 1.1.- Rasgos anatómicos inverosímiles
- 1.2.- Como recubrían los judíos en el siglo I los cadáveres según los evangelios
- 1.3.- El tratamiento del cadáver de Jesús antes de ser envuelto en vendajes
- 1.4.- Controversias científicas
- 1.5.- El proceso de formación de la imagen en el Santo Sudario de Turín
- 1.6.- Algunos datos históricos sobre el aguafuerte
- 1.7.- El mecanismo de impresión de la imagen en la Sábana Santa
- 1.8.- Una apreciación jurídica sobre la condena a Jesús

Capítulo segundo.- La identidad secreta del artesano de la Sábana Santa desvelada

Capítulo tercero.- ¿Por qué en la imagen de la Síndone se intercalan fibras con y sin color?

Capítulo cuarto.- Sábana Santa: imagen plasmada sin contacto y sangre que fluye hacia el cielo

Capítulo quinto.- Como se formaron las manchas de sangre en la Síndone

Capítulo sexto.- Por qué se formó una tenue imagen en el reverso de la Síndone

Capítulo séptimo.- Por qué se formó una imagen negativa y tridimensional en la Sábana Santa

- 7.1.- La imagen negativa
- 7.2.- El rostro tridimensional
- 7.3.- La secta ufológica

Capítulo octavo.- Deformaciones tridimensionales y divinización de la Sábana Santa

Capítulo noveno.- ¿Oculta la Sábana Santa una intencionalidad satánica?

Conclusión