

PRIMERA PARTE

LA *SÍNDONE* DE TURÍN

SECCIÓN I.- Descripción de la *Síndone*.



1.- Posición en la que se muestra la *Síndone* cuando hay una Ostensión, con la impronta frontal del cuerpo a la izquierda.

La *Síndone*¹ de Turín es, materialmente, una sábana estrecha y larga cuyas medidas, según la medición realizada en 2002, pueden establecerse en 442,5 x 113 centímetros.² Según la tradición cristiana, sería la mortaja usada en el entierro de Jesús de Nazaret. El tamaño del Lienzo lo hace hábil para amortajar un hombre y, si atendemos a las marcas y manchas que presenta en su superficie, parece aparentemente que se le ha dado ese uso.

Lo más destacable de la tela es que contiene *impresa*, por un procedimiento actualmente desconocido, la imagen frontal y dorsal, de quien parece haber sufrido todas las heridas de la Pasión de Cristo. Un hombre muerto por crucifixión —clavado por manos y pies—, al que previamente se le habría infringido una flagelación al estilo romano y que fue alanceado a la altura del corazón.



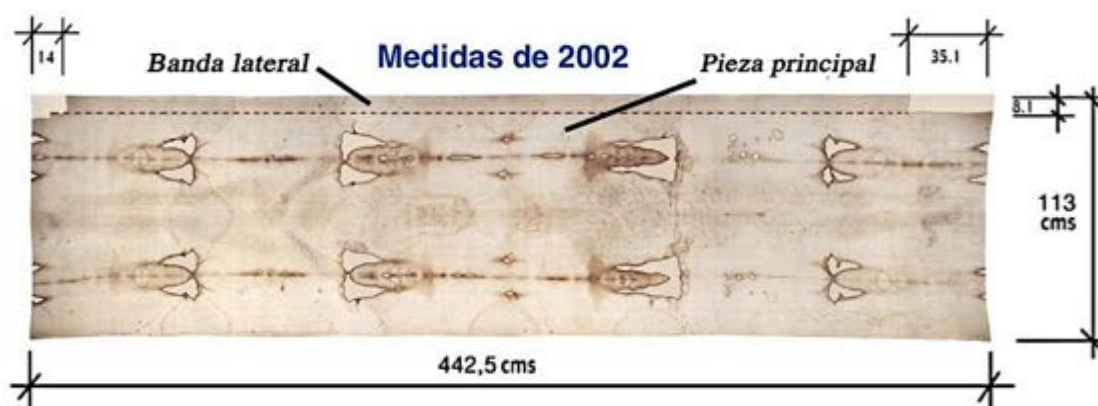
2.- Esta es la forma en que se habría envuelto el cadáver en la tela.

El cuerpo tendría que haber sido depositado decúbito supino sobre la mitad de la tela, mientras la otra mitad, retornada sobre la cabeza, cubría la parte frontal del cuerpo, lo que explica que una misma superficie del lienzo haya estado en contacto con las partes frontal y dorsal.

¹ Preferiremos utilizar el término *Síndone* (del griego *syndon*: “tejido de lino ligero, sábana”) para denominar al Lienzo de Turín, en lugar de la denominación popular «Sábana Santa», porque esta última nos parece poco apropiada para un estudio que pretende ser objetivo. Por otra parte, la expresión “sudario”, según veremos, no es aplicable con propiedad ni a la Sábana de Turín, ni a la mortaja de Jesús.

² Es frecuente ver que algunas publicaciones “redondean” las medidas a 440 x 110 cm., lo que se explica por la dificultad de determinar las medidas de un rectángulo de tela que presenta actualmente grandes deformaciones en las esquinas. Por otro lado, se ha destacado por varios investigadores que, estas medidas, dadas en centímetros, parecen extrañas pero resultan significativas si las pasamos a codos siríacos. Son prácticamente coincidentes con 2 por 8 codos, unas cifras exactas, sencillas y fáciles de entender, y que son compatibles con una posible procedencia oriental.

A.- Descripción textil del lienzo.³



3.- Medidas oficiales de la Síncope tras la restauración de 2002.

El tejido en sí es una “sarga de cuatro”, en espiga,⁴ de lino puro,⁵ hilado a mano, con torsión “en Z”. Aunque hablamos siempre de la *Síncope* como una única tela, para ser exactos deberíamos decir que en realidad el Lienzo está formado por dos piezas, de tamaño muy desigual. Una pieza principal, que es donde se aprecian las marcas casi en su totalidad, y una banda de unos 8 cms. cosida en el costado superior de la pieza principal a la que le faltan varios decímetros en sus dos extremos.⁶

Se han formulado diversas hipótesis para explicar la existencia de este “añadido”, pero lo cierto es que no sabemos por qué se cosió. Lo que ha quedado demostrado es que el tejido



4.- Detalle y esquema del cosido de la *franja lateral*. El tejido es una sarga “en espiga”.

³ El estudio más completo que conocemos sobre los aspectos textiles de la *Síncope* fue presentado en FLURY-LEMBERG, Mechthild, 2000, p. 21-43.

⁴ En Europa no se conoció este tipo de sarga “en espiga” antes del siglo XV, y en Oriente, aunque existieron en la antigüedad sargas de lana, no eran muy frecuentes las de lino, posiblemente por tener un precio muy alto.

⁵ El lino es su única materia constitutiva, pero se han encontrado fibras de algodón al menos en las muestras tomadas de la llamada “esquina superior izquierda”.

El primero que detectó estas fibras fue el Profesor Gilbert Raes, en las preparaciones microscópicas que examinó en 1973. Las caracterizó como de la variedad “*Gossypium herbaceum*”, que ya se cultivaba en Oriente Medio en tiempos evangélicos, sin embargo, en un estudio del año 2005, se ha apuntado que este material extraño podría haberse añadido en una reparación del tejido realizada siglos después de la confección de la tela.

⁶ La longitud de esta banda o *franja lateral*, algo inferior a la pieza principal (380 cms) se explica por haberse cortado de la misma varios fragmentos, posiblemente con la finalidad de ofrecerlos a algún personaje o institución importante.

de las dos porciones no sólo es idéntico, sino que pertenece a la misma pieza textil. Esto se puede saber con seguridad, dado que estamos ante un tejido hilado a mano, con hilos de grosor muy variable, y se ha comprobado la perfecta correspondencia del grosor de los hilos de ambas partes de la tela a lo largo de toda la extensión de la costura. La única conclusión posible es que inicialmente fue una única pieza textil y, por razones desconocidas, una tira de tela se cortó y, posteriormente, se volvió a coser, en el mismo sitio.⁷

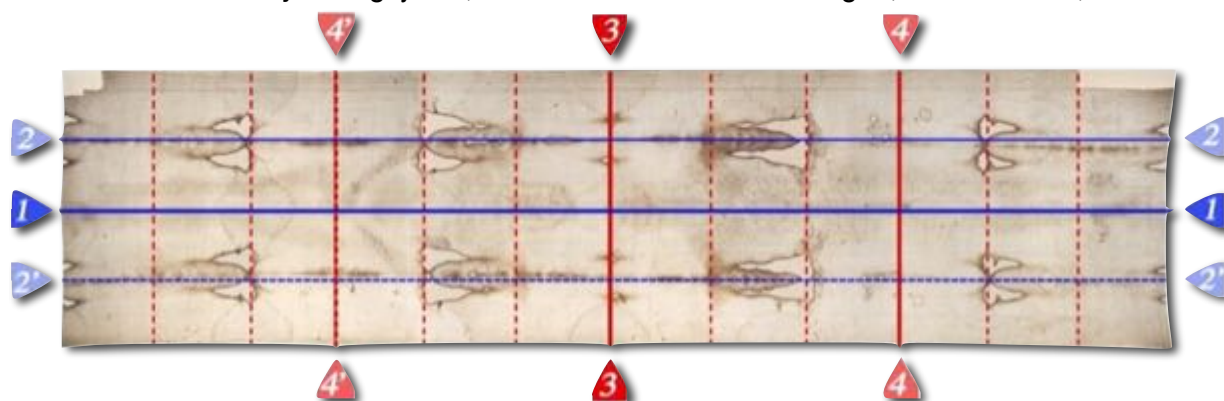
Por otra parte, sabemos que el tipo de cosido utilizado para la *franja lateral*, llamado “dobladillo falso”, existía por lo menos en el siglo I, pues es idéntico a otro hallado en las excavaciones arqueológicas de Masada, en Palestina, datado antes del año 75 d.C.⁸ No obstante, según los especialistas, este no es un detalle que sea especialmente significativo, porque este tipo de dobladillo se ha usado durante siglos.

B.- Desperfectos y reparaciones.

Aunque desconozcamos parte de su historia, sabemos con certeza que el Lienzo ha viajado mucho y sufrido todo tipo de vicisitudes, por lo que no es extraño que se puedan apreciar evidentes desperfectos. Los más visibles proceden de un incendio que afectó a la *Síndone* la noche del 3 al 4 de diciembre de 1532, mientras se custodiaba en la capilla del castillo de Chambéry —Capital, entonces, del Ducado de Saboya—.

En aquel tiempo se guardaba dentro de una arqueta de plata, plegada en 48 capas, por lo que las quemaduras se reprodujeron en varias de ellas. En total, podemos apreciar 24 agujeros triangulares de gran tamaño y otros más reducidos.

Las chamuscaduras y los agujeros, así como unos cercos de agua, bien notorios, hacen en



5.- La *Síndone* estaba doblada en 48 capas (16 x 3) cuando sufrió un incendio en el castillo de Chambéry, en 1532.

ocasiones difícil la *visibilidad* de las huellas del cuerpo. No obstante, salvo las partes que se corresponden con la zonas superiores de los brazos y los hombros (destruidos por las

⁷ La Dra. Flury-Lemberg, planteaba como hipótesis que se hubiera cortado una porción considerable de tela entremedio de las dos piezas, recosiendo la banda lateral para conservar el remate de la tela, ya que esta parte conserva el orillo, pero esto haría imposible la coincidencia de los hilos en ambas partes del cosido.

Por su parte, el Dr. John Jackson y su esposa Rebecca, directores del Turín Shroud Center of Colorado (EEUU), han lanzado la idea de que se pudo cortar la banda lateral para “atar” con ella la sábana al cadáver, al estilo de algunas momias egipcias, y hemos comprobado experimentalmente que es perfectamente posible hacerlo. ¿Se volvió a unir después la banda lateral para que no se perdiera esta porción?

⁸ Flury-Lemberg, en su estudio citado, referencia este dato: SHEFFER, Avigall; GRANGER-TAILOR, Hero. 1994, vol. 4, p. 151-282, p. 171, fig. 23.

quemaduras), la doble Imagen del crucificado está prácticamente intacta y ha permanecido indeleble a pesar de que el citado incendio la sometiera a bruscos cambios de temperatura y humedad.

6.- El doblado de la Sábana cuando se formaron los cercos de agua (13 x 4 capas) es distinto al que tenía en el incendio de 1532. La irregularidad de algunos pliegues ha hecho pensar a algunos autores que pudo estar metida en un recipiente o vasija en vertical.



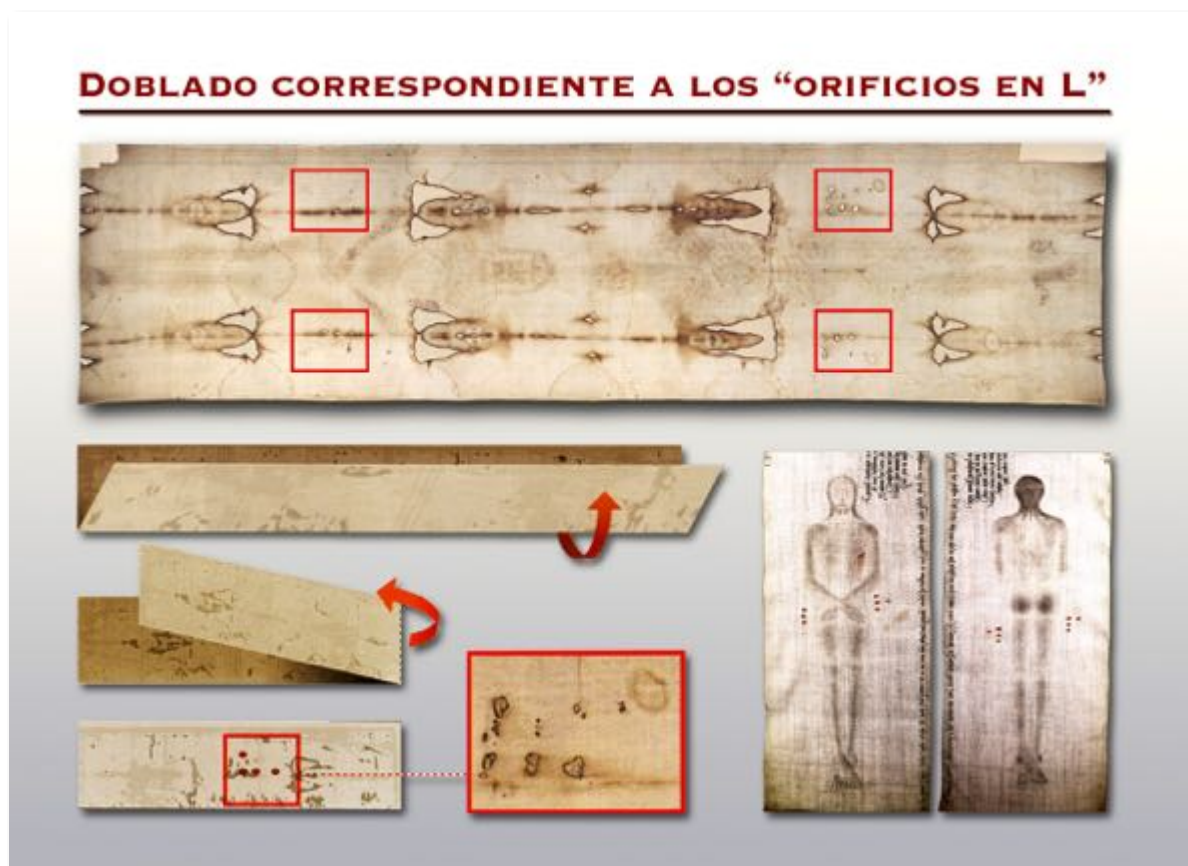
Los cercos de agua tradicionalmente se han considerado producidos por el agua usada para apagar el fuego de 1532, pero una reconstrucción detallada de los pliegues que tenía el lienzo, cuando se quemó y cuando se mojó, demuestran que las marcas de humedad se produjeron en un momento distinto —no documentado, pero necesariamente anterior al incendio—, estando la tela doblada “en acordeón”. Un tipo de plegado conocido desde la antigüedad.

Por último, en cuanto se refiere a los desperfectos, es necesario hacer mención a una serie muy característica de orificios que se suelen denominar en inglés “*poker holes*” o en lengua española “orificios en L”.



7.- El doblado de telas “en acordeón” era usado desde muy antiguo. Una muestra de ello es esta escultura del siglo IV d.C.

Hasta hace pocos años se consideraban también parte de las quemaduras de 1532, pero esto ha quedado ya totalmente descartado: Sabemos que aparecen pintados en copias de la



8.- Los "orificios en L" exigen un doblado muy sencillo de la tela. Son indudablemente anteriores al incendio porque aparecen en copias más antiguas, como esta de Lieja.

Síndone anteriores a dicho incendio,⁹ que se corresponden con una forma de doblado de la tela diferente a las dos que acabamos de mencionar y que, según afirma la Dra. Flury-Lemberg en su informe mencionado en la nota 12, no son fruto de ningún incendio sino que se trata de quemaduras químicas.¹⁰ Son especialmente interesantes estas marcas, porque, como se verá en su momento, algunos autores las consideran una prueba indudable de que la *Síndone* existía, al menos, en el siglo XII.

Tras el incendio, la *Síndone* fue restaurada pacientemente, por las monjas clarisas de Chambéry, en 1534.¹¹ Para reforzar el lienzo original le cosieron, a modo de forro posterior, una "batista" de lino o "tela de Holanda" y le colocaron parches de tela para tapar los agujeros quemados. Años después, otras manos añadieron otros dos forros más, de seda negra y roja, con la loable intención de proteger más el lienzo primitivo, pero no resultó una idea afortunada, dado que la sábana pasó a ser conservada enrollada sobre un cilindro de madera de pequeño diámetro. Las diferentes telas cosidas (lienzo, batista, remiendos y forros de seda) proporcionaban tensiones desiguales y originaron arrugas estables y desperfectos varios.

⁹ Por ejemplo en la copia de Lieja, de 1516, que se atribuye a Durero.

¹⁰ A este respecto concreta Flury-Lemberg que, para que se produzcan unos orificios así, se necesita que pasen, al menos, 50 años desde que el reactivo químico impregna la tela hasta que se produce el agujero.

¹¹ Durante aquellas jornadas la superiora del convento redactó una memoria de los trabajos de restauración que pasa por ser la primera descripción minuciosa de la Sábana de Turín. He incluido el relato completo como "Anexo documental II" al final de la segunda parte de este estudio.

Los forros se suprimieron definitivamente en 1998 —cuando se tomó la decisión de mantener el lienzo extendido—, pero la restauración que transformó radicalmente la apariencia tradicional del Lienzo se realizó durante el verano del año 2002:

Se eliminaron los parches, se “sanearon” las zonas quemadas, se sustituyó la tela de soporte y se estiró el tejido para hacer desaparecer algunas de las arrugas.¹²



9.- Durante la restauración del año 2002 se eliminaron todas las telas añadidas al lienzo original siguiendo las directrices del especialista Flury-Lemberg. (A la derecha de la fotografía)

A pesar de las fuertes críticas que suscitó en ambientes especializados la intervención de 2002, es cierto que las condiciones de conservación de la *Síndone* son ahora mucho mejores que en 1997, y que la urna que la custodia —dotada de las mejores condiciones que la tecnología actual puede aportar a la conservación de tejidos— permitirá prolongar en lo posible la existencia del Lienzo.

C.- Los evangelios y la *Síndone* de Turín.

Un estudio sobre un objeto que pretende ser la mortaja de Jesús de Nazaret no puede dejar de hacer alguna referencia a los textos evangélicos, puesto que todos los evangelistas consideraron importante mencionar los lienzos funerarios usados en la sepultura de Jesús.

Según los evangelios sinópticos, Jesús, tras ser bajado de la cruz, fue envuelto en «una sábana limpia»¹³ comprada por José de Arimatea, (Mt 27,59; Mc 15,46; Lc 23,53). Juan, por su parte, no menciona la palabra sábana (*síndone*) pero hace referencia a los lienzos funerarios de Jesús en dos ocasiones:

- Primero habla de que Jesús fue enterrado «a la manera de los hebreos», y de que se le envolvió «en lienzos con aromas» (Jn 19,40).
- La segunda mención la realiza cuando relata su entrada con Pedro en el sepulcro, en la mañana del domingo de resurrección, y su reacción al ver los «lienzos tendidos» (*othonia keimena*) (Jn 20,5-7).

¹² Para saber más sobre la restauración del Lienzo ver: FLURY-LEMBERG, Mechthild, 2002, nº. 17-18.

Que yo sepa, sólo existe un artículo en español de la misma autora sobre la misma materia, ver: FLURY-LEMBERG, Mechthild, 2009, p. 4-10.

¹³ “*Síndone kathará*”, que es la expresión usada en griego por Marcos, podría traducirse mejor como «sábana pura». Esto sería coherente con la gran calidad del Lienzo de Turín y podría indicar una relación con el tipo de tejidos “puros” que se vendían en el Templo de Jerusalén, en la época neotestamentaria.

En todo caso Juan no contradice lo que dicen los sinópticos, pues aunque usa el término *lien* en plural, nada impide que una de esas telas fuera el lienzo grande (*síndone*) que las costumbres hebreas de la época exigían.¹⁴

Tampoco es extraño que hubiera más lienzos en la sepultura. El propio evangelista menciona otra tela: «el sudario¹⁵ que había estado sobre su cabeza». Aunque hoy puedan confundirse los términos, en aquel tiempo se diferenciaban perfectamente una *síndone* y un *sudarión*, pues éste era una tela más pequeña y de uso diferente.¹⁶

Pero, en definitiva, lo único que aquí nos interesa constatar es que no existe oposición bíblica ni contradicción material alguna entre el lienzo de Turín y las referencias evangélicas.¹⁷



10.- El llamado “Santo Sudario” de Oviedo es realmente un *sudario* en sentido bíblico.

D.- La “*impronta*” de la *Síndone* revelada por la fotografía.

Lo que hace única a la *Síndone* de Turín es la figura que contiene —la “*impronta*”, como se la denomina habitualmente—. No existe en la historia del Arte ninguna imagen con sus características: No es un dibujo o pintura, carece de contornos definidos, no hay en ella líneas y es completamente monocroma;¹⁸ sólo se distinguen, por ser radicalmente diferentes, lo que parecen manchas de sangre.

Estas extrañas características han reforzado durante siglos la creencia popular —manifestada ininterrumpidamente— de que, efectivamente, la Sábana era la mortaja de Cristo y, aunque nada se sabía sobre cómo podía haberse formado la *impronta*, esto no importaba en absoluto. Los fieles veían en el Lienzo a Cristo Crucificado y no se necesitaba más: debía tratarse de una imagen “milagrosa”.

La mentalidad religiosa de los siglos pasados no exigía una *investigación científica* y tampoco había medios técnicos que la permitieran. Sin embargo, el desarrollo de la técnica

¹⁴ La otra podría ser, incluso, la banda estrecha que su uso para sujetar la tela grande al cadáver.

¹⁵ *Sudario* es término procedente de la palabra griega “*soudarion*”, que significa “pañuelo para el sudor”.

¹⁶ El *soudarion* era una tela del tamaño de un pañuelo grande y que podía tener diversos usos. Uno de ellos era cubrir la cabeza del ajusticiado una vez muerto. Después, en el entierro definitivo, se retiraba del rostro, pero si tenía sangre *post mortem* debía dejarse junto al cadáver. Eso es lo que el evangelista da a entender que hicieron con el sudario de Jesús. Al entrar en el sepulcro lo encontraron «*en su sitio, aparte*».

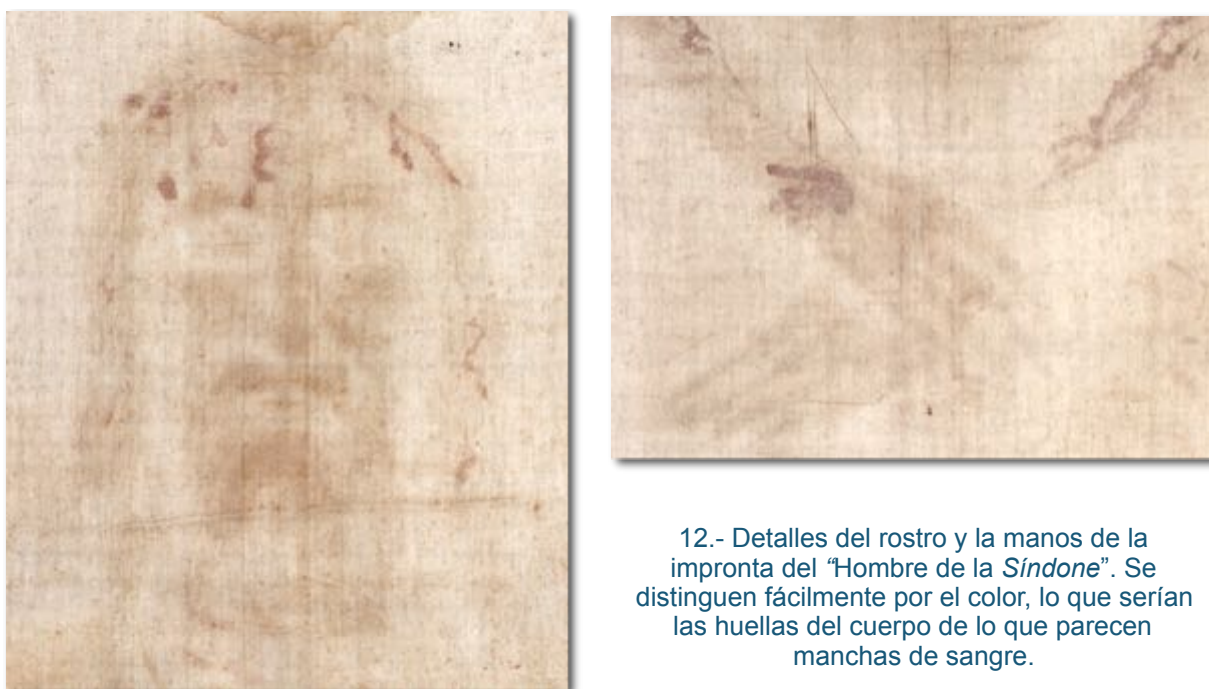
Por cierto que en Asturias existe un lienzo que se corresponde con lo que sería el sudario de Jesús y que ha sido objeto de un estudio muy profundo durante más de dos décadas. Tampoco nos vamos a referir a él en este momento. Para quien quiera saber más sobre la investigación llevada a cabo por el EDICES sobre el Lienzo asturiano me remito a RODRÍGUEZ ALMENAR, Jorge-Manuel, 2000.

¹⁷ Esto mismo es lo que dice Joseph Ratzinger en su libro RATZINGER, Joseph (Benedicto XVI), 2011, p. 266.

¹⁸ Quien esto escribe tuvo la fortuna de poder examinar directamente el lienzo, el 21 de septiembre de 2002, detenidamente y a muy corta distancia.



11.- Las improntas frontal y dorsal puestas una al lado de la otra.



12.- Detalles del rostro y la manos de la impronta del "Hombre de la *Síndone*". Se distinguen fácilmente por el color, lo que serían las huellas del cuerpo de lo que parecen manchas de sangre.

y la ciencia han hecho posible que, desde finales del siglo XIX, la *Síndone* haya sido estudiada exhaustivamente. Ese cambio radical de mentalidad se produjo en un momento preciso: a partir de realizarse la primera fotografía de la Sábana.

La fotografía se había descubierto en el primer cuarto del siglo XIX, pero no fue hasta 1898 —estando ya bastante desarrollada la técnica—, cuando se tuvo la oportunidad de hacer una fotografía de la Sábana de Turín. La ocasión se presentó durante una *ostensión* con motivo de la boda del que luego llegaría a ser el rey Víctor Manuel III de Saboya. Los Saboya eran propietarios de la tela desde el siglo XV y, cuando se convirtieron en reyes de Italia, la Sábana pasó a ser el *Palladium* de la monarquía italiana, y por eso la exponían con ocasión de bodas reales u otros acontecimientos familiares o religiosos significativos.

Secondo Pía, abogado turinés, y presidente de la asociación local de fotógrafos *amateurs*, pidió permiso a Humberto I —rey de Italia y por tanto propietario de la tela— para plasmar la «*Sacra Síndone*». Tuvo que superar algunos inconvenientes inesperados, pero, a pesar de contar con los rudimentarios aparatos de entonces, tomó algunas buenas fotografías.¹⁹

En aquella época, como en todo tiempo anterior a la fotografía digital, era necesario para obtener una fotografía un largo proceso que incluía el revelado y la obtención previa del “negativo fotográfico” a partir de la placa de cristal —convertida en fotosensible por procedimientos químicos— colocada, durante la toma, en el fondo de la cámara fotográfica.

Sólo después de obtener el negativo del negativo, —repetiendo el mismo procedimiento— aparecía ante los ojos del fotógrafo el “positivo óptico”, esto es, una imagen semejante al objeto fotografiado.



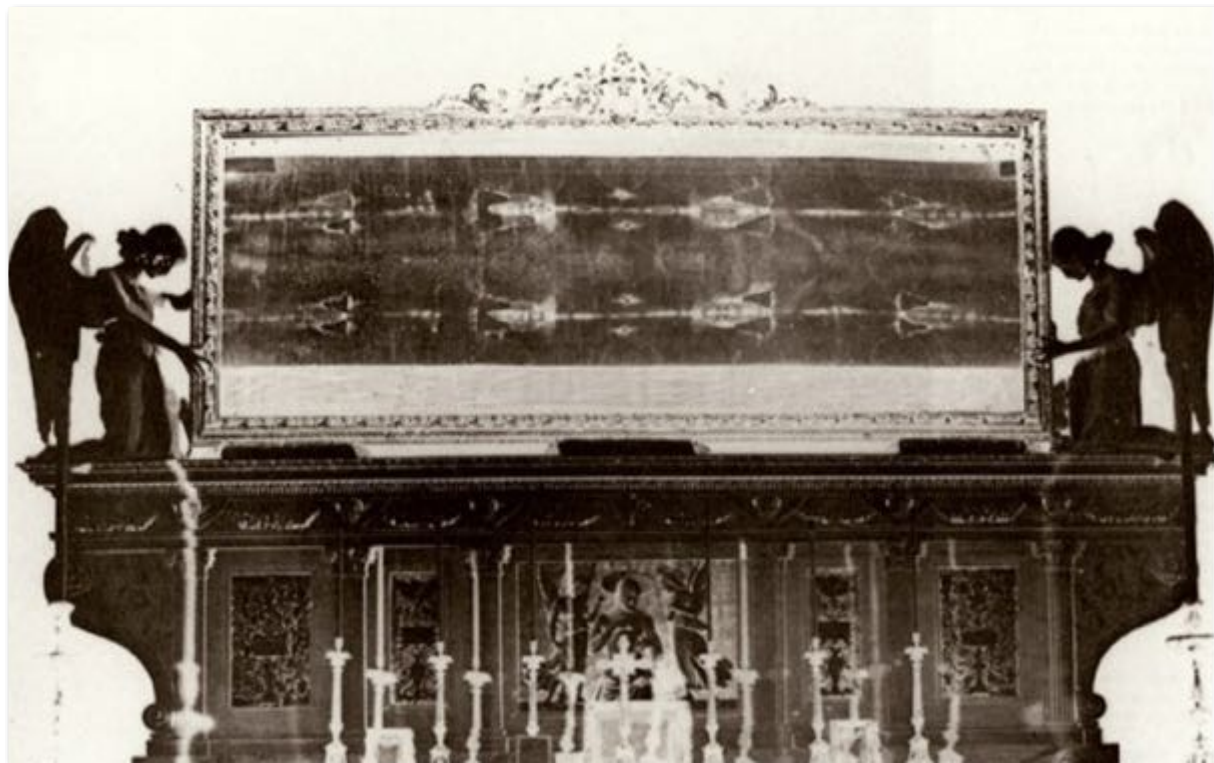
13.- Fotografía del exterior de la Catedral de Turín durante la ostensión de la *Síndone* de 1898.

¹⁹ El relato del propio fotógrafo se publicó en LOTH, Arthur, 1907. En el libro se reproduce íntegramente la «*Mémoire sur la reproduction photographique du Saint Suaire de Turin*» que Pía le envió al autor. Posteriormente se publicó en SINDON (Revista del Centro Internacional de Sindonología. Cuaderno número 5) Turín, 1961.

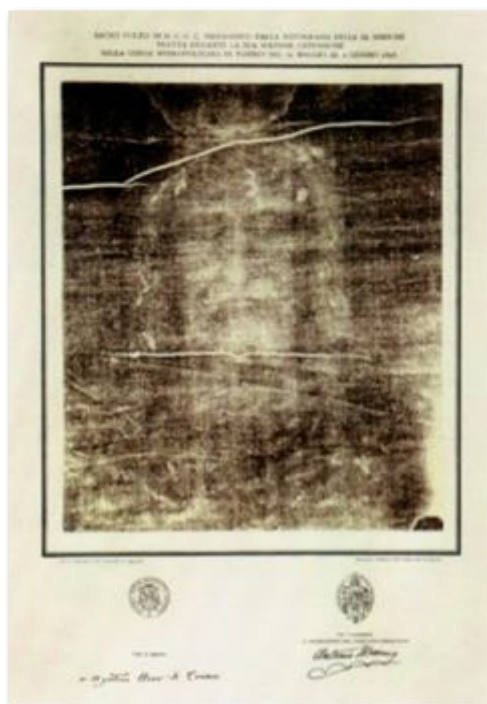
En español puede consultarse un amplio resumen de todos estos hechos, por ejemplo, en el capítulo correspondiente de SOLÉ, MANUEL, 1984.

Pero en el caso que nos ocupa ocurrió algo verdaderamente extraño. Como dice el mismo Pía:

“Encerrado en mi cuarto oscuro, concentrado totalmente en mi trabajo, experimenté una intensa emoción cuando, durante el revelado, vi por primera vez aparecer el Santo Rostro en la placa, con tal claridad que me quedé helado”.



14.- La placa obtenida por Secondo Pia es, lógicamente, el negativo fotográfico.



15.- Detalle del rostro del *Hombre de la Sín-done* tal como se veía en ese negativo de 1898.

Y es que, las difusas huellas del lienzo original, al ser invertidas en el negativo fotográfico no contenían —como sería lo normal— una imagen invertida e incomprensible a nuestros ojos, sino que mostraban, con desconcertante exactitud, la apariencia real del rostro impreso en la tela.

Esto es algo insólito, e implica que la *impronta* del lienzo es, prácticamente, la imagen en negativo del cuerpo que contuvo, de tal forma que el *cliché* —al contener el negativo de la impronta—, se corresponde directamente con un “positivo visual”.

Ni Pía, ni nadie podía esperar algo así: Las sombras rosáceas o pardo-amarillas que esbozan el cuerpo, son tan tenues que no hacían sospechar siquiera que apareciera en el negativo fotográfico una huella visible, y muchísimo menos que apareciera un *positivo visual* del cuerpo.

Sin embargo fueron muy pocos los que se dieron cuenta de la verdadera dimensión que tenía tal descubrimiento. Hubo que esperar hasta la

obtención de una nueva fotografía de la Sábana para que se aceptara por todos como algo extraordinario.

Fue Giuseppe Enrie, redactor jefe de la «Rivista Fotografica Italiana», el encargado de obtener las nuevas placas de la *Síndone* en la ostensión de 1931 y quien, dos años más tarde, publicó un libro titulado *La Santa Sindone rivelata dalla fotografia*,²⁰ en el que narra todos los detalles técnicos de su trabajo. En esta ocasión, el fenómeno tuvo bastante más resonancia en el mundo científico y cultural, dando lugar a multitud de estudios de toda índole.

En los años 30, la fotografía había avanzado muchísimo y la técnica del blanco y negro había llegado a su perfección. De hecho las fotos tomadas en aquella ocasión están consideradas por muchos especialistas como las mejores que se han hecho nunca, porque el negativo en blanco y negro tiene mayor contraste que las posteriores fotos en color y la precisión de los detalles es muy grande.

Sin entrar todavía en el problema que plantea el mecanismo de formación de la imagen sindónica y sus características, quiero subrayar que también desde el punto de vista fotográfico, es una imagen única. Por eso considero pertinente

reproducir literalmente lo que el propio Giuseppe Enrie, un verdadero experto, escribió en su citado libro al observar la *Síndone* con detenimiento. Se trasluciría su entusiasmo:



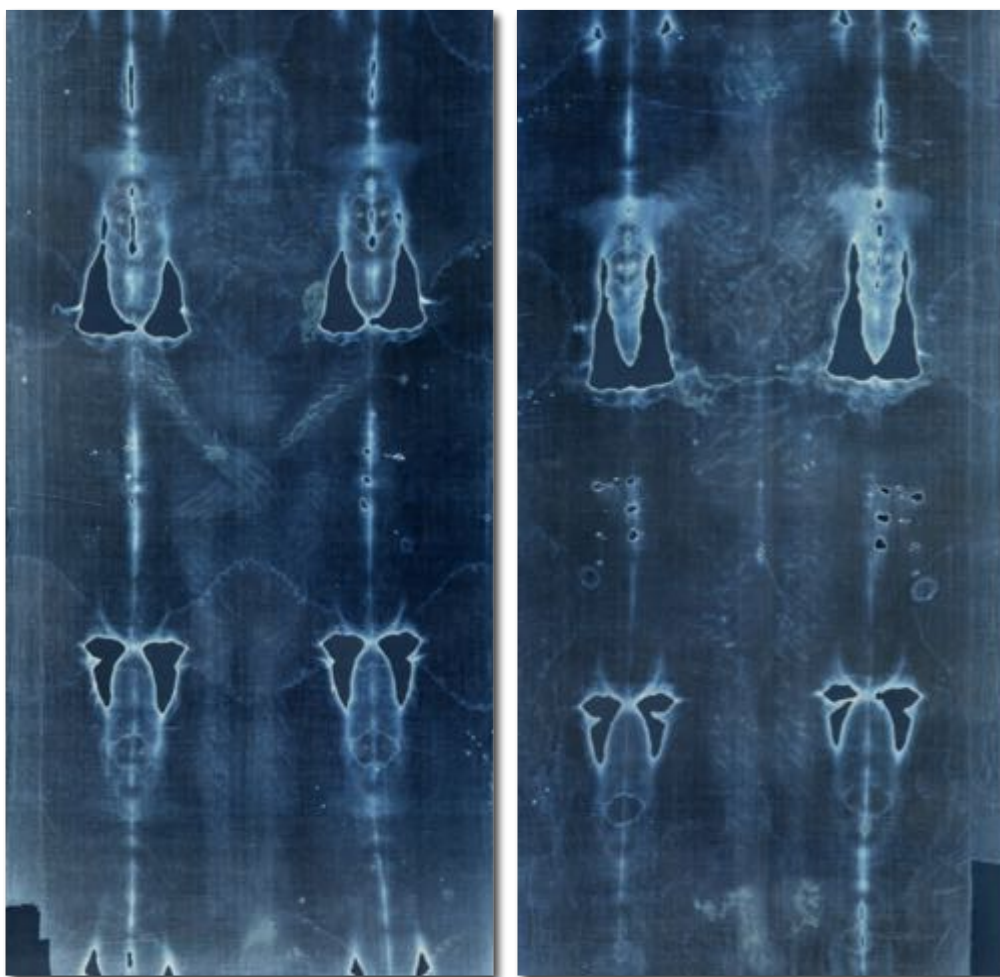
16.- Negativo fotográfico del rostro del *Hombre de la Síndone* obtenido por Enrie en 1931.

1. “La impresión del cuerpo sobre la Sábana Santa, excluidas tan sólo las huellas de sangre, es un perfecto negativo y no es de hechura humana.
2. La ampliación confirma de manera clara que han de excluirse en la misma tanto rasgos de pintura o pinceladas como dibujos o bosquejos antepuestos.
3. Las manchas de sangre están bien marcadas y tienen las características de improntas por contacto: su color es intenso y su diseño más visible y marcado.
4. Las impresiones presentan proporciones anatómicas perfectas y dicen claramente de qué clase de persona se trata y a qué raza pertenecía; no aparecen desfiguradas apenas, a pesar de la hinchazón del hueso nasal.
5. En las sombras de la impronta, o sea, en la mayor parte de la superficie de la Sábana Santa, el tejido está intacto.“...

²⁰ ENRIE, Giuseppe, 1933.

Se ha dicho, empezando por Enrie, que la impronta **es** un verdadero negativo —y, efectivamente, es comparable en muchos aspectos con un cliché— e incluso se ha llegado a afirmar que es la primera *proto-fotografía* de la Historia. Hay que matizar semejante afirmación, subrayando que es algo más complejo: El Lienzo actúa **a la manera de** un cliché, pero si nos fijamos bien veremos que **no es** un cliché. Hay por lo menos dos aspectos, fácilmente comprobables por cualquiera, en los que la imagen sindónica difiere de una imagen fotográfica:

1. **El carácter totalmente diferente de las huellas de sangre y las de la impronta.** Como veremos en su momento, la sangre ha pasado al lienzo por absorción directa y en la tela tiene su color natural —por lo que en el negativo se ve *en negativo*, como es normal— pero, por el contrario, la impronta tiene el claroscuro invertido en el lienzo, por lo que en el negativo fotográfico se ve en “positivo óptico”.
2. **Las sombras de la figura no están distribuidas de forma natural.** Nos sería imposible determinar donde estaría el hipotético foco de luz que iluminaba el cuerpo al hacer la fotografía.²¹ Precisamente, uno de los elementos que da ese aspecto extraño a la figura es que las sombras están «repartidas» a ambos lados del cuerpo. Parece como si estuviera iluminado “desde dentro”.



17.- Negativo fotográfico digital a color de la impronta frontal y dorsal de la *Síndone*.

²¹ Hace unos años tuve la oportunidad de preguntar a un fotógrafo de prensa profesional sobre la posibilidad de que la *Síndone* fuera el negativo de una hipotética fotografía, y pude comprobar cómo, tras un rato de atenta observación sobre las sombras de la figura, descartó decididamente dicha hipótesis.

En definitiva, lo que reveló el negativo fotográfico parecía difícil de comprender, así que durante años hubo quien prefirió negar la negatividad de la impronta, considerando el descubrimiento como un truco.²² Esta actitud perduró en muchas personas hasta casi nuestros días, pero quedó desmentida definitivamente cuando miles de cámaras privadas pudieron captar directamente la imagen de la *Síndone* en la Ostensión de 1978; la comprobación pasó a estar al alcance de cualquiera, simplemente revisando el cliché obtenido con la foto.

En los años setenta se tomaron las primeras fotografías en color de la Sábana y el mundo conoció el verdadero aspecto pardo-amarillo de la *impronta* —mucho más sutil de lo que la película ortocromática reflejaba— y los tonos azules del negativo fotográfico que, como era de esperar, nos muestra la inversión de los colores originales por sus complementarios.

La fotografía científica y de alta calidad aplicada a la Sábana, y sobre todo los escaneados a los que se ha sometido en los años 2000 y 2002 han elevado el conocimiento de detalle de la imagen a niveles nunca sospechados anteriormente.

Hoy ya no cabe dudar de la existencia de dos tipos diferentes de huellas: por una parte las de contacto (heridas, regueros de sangre, hemorragias posmortales,...) y por otra la impresión del cuerpo, que se diferencian no sólo por su naturaleza sino también por su coloración, y sabemos que, aunque la *impronta* es monocroma, tiene una gran variedad de tonos.²³

Por fin, con el acceso universal a la fotografía digital y al tratamiento de imagen por ordenador, ya no es necesario siquiera acudir al negativo fotográfico para comprobar la negatividad de la imagen. Todo aquel que tenga una imagen original de calidad digital y un programa informático de tratamiento de imagen tipo “photoshop” puede comprobar personalmente en la pantalla de su ordenador esta característica de la imagen.

Lo interesante es que, a pesar de los avances científicos y de los muchos ensayos realizados, seguimos sin poder explicar la existencia y la naturaleza de la *impronta*. Un reto que no se ha podido resolver en más de cien años.

²² Contribuyó a esto la costumbre, generalizada en aquella época, de manipular y colorear las fotografías en blanco y negro. Algunos pensaron que se trataba de algún nuevo efecto fotográfico y otros de una manipulación voluntaria. No olvidemos tampoco la trascendencia que tuvieron el dibujo y el grabado en las publicaciones de entonces.

²³ Como ampliaré en su momento, los estudios sobre la imagen han revelado que la *densidad* de la huella, en cada punto de la impronta, está relacionada matemáticamente con el relieve que, en ese mismo punto, tendría un hipotético cuerpo de tres dimensiones, —que hubiera estado envuelto en la tela—. La razón de ser de esta relación es algo que tampoco se ha podido explicar satisfactoriamente, pero justifica la variedad de tonos.

