

UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DOCTORADO EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



TESIS DOCTORAL

LA TRANSFIGURACIÓN DEL ESPACIO LITÚRGICO
MEDIANTE LA ICONOGRAFÍA DE MARKO IVAN RUPNIK

AUTOR: EMILIO DELGADO MARTOS
DIRECTOR: DR. D. JOSÉ ÁNGEL AGEJAS ESTEBAN
MADRID, ABRIL DE 2017

A Laura

A mi padre

A mi madre

Índice

Resumen	9
Abreviaturas, siglas y advertencia	11
Introducción	13
A. Definición del problema	13
A.1. Justificación de la necesidad y el valor del proyecto de tesis	13
A.2. Definición del problema	15
A.3. Alcance y límites de la investigación.....	17
B. Hipótesis y objetivos del trabajo de investigación.....	19
B.1. Hipótesis.....	19
B.2. Objetivo.....	20
B.3. Hipótesis y objetivos secundarios	20
C. Planteamiento de la tesis	25
C.1. Material y metodología	25
C.2. Objeto material y formal de la investigación	28
C.3. Originalidad y contribuciones	29
C.4. Itinerario.....	30
D. Revisión bibliográfica.....	33
D.1. Fuentes primarias	33
D.2. Fuentes secundarias	36
D.2.1. Sobre iconografía y su valor simbólico.....	36
D.2.2. Sobre el sentido de la liturgia en el espacio sagrado.....	38
D.2.3. Sobre el sentido de la imagen en los inicios del arte cristiano y su proyección en la actualidad.....	40
D.2.4. Sobre el sentido de la transfiguración	42

I. La crisis de la cultura y el arte. La dificultad de un horizonte escatológico en el arte cristiano	43
I.1. El diagnóstico de M.I. Rupnik sobre la cultura occidental	47
I.1.1. El papel de la Iglesia en el cambio de paradigma cultural	49
I.1.2. Cristianismo y filosofía. El problema de la razón y la libertad	51
I.1.3. La incidencia del cambio de paradigma cultural en el arte cristiano	55
I.2. La dificultad de un horizonte escatológico en el arte cristiano	59
I.2.1. La especificidad del arte cristiano: el arte litúrgico.....	60
I.2.2. El arte moderno: el éxodo a lo subjetivo	65
I.2.2.1. El problema de la creatividad en el arte actual: el gnosticismo.....	68
I.2.2.2. El problema de la perfección	71
I.2.2.3. El problema de la perspectiva lineal para dominar el espacio.....	75
I.2.2.4. El problema de la representación del cuerpo	79
I.2.2.5. El problema de la representación del sufrimiento	81
I.3. Síntesis del diagnóstico cultural	85
II. Cosmovisión de Marko Ivan Rupnik.....	89
II.1. Sobre Marko Ivan Rupnik: el éxodo de lo subjetivo a lo eclesial.....	93
II.2. Influencias	99
II.2.1. El Cardenal Tomáš Špidlík y la espiritualidad oriental	100
II.2.1.1. Espiritualidad: la mirada orgánica y la inhabitación del Espíritu	104
II.2.2. La Idea Rusa y los teólogos orientales de referencia	107
II.2.2.1. V.S. Soloviev y la omniunidad.....	109
II.2.2.2. V.I. Ivanov y el conocimiento simbólico	116
II.2.2.3. N.A. Berdiáev y el acto creativo	120
II.2.2.4. P. Florenski y lo orgánico	124
II.2.2.6. Síntesis de las principales ideas de los teólogos rusos seleccionados.....	133

II.2.3. Las intuiciones de Juan Pablo II: el acercamiento de la iglesia oriental.....	135
II.2.4. Resumen de las influencias de Rupnik	141
II.3. El sentido escatológico de la belleza: la transfiguración	143
II.3.1. La cuestión de la belleza en el arte cristiano.....	144
II.3.1.1. La belleza del arte vs belleza de la naturaleza.....	145
II.3.1.2. La belleza encarnada	146
II.3.1.3. La belleza y la vida.....	146
II.3.1.4. La belleza permanente.....	147
II.3.2. La visión bíblica de la belleza y el papel del Espíritu Santo.....	148
II.3.3. Experiencia estética y religiosa de la belleza	151
II.3.4. La plaza de oro del Apocalipsis	155
II.3.4.1. Los conceptos de Logos y Creación.....	156
II.3.4.2. El éschaton	157
II.3.4.3. La belleza en la dimensión antropológica	158
II.4. Síntesis	163
III. El sentido del icono en el espacio litúrgico. El Centro Aletti	165
III.1. El sentido del símbolo	169
III.1.1. El lenguaje del símbolo	171
III.1.2. Simbolización del Misterio.....	173
III.2. El origen de la imagen cristiana.....	181
III.2.1. El origen de la imagen desde la tradición veterotestamentaria.....	182
III.2.2. El simbolismo escatológico cristiano de tradición judía	190
III.2.3. Los primeros iconos de Cristo y la Virgen	192
III.2.4. El arte cristiano de los primeros siglos	195
III.3. El sentido del icono en el espacio litúrgico	199
III.3.1. Definición y contexto	199

III.3.2. El sentido de la comunidad en el Centro Aletti. La caridad.	205
III.3.3. Metodología de trabajo en el Centro Aletti	209
III.3.3.1. El simbolismo concreto de la iconografía.....	216
III.3.3.1.1. El sentido de la corporeidad en la representación	217
III.3.3.1.2. El sentido del vestido en la representación	219
III.3.3.1.3. El sentido del rostro	220
III.3.3.1.4. El sentido de la mirada.....	224
III.3.3.1.5. El sentido de la perspectiva, del color y del fondo	225
III.3.3.2. El sentido de la transfiguración mediante la iconografía	233
III.3.3.2.1. La Transfiguración como la reflexión desencadenante del proyecto litúrgico en la sala capitular de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena	236
III.3.4. La novedad de la obra de Rupnik	244
III.4. Síntesis.....	249
IV. El sentido de la arquitectura en el espacio litúrgico desde la transfiguración	253
IV.1. El repensamiento del espacio litúrgico en el hecho arquitectónico.....	257
IV.1.1. El arquetipo revelado.....	259
IV.1.2. El templo como imago mundi	262
IV.1.3. La representación realista del universo	264
IV.1.4. Primera parada del repensamiento del espacio litúrgico: la necesidad del encuentro de la arquitectura con el arquitecto y con el resto artes.	265
IV.2. Origen y actualidad del edificio litúrgico	267
IV.2.1. Origen del espacio litúrgico.....	268
IV.2.2. La necesidad de un edificio para la liturgia.....	272
IV.2.3. El edificio litúrgico oriental.....	275
IV.2.3. Síntesis del origen y primer desarrollo del edificio litúrgico	283
IV.2.4. Estado actual.....	285

IV.2.4.1. El tránsito de una arquitectura sacra preconiliar a la postconiliar.....	287
IV.2.4.2. La arquitectura de la “ausencia” y el problema de la abstracción	293
IV.2.4.3. La identidad y la secularización.....	297
IV.2.5. Segunda parada del repensamiento del espacio litúrgico: la mirada hacia el origen y la actualidad del espacio sacro	301
IV.3. La transfiguración del espacio litúrgico mediante la concepción orgánica y dinámica.....	303
IV.3.1. Los niveles de transfiguración mediante la composición de la dimensión orgánica y la experiencia dinámica en el espacio litúrgico	307
IV.3.2. La correlación de los lugares: el sentido escatológico del espacio litúrgico	314
IV.3.2.1. El ingreso: el paso de la muerte a la vida	317
IV.3.2.2. El itinerario de los lugares: el camino de la Redención.....	319
IV.3.2.3. El sentido del baptisterio.....	321
IV.3.2.4. El sentido del ambón	323
IV.3.2.5. El sentido del presbiterio y el altar	324
IV.3.2.6. El sentido de la sede	327
IV.3.2.7. El sentido del ábside y el tabernáculo.....	329
IV.4.2.7.1. El ábside y el tabernáculo como organismo	330
IV.4.2.7.2. El tabernáculo como origen y precursor del espacio	334
IV.3.2.8. Otros lugares del espacio litúrgico: la sacristía	337
IV.3.3. La relación interior-exterior y la naturaleza transfigurada	346
IV.3.3.1. El sentido del espacio y de la materia en el espacio litúrgico.....	348
IV.3.3.2. El sentido de la luz y el color en el espacio litúrgico	353
IV.3.4. La lectura de la tradición en el espacio expectante	356
IV.3.5. El sentido dinámico a partir de la experiencia de la liturgia y la participación integral del rito.....	358
IV.3.5.1. El sentido dinámico de la Presencia: el motor del espacio litúrgico	362

IV.3.5.2. La acción de contemplar la Gloria.....	365
IV.3.5.3. La experimentación del Misterio	367
IV.3.6. El movimiento de la representación, el sentido ascensional y descendente y el sentido de lo orgánico en la liturgia.....	370
IV.3.7. Tercera parada del repensamiento del espacio litúrgico. Resultados: hacia una arquitectura litúrgica.....	373
Discusión y conclusiones	377
Prospectivas.....	385
P.1. Prospectiva de investigación: hacia una arquitectura litúrgica.....	386
P.2. Prospectiva de investigación: hacia una arquitectura ecuménica.....	387
P.3. Prospectiva de investigación e innovación docente: en torno a la construcción de una capilla universitaria	388
Bibliografía.....	391
Agradecimientos	417
Anexos.....	419
Anexo 1. Índice onomástico	421
Anexo 2. Relación de obras del Centro Aletti	427
Anexo 3. Esquema general del trabajo de investigación	433
Anexo 4. Fotografías	437

Resumen

Las conexiones que se establecen entre la obra iconográfica de Marko Ivan Rupnik y la manera en que interviene en el espacio litúrgico están fundamentadas en una espiritualidad y una elaboración teológica que, desde la perspectiva occidental, propone una novedad. La tradición oriental y la vocación ecuménica de su arte son el punto de partida de una llamada dirigida a provocar una sinergia entre el icono y la arquitectura. El camino trazado por su taller de arte, el Centro Aletti, que es sólido y evocador, muestra que sus intenciones superan la condición de que sus intervenciones transformen meramente el espacio sagrado. Como heredero de las propuestas iniciadas por Soloviev, Rupnik ha sabido conciliar un lenguaje simbólico que quedó perdido en el discurrir de la cultura moderna y posmoderna, mediante la evocación de lo orgánico y lo dinámico en el arte del mosaico y en su repercusión en el espacio, que demanda a su vez una actitud renovada del artista y el hombre actual. El conocimiento simbólico, que es el garante de la posibilidad de integrar las realidades sensibles y espirituales, se materializa en la obra y propuesta artística de Rupnik desde la génesis del proyecto hasta su finalización, dando como resultado una auténtica transfiguración del espacio cultural.

Abreviaturas, siglas y advertencia

Abreviaturas de libros bíblicos consultados:

Ap	Apocalipsis	Hch	Hechos de los Apóstoles
1 Co	1ª epístola a los Corintios	Jn	Evangelio según San Juan
2 Co	2ª epístola a los Corintios	Jon	Jonás
Col	Epístola a los Colosenses	Lc	Evangelio según San Lucas
1 Cro	Libro primero de las Crónicas	Lv	Levítico
Ct	Cantar de los Cantares	Mc	Evangelio según San Marcos
Dt	Deuteronomio	Mt	Evangelio según San Mateo
Ef	Epístola a los Efesios	Pr	Proverbios
Ex	Éxodo	1 R	Libro primero de los Reyes
Ez	Ezequiel	2 R	Libro segundo de los Reyes
Fip	Epístola a los Filipenses	Rm	Epístola a los Romanos
Ga	Epístola a los Gálatas	Sal	Salmos
Gn	Génesis	Sb	Sabiduría
Hb	Epístola a los Hebreos		

Otras abreviaturas y siglas utilizadas:

BAC	Biblioteca de Autores Cristianos (editorial)
c.	<i>circa</i> (cerca de, alrededor de), utilizado en fechas
coord.	coordinador/a de publicación (utilizado en referencias bibliográficas)
dir.	director/a de referencia cinematográfica (utilizado en referencias bibliográficas)
ed.	editor/a de publicación (utilizado en referencias bibliográficas)
PIO	Instituto Pontificio Oriental (<i>Pontificio Istituto Orientale</i>)
PPC	Promoción Popular Cristiana (editorial)
PUG	Universidad Pontificia Gregoriana (<i>Pontificia Università Gregoriana</i>)
ROSSO ...	GOVEKAR, N., <i>El rojo de la plaza de oro [...]</i> . Monte Carmelo, Burgos, 2013
s.f.	sin fecha (utilizado en referencias bibliográficas)
SJ	Compañía de Jesús (<i>Societas Jesu</i>)

Advertencia:

En las citas de este trabajo se utilizan signos para indicar omisiones o restauraciones de los textos citados. Los puntos suspensivos entre corchetes indican una omisión de una parte del texto original que precede o se intercala en la cita y que, por

consideración del investigador, facilita sintetizar el contenido. Las conjeturas propias que intentan depurar el mensaje de la cita original se incluyen igualmente entre corchetes.

Introducción

A. Definición del problema

«*Finis amoris, ut duo unum fiant*»¹.

A.1. Justificación de la necesidad y el valor del proyecto de tesis

Este trabajo propone una investigación sobre la cuestión del encuentro con la belleza a través de la obra de arte. En el contexto actual, el jesuita esloveno Marko Ivan Rupnik ha iniciado un camino de exploración de un nuevo lenguaje litúrgico² mediante un discurso que promueve la integración de toda la realidad, de lo espiritual y de lo humano, de lo teológico y lo artístico, de lo material y lo inmaterial, de lo formal y lo estético, a través de la recuperación de la iconografía oriental de los primeros siglos del cristianismo. En el panorama del arte sacro de las últimas dos décadas, Rupnik no puede pasar desapercibido.

Abelardo Lobato introdujo la cuestión de la belleza de una manera que ha servido al propósito de este investigador para justificar su interés por este tema. Esto es: asignar al quehacer del estudio de la belleza la búsqueda y contemplación de cuestiones terminales partiendo de la realidad que percibimos³. El punto de partida, fijado en la obra de Rupnik, facilita que desde su trabajo se pueda profundizar con mayor intensidad en aspectos que van más allá de lo puramente artístico. Al estudiar su obra, se han ido descubriendo las profundas relaciones entre cuestiones teológicas, antropológicas y estéticas, que han permitido amplificar la investigación.

Este trabajo de investigación nace de tres motivaciones personales. La primera es pura y necesariamente experiencial. Sólo es posible preguntarse por la belleza si uno

¹ «El fin del amor es que dos se hagan uno». De esta manera Pavel Florenski encabezó su obra *La columna y el fundamento de la Verdad*, sirviendo a uno de propósitos de este trabajo, que es desvelar el sentido del símbolo en el espacio litúrgico. FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*. Sígueme, Salamanca 2010, 33.

² ¿Qué hay de novedoso en el lenguaje propuesto partiendo de la iconografía? Esta será una de las cuestiones que se aborden en el trabajo de investigación.

³ «Y un quehacer más noble, inocente e inútil es tratar sólo de teorizar acerca de ella». Cf. LOBATO, A., *Ser y belleza*. Unión Editorial, Madrid 2005, 19.

mismo se encuentra con ella. Ratzinger lo expresó con claridad: «La belleza hiere, pero precisamente de esta manera recuerda al hombre su destino último»⁴. El encuentro con la belleza se ha descrito de muchas maneras. El teólogo ortodoxo Olivier Clément describió la entrada a la capilla *Redemptoris Mater*⁵ como: «[...] uno se queda en silencio. Sólo un poco después surge una palabra de admiración y amistad»⁶.

La segunda motivación surge de tratar de comprender el equilibrio entre la afectividad y la razón en el ámbito del encuentro con la belleza, de entender por qué algo es capaz de emocionar. Platón iluminó esta motivación: las cosas bellas tienen la condición de ser huidizas, de hacerse evanescentes después de haberse manifestado⁷. Surge por lo tanto la necesidad de entender. Von Balthasar lo describió así: «Quien es afectado por algo verdaderamente significativo, no se queda simplemente en lo genérico o en la perspectiva de una visión de conjunto, sino que queda tocado por una flecha en lo más íntimo de su corazón»⁸. La arquitectura es, quizás, una de las bellas artes donde mejor se verifica esta relación. Jesús Aparicio la describió de la siguiente manera: «Una gran obra de arquitectura nos hace callar y llorar. La causa es la arquitectura y el efecto el silencio y las lágrimas». La emoción arquitectónica es una emoción en el espacio y en el tiempo; la arquitectura es una emoción que se habita⁹.

La tercera motivación nace desde las conexiones que este trabajo propone con la vocación y la actividad del investigador: la arquitectura. De aquí parten algunas de las cuestiones que se tratan de indagar, como la pregunta por el sentido y el valor del proceso en la generación de la obra de arte, o si sería posible plantearse el encuentro con la belleza en la fase de gestación de la misma. En este sentido, es valiosa la afirmación de Heidegger acerca de las implicaciones de lo que significa el arte en esencia, que es poner en acción la verdad del ente¹⁰. La progresiva revelación del ser a través del ente, que es el arte, es la manifestación de la *aletheia* griega, que en el contexto de este trabajo será la revelación

⁴ Del mensaje del encuentro en Rímini (24-30 de agosto de 2002). RATZINGER, J., “La contemplación de la belleza”. *Humanitas* 29 (2003) 11.

⁵ Primera obra en la que Marko Ivan Rupnik realizó un discurso iconográfico mediante el mosaico.

⁶ CLÉMENT, O., “Surcos de luz”. En: RUPNIK, M.I., *Los colores de la luz*. Monte Carmelo, Burgos 2003, 9.

⁷ Cf. PLATÓN, “Hippias Mayor”. En: PLATÓN, *Diálogos*. Vol. 1. Gredos, Madrid 1997, 425, 294e.

⁸ VON BALTHASAR, H.U., *Teodramática. 2. Las personas del drama: el hombre en Dios*. Encuentro, Madrid 2006, 34.

⁹ Cf. APARICIO GUIADO, J.M., *El muro*. Biblioteca Nueva, Madrid 2006, 16.

¹⁰ Cf. HEIDEGGER, M., *Caminos del bosque*. Alianza Editorial, Madrid 2010, 25.

de la Verdad. El espacio sacro ofrece un ámbito de estudio idóneo para indagar sobre la verdad, ya que el arte no sólo se revela como bello desde un punto de vista estrictamente estético, sino que también lo hace de una manera holística como verdadero.

El valor de este proyecto de investigación reside en que trata de proporcionar un modo de acercamiento a la realidad en su sentido más amplio, a través de la concreción del arte litúrgico de Rupnik, mediante una metodología que parte de la cosmovisión desde la cual ha sido concebida la obra de arte, cuyo objetivo es establecer las relaciones con el hombre, con el mundo y con Dios. La obra de Rupnik ofrece un contexto magnífico para comprender al hombre actual que, como él mismo dice, «vive carente de creatividad»¹¹.

Este acercamiento se produce con el rigor de una investigación científica. El tema de la belleza no pretende diluir los objetos o sujetos que se relacionan en el encuentro estético, sino más bien lo contrario, reforzar y completar su identidad.

A.2. Definición del problema

El problema que se plantea en este trabajo se enmarca dentro de la gran tradición del pensamiento que ha rodeado al arte en general, sobre todo desde el siglo XV con el desarrollo del Renacimiento¹²: ¿Qué es arte? ¿Cuál es el sentido del arte?

La experiencia estética y especialmente la cuestión de la belleza, han sido el tema de fondo de dichas preguntas. Esto ha supuesto que, en muchos ámbitos de la realidad del hombre, la belleza haya quedado relegada -e incluso anulada y olvidada- debido al relativismo en el que quedó inmersa la cultura de los siglos XIX y XX. En el caso del arte, el artista, el objeto de contemplación y la persona que lo contempla han tomado un papel dominante a la hora de valorar y explicar dicha experiencia. La formulación actual de la belleza ha quedado relegada a la dimensión personal del gusto, y por lo tanto ha perdido la dimensión metafísica por la que lo bello, verdadero y bueno no son necesariamente los atributos de la limitada realidad de los fenómenos que rodea al hombre, y menos en el campo del arte. Rupnik encabeza con valentía una propuesta de

¹¹ Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*. Fundación Maior, Madrid 2013, 14-15.

¹² Cf. GOVEKAR, N., *El rojo de la plaza de oro. Entrevista de Nataša Govekar con Marko I. Rupnik sobre arte, fe y evangelización*. Monte Carmelo, Burgos 2013, 105.

trabajo que aborda entre otras cuestiones: ¿es la belleza un tema actual?; y más allá de lo que pueda explicar la filosofía: ¿tiene algo que aportar el arte?

En el estudio del arte sacro es necesario tener en cuenta el papel de la Iglesia. El manifiesto ecuménico que promulgó Juan Pablo II, acerca de que la Iglesia debería de “respirar con dos pulmones”¹³, sirvió para que Špidlík¹⁴ y Rupnik iniciaran un camino en el que se pudiera considerar de manera integral la realidad espiritual del hombre a partir del arte¹⁵. De esta manera, sería posible que la progresiva disociación que se produjo entre las iglesias hermanas se invirtiese, potenciando los nexos y las sinergias.

Otro punto de mira al que se dirige este trabajo es analizar el modo en que se produce la reformulación del espacio litúrgico promovida por el trabajo del Centro Aletti¹⁶. Esta propuesta quedó recogida en las preguntas que Rupnik expuso en la *Lectio Magistralis* con motivo de su nombramiento como Doctor Honoris Causa en 2013¹⁷: «El arte por sí mismo tiene un vínculo orgánico con la vida, pero precisamente en esto se presenta hoy para nosotros el reto supremo. ¿Qué vida expresa hoy en día el arte que habita en las galerías contemporáneas? ¿Cuál es el enfoque del hombre que se hace presente en este arte contemporáneo? ¿Es posible que este arte, como tal, aunque realizado por autores muy famosos, entre directamente en el espacio litúrgico y ocupe las paredes de los presbiterios y de las iglesias? ¿Es posible que este arte pueda presentar la ‘pared de la iglesia’ como el autorretrato de la Iglesia como cuerpo de Cristo?»¹⁸.

¹³ Cf. JUAN PABLO II, *Redemptoris Mater*. Carta Encíclica. Vaticano (25 de marzo de 1987), epígrafe 34.

¹⁴ El cardenal Špidlík fue el mentor de Rupnik. Su visión queda expuesta en el desarrollo del trabajo de investigación.

¹⁵ Rupnik, tomando las palabras del cardenal Špidlík, plantea que Europa debería revisar el sentido de su fundación: «las tres dimensiones de las síntesis espiritual y cultural que cristalizan con el nacimiento de Europa: la dimensión bíblica de la fe judeocristiana; la dimensión intelectual y conceptual de la reflexión procedente de Grecia; y la dimensión jurídica organizativa y programática procedente de Roma. Estas tres dimensiones, articuladas en un solo organismo, plantearon una nueva civilización que nunca había existido hasta ese momento». Cf. RUPNIK, M.I., “Una belleza para el encuentro”. En: RUPNIK, M.I., *Una belleza para el encuentro. Doctorado Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria al P. Marko Ivan Rupnik, SJ*. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2014, 13-14.

¹⁶ Durante el transcurso de este trabajo, al referir el mosaico o la iconografía, se utilizará de forma indiferente “Centro Aletti” o “Rupnik”. Este centro, que pertenece al Instituto Pontificio Oriental, también se conoce como Centro de Estudios e Investigaciones “Ezio Aletti” o Centro Aletti.

¹⁷ El acto de investidura se produjo el 18 de marzo de 2013 en la Universidad Francisco de Vitoria.

¹⁸ Cf. *Íbid.*, 25-26.

A.3. Alcance y límites de la investigación

Esta investigación aborda el estudio de la iconografía desde el modo en que se elabora y no sólo por su resultado final. Por este motivo es necesario indagar en las razones y efectos de la propuesta teológica y estética del artista jesuita en relación con la configuración del espacio litúrgico¹⁹. Rupnik, por lo tanto, supone un ámbito para acotar la investigación y definir sus límites.

La tesis está realizada por un arquitecto que trata de establecer relaciones entre la teología y la arquitectura a través de la liturgia. Se ha seleccionado una temática muy concreta alrededor del autor propuesto que sirve para comprender el sentido de la concepción arquitectónica -del diseño- del espacio litúrgico. La dimensión teológica ofrece un espacio fértil y necesario para que un arquitecto se pregunte por el alcance de los aspectos a tener en cuenta para pensar y diseñar este tipo de espacios. Especialmente cuando los que diseñan y construyen los espacios sacros hoy en día son los arquitectos²⁰. Esto supone establecer una acotación más precisa de los temas que se exponen a lo largo de los capítulos alrededor de la figura de Rupnik que son los referentes que conforman su cosmovisión y el objeto de su intervención mediante el mosaico, que es la iconografía en el contexto de la liturgia.

Estos límites también afectan al ámbito de estudio del espacio arquitectónico sacro. Se han consultado tesis doctorales en España como la de Delgado Orusco²¹ y Fernández Cobián²², que describen aspectos muy interesantes del espacio sacro en la arquitectura española del siglo XX. En lo referido a los autores rusos mencionados en este trabajo, ha sido de utilidad consultar la tesis doctoral de Fernández Calzada²³. Otra

¹⁹ En el desarrollo del trabajo se realizará la disquisición sobre el término sacro, sagrado y litúrgico, sin embargo, de forma general, se utilizarán como sinónimos.

²⁰ En España, la competencia profesional para el diseño y la construcción de edificios públicos, entre los que se incluyen los religiosos, es propia y exclusiva del arquitecto (Art. 2, Ley 38/1999, de 5 de noviembre, de Ordenación de la Edificación). En: BOE nº266, (6 de noviembre de 1999).

²¹ DELGADO ORUSCO, E., *Arquitectura sacra española, 1939-1975. De la posguerra al posconcilio*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid 1999.

²² FERNÁNDEZ COBIÁN, E., *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad da Coruña, A Coruña 2000.

²³ FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, Valladolid 2013.

tesis, la de Baño Martínez²⁴, ha sido valiosa para profundizar sobre el estudio del origen de la sacristía en el edificio eclesial. En la investigación se ha acota el análisis de referencias construidas a las que propone Rupnik, las primeras basílicas cristianas con influencia oriental, especialmente las construidas en Roma durante el primer milenio, que han servido para completar su discurso sobre el espacio sacro.

Respecto a los límites del conjunto de autores seleccionados, la referencia queda acotada y descrita en los escritos del jesuita esloveno. Su maestro, el cardenal Špidlík, le inculcó una tradición basada en pensadores y teólogos orientales de la talla de Soloviev²⁵, Berdiáev, Ivanov, Florenski, Evdokimov y Uspenski, entre otros, cuyas intuiciones y propuestas sirvieron de referencia para que los papas -como Juan Pablo II, Benedicto XVI y Francisco- pusiesen en marcha acciones para que la iglesia católica y la ortodoxa tiendan al encuentro. El acercamiento de la cultura oriental queda patente en la obra de Rupnik y por lo tanto merece su estudio.

²⁴ BAÑO MARTÍNEZ, F., *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, Murcia 2008.

²⁵ Este trabajo de investigación utiliza algunos términos, conceptos y nombres de personas que se transcriben del ruso al castellano. Debido a que este estudio no pertenece al ámbito de la filología eslava o rusa, ni tiene como base un elenco bibliográfico que requiera acudir a fuentes rusas originales, se opta por el modo de transcripción propuesto por Presa González (Presa González 1997), tomado como referencia por Fernández Calzada en su tesis doctoral *Vladimir Soloviev y la filosofía del siglo de plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*. Este criterio coincide con el de la *Nota del Editor de La Idea Rusa. Entre el anticristo y la Iglesia. Una antología introductoria*. P. Chaadev, V. Soloviev, N. Beriaev, de Marcelo López Cambronero, en el que se hace referencia a la obra de Alvarado (ALVARADO, S., *Sobre la transliteración del ruso y de otras lenguas que se escriben con alfabeto cirílico*. Atenea, Madrid 2003). Fernández Calzada introduce una serie de observaciones que, con el objetivo de mantener el rigor de las citaciones, son de utilidad en este trabajo y conviene tener en cuenta: «a) El signo ñ se transcribirá en los nombres propios por i, pero si aparece formando grupo, como es frecuente en las terminaciones de apellidos rusos junto a los signos и о ы, sólo se transcribirán estos últimos. Ejemplos: Белинский, Belinski; Белый, Biely. b) El signo ь, que en ruso se emplea para indicar la palatalización del sonido de la consonante que le precede, se deja sin transcribir en los nombres propios. Ejemplos: Гоголь, Gógol y no Gógol'. El signo ъ tampoco se transcribirá. c) El apellido Соловьёв se transcribirá como Soloviev y no como Solovyov por respetar el modo en el propio filósofo escribía su apellido cuando no escribía originalmente en ruso». En el texto de esta investigación se ha mantenido el nombre de Soloviev o Solov'ev, en vez de Soloviev, en aquellas fuentes bibliográficas que literalmente lo transcriben así. Cf. FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, 8. Cf. LÓPEZ CAMBRONERO, M., *La Idea Rusa. Entre el anticristo y la Iglesia. Una antología introductoria*. P. Chaadev, V. Soloviev, N. Berdiáev. Nuevo Inicio, Granada 2009, 9-10.

B. Hipótesis y objetivos del trabajo de investigación

B.1. Hipótesis

La hipótesis se ha ido matizando conforme el investigador se ha introducido en comprender la cosmovisión del autor de referencia. En origen, la hipótesis del trabajo interrogaba el valor de la obra de Rupnik más allá de ser un elemento decorativo, y por lo tanto accidental y efímero, dentro del espacio sacro. Esta hipótesis estaba fundamentada en la manera en la que el jesuita esloveno intervenía en los espacios, ya que, en su gran mayoría, estaban contruidos y en uso. Su trabajo por lo tanto surgía *a posteriori*, lo que hacía pensar que, de alguna manera, su obra trataba meramente transformar el espacio desde un punto de vista que se podría denominar, en el contexto de esta introducción, *puramente estético*²⁶.

Sin embargo, la formulación de la hipótesis no puede eludir el desarrollo de la investigación. La manera en que se comprende la belleza y la transfiguración²⁷ tiene una gran relevancia en el espacio en el que desarrolla la obra iconográfica de Rupnik. En muchas ocasiones, el alcance de la intervención del jesuita esloveno ha ido más allá de los muros, pudiendo diseñar el presbiterio con los elementos que intervienen en la liturgia, como el altar, el ambón y la sede; incluso la zona de la asamblea, como los bancos; y otros elementos de relevancia en el espacio sacro, como el baptisterio, las vidrieras, las lámparas, los cálices, crucifijos, etc. Siempre y exclusivamente en el espacio litúrgico²⁸. Además, en la gran mayoría de ocasiones, Rupnik ha intervenido en espacios litúrgicos existentes y en uso. Su obra, por lo tanto, no ha pasado por un proceso de formular desde el inicio la configuración del espacio arquitectónico, sino que este ya existía y se conformaba como uno de los puntos de partida del proyecto artístico y teológico. Incluso, en el caso de haber creado un espacio litúrgico donde no hubiera uno existente -como el caso de la pequeña capilla del Centro Aletti-, el proyecto de Rupnik se realizaba sobre

²⁶ «Si la belleza se convirtiese en una forma que ya no es entendida como idéntica al ser, al espíritu y a la libertad, volveríamos a una época puramente esteticista». Cf. VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. 1. La percepción de la forma*. Encuentro, Madrid 2011, 27.

²⁷ Se evita intencionalmente utilizar “los términos” o “los conceptos”.

²⁸ En este trabajo se expone el interés de Rupnik por desvincular la obra de arte litúrgica del ámbito museológico y puramente decorativo.

una estancia o sala disponible para dicho uso; la pre-existencia arquitectónica existía igualmente.

La pregunta fundamental de este trabajo se centra en revelar si la intervención integral de Rupnik, que se imbrica de manera sustancial en la construcción arquitectónica, supone algo más que un cambio de la imagen. Dicho cambio, que apuesta por una renovación de la experiencia estética y espiritual, tiene, en el contexto cristiano, una referencia clara y profunda en el acontecimiento de la Transfiguración. La experiencia tabórica aporta una manera de comprender el sentido de la transformación que supera la condición meramente material y de estilo. Preguntarse si es posible hablar de transfiguración del espacio litúrgico es hacerlo también de la experiencia litúrgica que sugiere la intervención de Rupnik, teniendo en cuenta el contexto y la complejidad cultural actual en el que se inserta su obra.

B.2. Objetivo

Siguiendo las consideraciones marcadas en la hipótesis, el objetivo inicial consistía en analizar la obra mural para establecer una relación, a priori formal, con el espacio sacro.

El transcurso del trabajo ha ido depurando el objetivo principal del trabajo, que finalmente se ha centrado en desvelar las conexiones que establece Rupnik entre la obra iconográfica y la manera de intervenir en el espacio litúrgico a partir de la dimensión teológica que subyace. De esta manera, estamos convencidos de que seremos capaces, siguiendo este itinerario, de descubrir, formular y proponer unas líneas teóricas sólidas para articular una discusión.

B.3. Hipótesis y objetivos secundarios

La investigación se abre a varias cuestiones que tratan de abordar desde diferentes ámbitos la hipótesis formulada. Como se expondrá en el apartado de metodología, no es posible generar un contexto de discusión unívoco en torno a la transfiguración del espacio litúrgico, exclusivamente desde la arquitectura o la teología. El índice de este trabajo articula la manera en que se han ido desplegando e imbricando

los interrogantes que, desde la obra de Rupnik, ofrecen un contexto idóneo para tratar el tema de la transfiguración.

En la primera parte de la investigación se trata uno de los temas de fondo, que sirve de obertura y de desencadenante de la obra artística del jesuita esloveno. La posibilidad de reconciliación entre el cristianismo oriental y occidental fue uno de los motores que, con la mediación entre otros de Juan Pablo II²⁹, iniciaron la actividad conjunta que desarrollaron Rupnik y Špidlík. Sus escritos responden a una preocupación común: explorar una vía de conocimiento, que ellos denominan “integral”, que pasa necesariamente a través del símbolo y que, en consecuencia, da paso no sólo al razonamiento, sino también a la expresión artística³⁰.

La recuperación del icono, característico de la iglesia cristiana oriental, desde el enfoque del cristianismo occidental se constituye en un interés por la búsqueda de un ideal de unidad. La hipótesis que surge desde este contexto está relacionada con la iconografía, y concretamente con el artista que lo realiza, el iconógrafo. Rupnik propone una metodología de acercamiento a la obra de arte a través del trabajo comunitario -en comunión- como alternativa al trabajo de ascesis solitario practicado por los autores de iconos en siglos precedentes, y especialmente por los artistas del arte “en general”. Esta nueva propuesta, que es en sí el Centro Aletti, será analizada debido a que no es posible comprender el icono como un arte final, sino como un camino que parte precisamente de la concepción del mismo. La cuestión de la transfiguración del espacio sacro queda de esta manera precedida por la pregunta sobre el icono, sobre las repercusiones teológicas y metodológicas de su génesis.

La transfiguración comprendida como revelación de belleza y posteriormente su repercusión espacial es el tema nuclear del trabajo. Su significado, que se comprende de forma progresiva, posibilita acercar la investigación a la comprensión del encuentro con la belleza a través de la iconografía. Ladaria, en el prólogo de uno de los escritos de Špidlík y Rupnik, señaló que descubrir la belleza equivalía a armonizar y ver en unidad todas las verdades particulares³¹. Soloviev, al que Rupnik se refirió como “el maestro del

²⁹ Cf. HAYES, M.; O'COLLINS, G., *El legado de Juan Pablo II*. San Pablo, Bogotá 2011, 138.

³⁰ Cf. LADARIA, L.F., “Prólogo”. En: ŠPIDLÍK, T., RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*. BAC, Madrid 2013, XI.

³¹ Cf. *Íbid.*, V.

símbolo”, definió la belleza como la visión de una cosa que conduce al conocimiento de otra realidad superior a la primera³².

Por otro lado, en el encuentro con la belleza a través de la contemplación del icono, se produce una confraternización de la dimensión afectiva y la dimensión racional. El icono se concibe como una realidad espiritual objetiva en la que tiene lugar la comunicación de aquello que es significado³³. Esta amplificación de la realidad a través del icono se intensifica mediante las relaciones que se generan en el espacio litúrgico.

El cuerpo intermedio de la investigación destila cuestiones derivadas del estudio del icono y de la imagen cristiana, que son relevantes para conformar el escenario de la hipótesis: ¿Es realmente posible pensar que una cultura “aparentemente estancada” en la Tradición -como el cristianismo oriental- pueda aportar ideas en el contexto cultural de occidente? ¿Cuál es el sentido de la Tradición en la celebración actual de la liturgia? ¿De qué manera debe penetrar la cultura actual en la concepción del espacio litúrgico? ¿Tiene sentido hablar de belleza en el contexto del arte sacro, desde la perspectiva del “arte en general”? ¿Qué relación guarda con el espacio litúrgico el acercamiento al significado de cuestiones teológicas y tener experiencia de ellas? Y en línea con la anterior, ¿es posible explicar la espiritualidad desde la perspectiva de la experiencia estética? ¿Cómo es posible que desde una cultura -la judaica- que tenía prohibida la representación de la imagen de Dios, se pueda inaugurar una nueva cultura de la imagen?

En la parte final de la investigación, se trata de abordar cuestiones en las que se hace partícipe el sentido y la razón de ser del espacio litúrgico y, por ende, de la arquitectura: ¿Cuán imprescindible es el espacio construido para la celebración de la liturgia? ¿Puede un artista “fuera de la iglesia” realizar una obra de arte verdadera para la liturgia? ¿Está respondiendo el arte -la arquitectura- a las expectativas de la Iglesia? ¿Es imprescindible la iconografía en el espacio litúrgico? Todas las artes, incluida la arquitectura, han ido evolucionando, absorbiendo e impregnando la cultura y el pensamiento del hombre de cada época hasta la actualidad, ¿por qué recuperar un lenguaje de hace más de mil años? Desde la figura del iconógrafo ascético, ¿es posible pensar en un arte generado por una comunidad de artistas? ¿Qué relación guarda el proceso de

³² Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 221.

³³ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*. Monte Carmelo, Burgos 2003, 14.

generación de la obra de arte con el resultado final? ¿Es suficiente que la arquitectura -en el contexto del espacio litúrgico- responda a la cuestión de la *utilitas*³⁴? ¿Debe un arquitecto conocer -más allá de la definición y/o la función- el contexto teológico para abordar un proyecto eclesial? Si la propuesta iconográfica de Rupnik parte de la recuperación de un canon, ¿debe la arquitectura responder mediante la búsqueda de su propio canon para abordar proyectos eclesiales? ¿Cuáles son las claves que, desde la arquitectura, pueden dar respuesta a la propuesta de Rupnik? En el contexto del espacio sacro, ¿es la “arquitectura centrada en la persona” una cuestión terminal? ¿La búsqueda del sentido de la arquitectura -dentro de los límites de esta investigación- tiene razón de ser “fuera de los muros” de las iglesias? Algunas de estas preguntas se podrían sintetizar en una: ¿Cuál es la novedad de Rupnik?

³⁴ Según el arquitecto romano Marco Vitruvio, la *utilitas*, la *firmitas* y la *venustas* formaban la terna de cuestiones a las que debía responder cualquier construcción arquitectónica. La *utilitas* hace referencia a la utilidad, uso o servicio que debía prestar el edificio en respuesta a los propósitos por los cuales fue diseñado: «La utilidad se logra mediante la correcta disposición de las partes de un edificio de modo que no ocasionen ningún obstáculo, junto con una apropiada distribución -según sus propias características- orientadas del modo más conveniente». Cf. VITRUVIO, M., *Los diez libros de arquitectura*. Alianza Forma, Madrid 1997, 36.

C. Planteamiento de la tesis

C.1. Material y metodología

Este trabajo propone la yuxtaposición de dos itinerarios: un acercamiento teológico articulado con otro artístico-arquitectónico. La definición de la metodología de esta investigación se fundamenta en la labor de repensamiento que Rupnik realiza mediante su obra. Esta labor es fruto de una mirada distinta, que brota de la razón ampliada y busca la unidad del saber, tomando como base las preguntas fundamentales que, como señala Lacalle Noriega, tienen que ver con la cuestión antropológica, la ética, la epistemológica y la del sentido³⁵. El repensamiento que se propone en este trabajo consiste en superar el reduccionismo de la razón instrumental, propio de abordar de forma unilateral y sin profundidad una materia -como la arquitectura de los espacios sacros-, para recuperar una concepción amplia y permeable a la emoción que, en el caso del espacio litúrgico, supone la conciliación de la razón y la fe. Benedicto XVI escribió sobre la necesidad de ampliar el horizonte de la racionalidad moderna: «Sólo lo lograremos si la razón y la fe se reencuentran de un modo nuevo, si superamos la limitación que la razón se impone a si misma de reducirse a lo que se puede verificar con la experimentación, y le volvamos a abrir sus horizontes en toda su amplitud»³⁶.

El campo de las humanidades permite entrelazar, dentro de la exigencia metodológica científica, saberes como la teología y la arquitectura que, en el contexto del espacio litúrgico, tradicionalmente navegan como entes fragmentados. Es precisamente la síntesis en el contexto del repensamiento la que permite conectar ambas disciplinas y ampliar su visión. En los términos que establece Juan Pablo II cuando manifiesta la necesidad de realizar el paso del fenómeno al fundamento³⁷, se trata en este caso de

³⁵ Cf. LACALLE NORIEGA, M., *En busca de la unidad del saber. Una propuesta para renovar las disciplinas universitarias*. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2014, 25.

³⁶ Cf. BENEDICTO XVI, *Fe, razón y universidad*. Recuerdos y reflexiones. Discurso. Ratisbona (12 de septiembre de 2006).

³⁷ Cf. JUAN PABLO II, *Fides et ratio*. Carta Encíclica. Roma (14 de septiembre de 1998), epígrafe 83.

proyectar el sentido de la arquitectura no sólo a nivel horizontal -lo evidente- sino también a nivel vertical y trascendente a través de las cuestiones metafísicas y teológicas³⁸.

Rupnik también advierte de forma explícita la necesidad de repensar el sentido del arte en la Iglesia, precisamente porque la situación del momento actual tiene algo de similar respecto a la de los cristianos de los primeros siglos. Estos cristianos se debieron inculturar en un mundo que había demostrado toda su fuerza prevalentemente por la capacidad intelectual de acceder al mundo de las ideas, e hicieron hincapié en el arte y en la liturgia, porque entendieron que afectaba a la vida e interpelaba a la persona de forma conjunta, y no únicamente en una de esas dimensiones³⁹.

La yuxtaposición anteriormente enunciada no pretende unir meramente los itinerarios propuestos, sino replantear cada una de las disciplinas superando sus límites en cuanto a lo que tienen en común, es decir, ampliando sus horizontes a través del saber al que se aproximan. La fertilidad del planteamiento intelectual y artístico de la obra de Rupnik ha servido para construir la investigación, de la cual se trasluce una visión antropológica implícita en su cosmovisión y explícita en lo relativo a la concepción del artista -y el arquitecto-. La cuestión epistemológica de la obra del jesuita esloveno, en relación con los límites en los que posiciona la posibilidad de conocer la verdad, también ha condicionado de forma sustancial los contenidos del trabajo, especialmente en la estructuración de lo relacionado con las cuestiones teológicas y litúrgicas. La dimensión ética, que mueve a Rupnik de manera radical a ofrecer su arte al servicio de la Iglesia más allá de sus pretensiones artísticas personales, denota un fin que supera su propia persona y que por lo tanto hace más relevante que su propuesta pueda tener una repercusión más profunda en el contexto arquitectónico. Esto último, en relación con la pregunta por el sentido, hace posible que la indagación del espacio arquitectónico desde la perspectiva litúrgica y teológica se pueda sintetizar en la experiencia personal de la persona que asiste al lugar sacro, en la importancia del encuentro personal del hombre con la arquitectura sagrada.

³⁸ Cf. JUAN PABLO II, *Ex Corde Ecclesiae*. Constitución apostólica. Roma (15 de agosto de 1990), epígrafe 30.

³⁹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 78.

A partir del estudio de la obra de Rupnik, este trabajo pretende también repensar la manera de concebir el proyecto de espacio litúrgico desde la visión del arquitecto que, como se contrastará en la discusión, no pretende dilucidar una tipología formal de edificio o espacio arquitectónico, sino una manera de pensar y hacer, que es en definitiva una propuesta metodológica. Es por lo tanto un repensamiento en el sentido más estricto de la palabra, porque las preguntas interpelan al objeto de estudio de la arquitectura desde Rupnik.

Los acercamientos desde las diferentes perspectivas se han realizado tomando como referencia el análisis y estudio de las fuentes bibliográficas en torno a la temática propuesta en los diferentes capítulos. Estos itinerarios han contemplado también abordar cuestiones conceptuales en ámbito del icono y su evolución, de la obra iconográfica en el Centro Aletti y su integración en el espacio litúrgico. Se plantea por lo tanto un acercamiento dialógico al problema a través de las condiciones de posibilidad de: la experiencia estética, la vida litúrgica, el espacio celebrativo y las relaciones entre símbolo y arquitectura, iconografía y arquitectura. También se ha realizado un acercamiento analítico partiendo de algunas de las intervenciones de la propia obra de Rupnik, así como de algunos de los referentes que él mismo enuncia.

Tiene también relevancia la estancia en el Centro Aletti que realizó el investigador en mayo de 2014, a propósito de los estudios previos para el diseño de una capilla en el campus de la Universidad Francisco de Vitoria⁴⁰. Durante este encuentro con Rupnik, se tuvo la oportunidad de iniciar la reflexión sobre la configuración de un espacio sacro desde la perspectiva teológica. Esta experiencia sirvió entre otras cosas para ratificar el esquema de acercamiento propuesto en este trabajo. Lo primero que se hizo en dichas jornadas, de la mano del jesuita esloveno, fue establecer un contexto teológico y antropológico, una cosmovisión, para después dar paso a los procesos creativos en orden a la gestación del espacio sacro.

Además, se han visitado algunas de las obras que ha realizado Rupnik como: la capilla del Colegio Pontificio Irlandés, la capilla del Centro de Teología “Cardenal Špidlík” (de las Hermanas Ursulinas) y la capilla del Centro Aletti, en Roma; la capilla del Santísimo de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena, la capilla de la

⁴⁰ Por encargo del Rector de la Universidad Francisco de Vitoria, D. Daniel Sada Castaño.

Conferencia Episcopal, la capilla de la Universidad CEU San Pablo y la capilla del Hospital Beata María Ana (de las Hermanas Hospitalarias), en Madrid; la capilla del Santísimo de la Iglesia de San Pedro, en Gijón.; la iglesia de Santa María Madre de la Iglesia, en Zaragoza; la capilla del Centro Hospitalario Benito Menni (de las Hermanas Hospitalarias), en Valladolid; la capilla en el Centro Pai Menni, en Betanzos.

La selección de obras a propósito del trabajo intelectual y artístico de Rupnik, aun siendo extensa, es limitada. Por este motivo es asequible para la investigación disponer de toda la documentación existente.

C.2. Objeto material y formal de la investigación

Para definir con precisión el alcance epistemológico y, por ende, metodológico del trabajo, se establece que el objeto material de la investigación es la intervención mediante la iconografía de Rupnik, en el contexto del espacio litúrgico.

El objeto formal se establece entre los diferentes saberes enunciados en la metodología, si bien, de forma más general, se puede señalar que en este trabajo se produce un diálogo entre la teología del arte y la ciencia estética. Siguiendo el estudio realizado por Abelardo Lobato, dentro de dicha ciencia se pueden distinguir tres campos que confluyen en la obra teológico-estética de Rupnik. Por un lado la filosofía del arte, la estética y la metafísica de la belleza. Todos ellos aportan un matiz al estudio de la belleza en el contexto del objeto material del trabajo. La metafísica de la belleza alude a la condición de origen -en el *ser*- de la misma. La estética, como experiencia, conecta las capacidades contemplativas –incluso cognitivas, racionales- del sujeto en el encuentro con la belleza. En la filosofía del arte se trata la cuestión de la belleza en relación con las intuiciones del hombre de cada momento y cada tiempo, que es el paso de la belleza platónica, próxima a las ideas absolutas, hasta una belleza situada en el mundo del sujeto, sin otro apoyo que su propio juicio estético⁴¹. El objeto formal se centra en definitiva en revelar el sentido del arte litúrgico mediante la obra de Rupnik en el escenario actual del arte.

⁴¹ Cf. LOBATO, A., *Ser y belleza*, 26-30.

Esta formulación, como se entenderá en la lectura de la investigación, “traiciona” en cierta medida la visión que tiene Rupnik sobre la ciencia estética. El jesuita esloveno plantea que el concepto de belleza, una vez desligado de su significado genuinamente teológico, fue rechazado por el arte del siglo XX, como ocurrió cuando se desmembró la unidad del pensamiento filosófico en la época moderna y apareció la estética como ciencia autónoma⁴². Será trabajo del investigador “separar” para después “unir” y, de alguna manera, mantener la coherencia del trabajo científico y de la visión integral del autor.

C.3. Originalidad y contribuciones

Esta propuesta de tesis doctoral en relación con el trabajo de Rupnik no tiene precedentes y no se conoce ninguna tesis doctoral registrada dentro y fuera de España.

El estudio de la transfiguración del espacio litúrgico propuesto y desarrollado en la tesis nos proporciona, además del análisis de la aportación creativa de Rupnik, el desarrollo de una metodología específica para procesos creativos de proyectos, en especial, aplicados a la arquitectura.

Se pueden destacar otras contribuciones de este trabajo, que son de diferente índole. Por un lado el diálogo que se produce dentro de la red de teólogos y pensadores que se presenta en la investigación, que ordena y actualiza la línea trazada desde Soloviev hasta Rupnik. Desde el planteamiento del jesuita esloveno, se descubre la fertilidad de este campo de acción, que, sin ser ideología, surge con la vocación de proponer vías de actuación en las diferentes esferas de la sociedad y, en definitiva, del hombre. En el campo del arte, la obra del Centro Aletti se presenta como una manera de abordar una respuesta concreta al dilema de la configuración del espacio litúrgico actual. Dilema que, desde el planteamiento de Rupnik, no surge por el cuestionamiento de aspectos formales e ideológicos, sino por el repensamiento de los aspectos primordiales de la fe cristiana.

Como se ha señalado anteriormente, este trabajo contribuye de forma concreta en la reformulación de la arquitectura en el contexto litúrgico. La síntesis de Rupnik y su proyección en las intervenciones realizadas en los espacios culturales, destilan una nueva manera de comprender el papel de la arquitectura y también del arquitecto. En este

⁴² Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 52.

sentido, los resultados que se presentan proponen una metodología aplicada a la ideación del espacio litúrgico.

C.4. Itinerario

«Dios no está en la cima de la perfección; ahí tan solo está la soberbia»⁴³.

Álvarez De Mon describió de forma alentadora, a través de esta cita de Rupnik, la manera en que se ha tratado de afrontar el itinerario de este trabajo. Siendo la “perfección” la dirección del trayecto, la gran cantidad de temas que han surgido alrededor del corpus de la investigación ha supuesto que el resultado no alcance en absoluto dicho final⁴⁴. El Misterio que se abre ante el investigador en la temática elegida supera la posibilidad de comprender y, por lo tanto, de sentir finalizada esta tarea. También sugirió que, en estos casos, el reto que se planteaba era tener que gestionar algo tan molesto como la imperfección, ya que de nuestra relación con ella dependían la profesionalidad y el aprendizaje, y, lo que es más importante, la felicidad y, por ende, la sabiduría.

Por este motivo se ha tratado de diseccionar el trabajo en capítulos que traten de plasmar un itinerario para comprender las repercusiones de la obra de Rupnik en el repensamiento del espacio sacro a 50 años de la reforma conciliar, en la que se realizó una de las más grandes transformaciones que ha conocido la Iglesia. Se trata por lo tanto de ir desde una dimensión teológico-estética a través de la obra de arte, hasta una espacial, que es la dimensión propia de la arquitectura.

El estudio parte de la cosmovisión de Rupnik y de comprender su interés por la búsqueda de un lenguaje universal, sincero y sin pretensiones de grandiosidad, a partir de lo que él considera como un método de expresión: el icono entendido como símbolo, capaz de provocar algo más potente que la mera transformación espacial⁴⁵.

⁴³ Marko Ivan Rupnik. ÁLVAREZ DE MON, S., “Liderar: una experiencia vital, reflexiones en torno a un liderazgo transformador”. *Revista de Antiguos Alumnos del IEEM* 8, año 1 (2005) 152.

⁴⁴ Cf. *Íbid.*, 153.

⁴⁵ Se distingue en este sentido transformación de transfiguración que, como se explica en apartados anteriores, configura la hipótesis del trabajo de investigación. El alcance de estos términos se expone en el desarrollo del trabajo.

El primer capítulo, *La crisis de la cultura y el arte*, plantea el elenco de cuestiones que desencadenan los sucesivos apartados de la investigación. Estas preguntas, formuladas desde la perspectiva de Rupnik, están centradas en la dimensión cultural que rodea al hombre, y configuran el aparato crítico con el cual se tratan los aspectos derivados de la misma, como el arte y la arquitectura. Este capítulo se organiza en dos apartados. El primero analiza el diagnóstico de Rupnik sobre la cultura occidental, presentando una revisión del devenir cultural de Europa desde el inicio del cristianismo hasta la actualidad. El segundo apartado trata del resultado de dicho diagnóstico en su aplicación sobre el arte. La fragmentación de las esferas culturales anunciada en el diagnóstico, así como el cambio de paradigma, afectan de manera radical a la Iglesia XXI, generando una dificultad para comprender un arte auténticamente cristiano.

En el segundo capítulo, *Cosmovisión de Marko Ivan Rupnik*, se realiza un acercamiento a las aportaciones teológicas y de espiritualidad que han planteado Špidlík y Rupnik. Para construir este itinerario se han tenido en cuenta los aspectos biográficos de ambos autores, así como las influencias que han marcado su obra intelectual, especialmente la de los teólogos ortodoxos rusos de finales del siglo XIX y principios del XX. Además, se han incorporado las voces de los papas que, desde León XIII hasta Francisco, han tendido un puente hacia el hermanamiento de las iglesias separadas. Esta pretensión ecuménica, implícita en el pensamiento de Soloviev o Florenski, es evidente en el arte que Rupnik despliega a través del icono, inspirado en la teología bizantina del primer milenio. Además, se tratan aspectos fundamentales de la teología del jesuita esloveno, que tienen especial relevancia en la composición de su obra, como la cuestión de la belleza, así como la experiencia estética y escatológica de la misma.

El tercer capítulo es *El sentido del icono en el espacio litúrgico. El Centro Aletti*, y sigue condensando las ideas principales de los apartados anteriores. Después de trazar la línea de pensadores, esencialmente orientales, de los que se nutre Rupnik, y de revisar la precisión de la respuesta con la que el arte debe operar espacio litúrgico, se introduce el estudio de la iconografía como la respuesta más adecuada al interés evangelizador del jesuita esloveno. La relevancia del sentido del símbolo y por ende del icono se materializa en el trabajo que realiza la comunidad de artistas del Centro Aletti.

El último capítulo, *El sentido de la arquitectura en el espacio litúrgico desde la transfiguración*, pone en juego todo lo anterior para producir un encuentro con el hecho arquitectónico. Para esto es necesario revisar algunos de los ejemplos más representativos de la arquitectura paleocristiana que, desde la valoración de Rupnik, siguen teniendo vigencia en la reformulación del espacio litúrgico. Esta visión se pondrá en discusión con el estado actual. Por último, se tratará de establecer una estrategia de trabajo, desde la experiencia de la iconografía y el planteamiento de Rupnik, en el que la arquitectura pueda colaborar con la sinergia que demanda la liturgia de todas las artes.

D. Revisión bibliográfica

El trabajo de investigación se fundamenta en una bibliografía que procede en su mayoría de los escritos de Rupnik y Špidlík. Es importante en este sentido destacar que, aunque el cardenal murió en 2010, se siguen publicando y reeditando sus obras. La temática que se expone en sus escritos revela la cosmovisión que después quedará materializada no sólo en la iconografía, sino también en las actividades y comunicaciones del Centro Aletti.

El investigador considera que partir de la dimensión teológica y estética facilita la inmersión en las cuestiones fundamentales que reverberarán posteriormente en el análisis de otras dimensiones del estudio, como la iconográfica, la litúrgica y la arquitectónica.

D.1. Fuentes primarias

Las fuentes bibliográficas de referencia del autor se podrían clasificar, en general, en dos tipos: de carácter intelectual y de carácter espiritual. En la medida que la lectura de las obras ha permitido destilar ideas acerca de cuestiones teológicas, antropológicas, estéticas y culturales se ha optado por incluirlas en tipo intelectual. Cuando las obras han tratado cuestiones de carácter más personal -la oración, los aspectos sacramentales o la pastoral- se ha considerado incluirlas en el tipo espiritual. En cualquier caso, esta clasificación no corresponde con la intención de fondo del autor, que es la misión evangelizadora, sino con una manera propedéutica de organizar el material para este trabajo. Para conformar esta investigación se han consultado todas las fuentes, de forma indiferente a esta división, aunque han prevalecido las del primer tipo.

Por otro lado, es importante advertir que las fuentes originales están escritas en italiano. Sin embargo, se ha considerado que las traducciones en castellano son adecuadas, acudiendo en algún caso a alguna referencia original por no estar traducida.

GOVEKAR, N., *El rojo de la plaza de oro. Entrevista de Nataša Govekar con Marko I. Rupnik sobre arte, fe y evangelización*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera Barranco. Monte Carmelo, Burgos 2013. Esta obra es traducción de: GOVEKAR, N., *Il rosso della Piazza d'Oro - Intervista a Marko Ivan Rupnik su*

arte, fede ed evangelizzazione. Lipa, Roma 2013. Esta obra trata sobre una entrevista que la teóloga Nataša Govekar, miembro del Centro Aletti, realiza a Rupnik. En el intenso diálogo se concentran reflexiones sobre el vínculo entre arte, fe y vida. El jesuita esloveno expone que el arte litúrgico forma parte integrante y constitutiva del espacio en que se celebra la liturgia, y no una mera decoración. La liturgia es la articulación de la vida interior y la santidad de la Iglesia, por lo que el edificio sacro no puede ser concebido como algo estático, sino vivo.

RUPNIK, M.I., *L'arte, memoria della comunione*. Primera edición, Lipa, Roma 1994. Esta obra se acerca al significado del arte como un sistema orgánico a través de la figura de Ivanov. Este pensador ruso, al igual que otros, no elaboró una estética, pero, tomando como referencia a Soloviev, planteó de forma intuitiva la necesidad de comprender la cultura como un organismo.

—. *De la experiencia a la sabiduría. Profecía de la vida religiosa*. Primera edición, traducido por Ignacio Otaño. PPC, Madrid 2005. Esta obra es traducción de: RUPNIK, M.I., *Dall'esperienza alla sapienza. Profezia della vita religiosa*. Lipa, Roma 1996. Esta es una de las primeras obras de Rupnik. Se realiza una reflexión sobre el sentido de la vida religiosa en la actualidad, como propuesta para pasar de la experiencia concreta a la sabiduría universal.

—. *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*. Primera edición, traducido por Luis Guillermo Robles Prada, revisión de Pablo Cervera Barranco. Fundación Maior, Madrid 2013. Esta obra es traducción de: RUPNIK, M. I., *L'arte della vita. Il quotidiano nella bellezza*. Lipa, Roma 2011. Trata de la cotidianeidad de la experiencia cristiana de lo bello. Es una propuesta de educación cristiana nutrida por la experiencia oriental del maestro Špidlík, en la que reivindica el espacio de la liturgia como el lugar originario de la vida espiritual. El hombre moderno tiene la convicción de que la fe depende exclusivamente una explicación científica, eludiendo la cuestión central que es el Dios viviente en tres Personas. El hombre participa de Dios, y no es el hombre el que hace a Dios con su pensamiento. Rupnik realiza un diagnóstico sobre el estado espiritual de la sociedad, y focaliza su preocupación en el seno de la Iglesia. Reivindica la creatividad para las cosas

cotidianas y la fe convertida en la fuerza de la Belleza, la espiritualidad de la Sabiduría y el esplendor de la Luz.

- . *El discernimiento*. Primera edición, traducido por de Pablo Cervera Barranco. Monte Carmelo, Burgos 2015. Esta obra es traducción de: RUPNIK, M.I., *Il discernimento. I. Verso il gusto di Dio; II. Come rimanere con Cristo*. Lipa, Roma 2004. En esta obra se afronta el discernimiento como el arte de la comunicación y comprensión recíproca entre Dios y el hombre, distinguiendo dos etapas: de purificación y de *habitus*.
- . *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera Barranco, revisión de José Ángel Agejas Esteban. Universidad Francisco de Vitoria y BAC, Madrid 2014. Esta obra es traducción de: RUPNIK, M.I., *Dire l'uomo, vol. I: Persona, cultura della Pasqua*. Lipa, Roma 2001. Se elabora una antropología teológica desde la visión del Oriente cristiano. El camino del símbolo se formula como propuesta al del conocimiento integral, que es también una propuesta de sanación de la razón mediante la fe.
- ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera Barranco y Sara Martín García. BAC, Madrid 2013. Esta obra es traducción de: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Una conoscenza integrale. La vía del símbolo*. Lipa, Roma 2008. En la primera parte de esta obra, el cardenal recapitula de forma biográfica las ideas recogidas en tantos años de contacto con grandes maestros espirituales como Soloviev. Rupnik, por su parte, expone su recorrido en la actividad artística, impulsada por hacer que los hombres conozcan a Dios.
- . *Teología de la evangelización desde la belleza*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y Sol Corcuera, revisión de Pablo Cervera. BAC, Madrid 2013. Esta obra es traducción de: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teologia pastorale. A partire dalla bellezza*. Lipa, Roma 2005. Presenta una investigación teológica que huye de un lenguaje hermético. Proponen un replanteamiento de la metodología también en la faceta divulgativa y popular, que ha derivado en una fragmentación de las cuestiones esenciales. Su propuesta integradora -que

ambos autores denominan visión orgánica- se plantea como un camino desde la Biblia, a la liturgia, a la reflexión, al dogma y a la vida espiritual⁴⁶.

D.2. Fuentes secundarias

El elenco de fuentes consultadas ha sido muy extenso. Se enumeran a continuación las obras más relevantes en relación con las principales temáticas que trata la investigación:

D.2.1. Sobre iconografía y su valor simbólico

DANIÉLOU, J., *Los símbolos cristianos primitivos*. Primera edición, traducido por Concepción Munuera. Ediciones EGA, Bilbao 1993. Esta obra es traducción de: DANIÉLOU, J., *Les Symboles Chrétiens Primitifs*. Edition du Seuil, París 1961. Esta obra es la síntesis de otras investigaciones anteriores. El cardenal y jesuita francés indaga sobre el origen de los símbolos cristianos en la tradición bíblica y semítica. Sus aportaciones en diferentes aspectos, como el origen y sentido del tabernáculo proponen un nuevo escenario desde el cual diferentes autores, como Ratzinger, han propuesto una revisión en profundidad sobre el sentido simbólico de la liturgia.

DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*. Primera edición, primera reimpresión, traducido por Abundio Rodríguez. Encuentro, Madrid 1985. Esta obra es traducción de: DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Le monde des Symboles*. Zodiaque, St. Léger Vauban 1972. Este texto propone una visión acerca del sentido del símbolo que trasciende la propuesta tradicional que proponen los tratados de arte. Alejado de las propuestas estéticas teóricas de principios y mediados del siglo XX, y con una notable influencia del filósofo e historiador rumano Mircea Eliade. Tomando como referencia una tradición bíblica impregnada de la cultura en la que se vio inmersa, De Champeaux

⁴⁶ En esta obra también participaron Maria Campatelli, Michelina Tenace y Milan Žust, teólogos que conviven y participan con Rupnik en el Centro Aletti. En la página de agradecimientos, señalan que la obra se presentó con motivo del 85 cumpleaños del cardenal Špidlík, que murió cinco años después de su publicación.

explora el sentido de los símbolos cristianos fundamentales que conforma el imaginario de la cultura occidental.

EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*. Primera edición, traducido por Laura García Gámiz, revisión de Macario Díez Presa. Publicaciones Claretianas, Madrid 1991. Esta obra es traducción de: EVDOKIMOV, P., *L'arte de l'icône. Théologie de la beauté*. Desclée de Brower, Paris 1972. Esta obra, junto con el tratado de Uspenski, presenta a Evdokimov -en pleno siglo XX- como uno de los principales teólogos ortodoxos continuadores de la reformulación iniciada por los pensadores orientales modernos, especialmente por Florenski. El texto, que parte de una visión bíblica y patristica de la belleza, culmina en la teología del icono, en la que la persona se integra en la luz del sacramento de la liturgia a través de un camino espiritual marcado por el símbolo, que promueve el conocimiento integral de la realidad y que se abre a la dimensión trinitaria.

PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*. Quinta edición, traducido por Bernardo Fernández, Alianza Editorial. Madrid 1982. Esta obra es traducción de: PANOFSKY, E., *Studies in Iconology*. Harper & Row, Nueva York 1962. Para abordar el tema del símbolo es imprescindible mencionar a Erwin Panofsky. Esta obra es el culmen de su propuesta analítica del símbolo y su repercusión en el arte. El historiador alemán, en constante búsqueda de un método analítico para comprender el arte, convirtió la temática y el significado del mismo en objeto de estudio. De esta manera, el arte convertido en iconografía, permite ser sistematizado en diferentes niveles de conocimiento.

ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*. Primera edición, traducido por Lourdes Vázquez, revisión de Pablo Cervera Barranco. Monte Carmelo, Burgos 2003. Esta obra es traducción de: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fede secondo le icone*. Lipa, Roma 2000. Los dos teólogos del Centro Aletti desarrollan en este texto una de las primeras síntesis del sentido de la iconografía, de su importancia y necesidad actual. A partir de reflexiones sobre iconos clásicos -como *La Vladimirskaja* o *La Transfiguración*- se descubre la profundidad teológica que florece en la contemplación de los mismos.

USPENSKI, L.A., *Teología del icono*. Primera edición, traducido por Ramón Jimeno Sánchez, Ediciones Sígueme. Salamanca 2013. Esta obra es traducción de: USPENSKI, L.A., *La Théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*. Les Éditions du Cerf, Paris 1980. Este amplio tratado revela la importancia teológica del icono. Por un lado, desde una perspectiva histórica, que pone en valor la rica tradición del arte del Oriente cristiano. Por otro lado, desde la necesaria experiencia espiritual de la fe, tanto del artista como del que lo contempla. Uspenski, ortodoxo, pone de manifiesto la unidad indivisible que se produce entre la obra pictórica y el profundo sentido de la imagen sagrada.

D.2.2. Sobre el sentido de la liturgia en el espacio sagrado

AROCENA SOLANO, F.M., “El lenguaje simbólico de la liturgia”. *Scripta Theologica* 43 (2011) 103-124. El teólogo de San Sebastián expone como en el acontecimiento litúrgico, la cuestión del Misterio queda simbolizado a través de Cristo, que constituye a su vez la visibilidad de la belleza de Dios. Cristo, por lo tanto, transparenta el esplendor de la divinidad en la experiencia sensible de la divinidad. Entre los lenguajes simbólicos que intervienen en la celebración litúrgica, la luz se constituye como elemento fundamental en la interpelación con el proceso creativo del arquitecto.

—. *El altar cristiano*. Primera edición. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2006. Esta obra aborda el polo primordial del espacio celebrativo, el altar, desde una perspectiva histórica, bíblica, patristica, litúrgica, espiritual y pastoral. El sentido del altar y su repercusión en el espacio celebrativo amplifica la comprensión del lugar donde se ubica, el presbiterio, y de los lugares con los que se conecta: la asamblea, el ambón, la sede y el sagrario.

CORBON, J., *Liturgia fundamental*. Primera edición, traducido por Javier Peromarta Bello. Palabra, Madrid 2001. Esta obra es traducción de: CORBON, J., *Liturgie de Source*. Éditions du Cerf, París 1980. La importancia de Jean Corbon queda manifiesta en el artículo que le dedica Arocena a propósito de la traducción de

Liturgia fundamental en castellano⁴⁷. Esta obra está impregnada de un carácter profundamente trinitario que transparenta la sensibilidad del Oriente cristiano en la que vivió inmerso el teólogo católico. Se expone una visión unitaria del misterio de la liturgia en la que se pone en juego la constante celebración de la Resurrección y la Ascensión, evidencia de la ida y venida de Cristo, como prefiguración de la liturgia celestial en la liturgia celeste. De esta manera, el Misterio se celebra para ser vivido mediante un proyecto de vida que comienza en la oración, que se cumple como deificación, encarnándose en todas las esferas de la cultura.

RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*. Cuarta edición, traducido por Raquel Canas. Ediciones Cristiandad, Madrid 2007. Esta obra es traducción de: RATZINGER, J., *Einführung in den Geist der Liturgie*. Herder, Freiburg 2000. Ratzinger afirma abiertamente que esta obra está inspirada en *Sobre el espíritu de la liturgia* de Romano Guardini de 1918. A diferencia de la anterior, Ratzinger expone el repensamiento de la liturgia en la era postconciliar, reivindicando la importancia de la tradición bíblica, de la oración de la iglesia y de la misión al mundo. En la liturgia se unen de forma inseparable la oración, el dogma y la vida, exigiendo la presencia de un hombre renovado en una Iglesia renovada.

VON HILDEBRAND, D., *Liturgia y personalidad*. Primera edición, dirigido por Josep Urdeix. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2013. No se especifica traducción, la obra original es: VON HILDEBRAND, D., *Liturgie und Persönlichkeit*. Anton Pustet, Salzburgo 1934. Este filósofo alemán de la corriente fenomenológica convertido al catolicismo, expone una reflexión sobre cómo la liturgia forma el corazón del cristiano. Centrado en la Eucaristía, la Liturgia de las Horas y el Año litúrgico, muestra la relación entre el lenguaje litúrgico y el ambiente espiritual que resulta.

⁴⁷ Cf. AROCENA SOLANO, F.M., “Liturgie de source, de Jean Corbon: una clave hermenéutica para el catecismo de la Iglesia católica”. *Scripta Theologica* 35 (2003/2) 527-528.

D.2.3. Sobre el sentido de la imagen en los inicios del arte cristiano y su proyección en la actualidad

BECKWITH, J., *Arte paleocristiano y bizantino*. Tercera edición, traducido por María Condor. Cátedra, Madrid 2010. Esta obra es traducción de: BECKWITH, J., *Early Christian and Byzantine Art*. Yale University Press, Connecticut 1986. Esta obra penetra en los acontecimientos fundamentales para disponer una visión sobre los aspectos litúrgicos y religiosos de la cultura bizantina.

CASÁS OTERO, J., *Estética y culto iconográfico*. Primera edición. BAC, Madrid 2003. La iconografía cristiana se presenta como una de las manifestaciones más emotivas de la vida de la Iglesia, en la que la imagen sagrada se constituye como la representación gloriosa del misterio divino. El hombre busca en esta realidad misteriosa, materializada en arte, la naturaleza y la historia sublimadas quedan reveladas como suma verdad, bondad y belleza. La iconografía podría proponer una vía de aproximación entre la Iglesia oriental y occidental, reunidas en la única Iglesia de Cristo.

PLAZAOLA, J., *Futuro del arte sacro*. Primera edición. Mensajero, Bilbao 1973. Plazaola realiza un estudio sobre el sentido de la arquitectura en la construcción del espacio sagrado. Tomando como referente el significado de sacralidad -desde el planteamiento de lo numinoso de Rudolf Otto-, se despliega, de manera descriptiva, un acercamiento a una propuesta de reformulación de los espacios celebrativos conforme a las necesidades de la época postconciliar, que concluye, según el autor, en los espacios polivalentes.

—. *Historia del arte cristiano*. Primera edición. BAC, Madrid 1999. Esta obra recoge a modo de compendio toda la historia del arte cristiano desde sus inicios hasta la actualidad, dejando patente la variedad de formas, estilos y contenidos. Este crisol se ha producido fruto de la mudanza natural de la sensibilidad estética del hombre, de la fuerza alternante con la que los cristianos han sentido el carácter trascendente o encarnatorio de su fe, y de la evolución dogmática por la que cada época de la cristiandad ha experimentado la necesidad de expresar verdades sensibles que sólo estaban implícitas en su conciencia colectiva.

—. *La Iglesia y el arte*. Primera edición. BAC, Madrid 2001. Esta obra indaga sobre la razón de ser del arte cristiano a través de una síntesis de la dimensión bíblica y teológica. La conjunción de la trascendencia y la encarnación dotan de un sentido propio al arte cristiano, siendo estos los principales motivos por los cuales se han producido innumerables ejemplos en el seno de la Iglesia.

SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*. Quinta edición. Encuentro, Madrid 2012. El arte cristiano medieval se impregnó de la tradición iconográfica desarrollada por la cultura cristiana oriental. La manera intuitiva con la que los primeros cristianos se acercaron a la liturgia, fue dejando huellas que impregnaron plásticamente edificios, esculturas y artes menores; a la vez que se fue desarrollando una ciencia litúrgica -del culto- que, dentro del campo del arte, se materializó en la alegoría, la imitación y la metáfora.

TATARKIEWICK, W., *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Séptima edición, traducido por Francisco Rodríguez Martín. Tecnos-Anaya, Barcelona 2004. Esta obra es traducción de: TATARKIEWICK, W., *Dzieje sześciu pojęć*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsovia 1976. El esteta polaco realiza un estudio de diferentes ideas relacionadas con las teorías estéticas occidentales y las progresivas transformaciones conceptuales de las mismas. En este camino, el autor intercala las distintas significaciones que recibió cada término en el transcurso de su evolución histórica, resaltando las oposiciones semánticas entre los antiguos significados y los contemporáneos.

VALENZIANO, C., *Architetti di chiese*. EDB, Bologna, 2005. Cuarenta años después del Concilio Vaticano II, en concreto de las constituciones *Sacrosanctum Concilium* y *Lumen Gentium*, Monseñor Valenziano presenta esta obra, diez años después de su primera edición, en respuesta a la presión de sus colegas, profesionales y académicos, con el fin de repensar la identidad del arquitecto en el diseño y construcción de espacios litúrgicos. En este periodo, el planteamiento de arquitecto pasa de ser una persona abierta a la liturgia y a la eclesiología -como se planteaba en la primera edición-, a requerir que dicho arquitecto sea creyente e instruido culturalmente en el arte litúrgico.

D.2.4. Sobre el sentido de la transfiguración

CANTALAMESSA, R., *El misterio de la transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer Milenio*. Primera edición, quinta reimpresión, traducido por Lourdes Vázquez, revisión de Pablo Cervera Barranco. Monte Carmelo, Burgos 2014. Esta obra es traducción de: CANTALAMESSA, R., *Il mistero della Trasfigurazione. Quale immagine di Cristo per l'uomo del duemilla?* Ancora Editrice, Milán 1999. La Transfiguración es, para muchos autores, el acontecimiento central de la vida de Cristo. Además, la repercusión de la Transfiguración en la tradición oriental y occidental ha marcado el carisma de la manera de interpretar la fe. En el contexto de esta investigación, es valiosa la aportación de Cantalamessa en relación con la interpretación del sufrimiento que se destila de la Transfiguración. La Iglesia oriental ha privilegiado al Cristo joánico y alejandrino y con él, la centralidad en la encarnación de su divinidad, así como su dimensión trinitaria. La Iglesia occidental ha privilegiado al Cristo paulino y antioqueno, que destaca la humanidad y el misterio pascual. Sin plantearse como una división rígida -Juan y Pablo son valorados conjuntamente en ambas iglesias-, las influencias han variado y se han entrelazado según los autores y épocas.

LÓPEZ QUINTÁS, A., *La ética o es transfiguración o no es nada*. Primera edición, BAC, Madrid 2014. La aspiración a la perfección no viene dada por la representación, sino por el nivel de significación simbólica. Cuando la conversión de un objeto supone una transformación hacia un estado más perfecto, se produce una verdadera transfiguración. El desarrollo humano también se puede describir desde la transfiguración de sus actitudes, entendidas en el contexto de lo que el profesor López Quintás denomina como *descubrimientos*.

I. La crisis de la cultura y el arte. La dificultad de un horizonte escatológico en el arte cristiano

El diseño del inicio de este capítulo ha planteado diferentes alternativas que se han estudiado minuciosamente para dotar al conjunto de coherencia con las preguntas formuladas en la hipótesis. En la introducción se señaló que no era objeto de la tesis fijar la atención en las cuestiones técnicas y meramente estéticas del arte del mosaico, sino que, apoyándose en la transdisciplinariedad de la metodología propuesta, se trataba de comenzar presentando la cosmovisión del autor para abordar la problemática concreta de la repercusión de la iconografía en el espacio litúrgico. Como se verá en el desarrollo de la investigación, esta cosmovisión se formula como respuesta al interrogante vital que mueve a Marko Ivan Rupnik a enunciar y diseñar su propuesta. En este punto surgen dos alternativas, que se podrían señalar como motivaciones, causas o inquietudes del autor, y que versan en torno a la cuestión teológica-estética y la cuestión cultural.

El problema de comenzar estableciendo como inquietud la cuestión teológico-estética es que, en el conjunto del trabajo, se podría comprender que la propuesta del jesuita esloveno se presenta como respuesta a un problema de índole principalmente teológico. Como se expondrá más adelante, la teología no se puede separar de la realidad cultural del momento. El acuerdo -o disputa⁴⁸- entre la fe y la razón, que es el fruto de la especulación teológica, es a la vez consecuencia de la cultura en la que se ve inmersa⁴⁹. Sin embargo, no se puede obviar que la realidad a la que se refiere Rupnik va mucho más allá de una cuestión teológica o una cuestión cultural. Como se podrá entrever en la revisión de su cosmovisión, la inquietud manifiesta de sus escritos y de su obra artística trasluce un tipo de conocimiento del mundo y de la trascendencia que, en el contexto actual, se presenta como novedoso.

Por otro lado, el punto de partida fijado en la esfera cultural supone seleccionar con precisión el ámbito de la cultura al que nos referimos, ya que esta realidad, en sí

⁴⁸ Cuando la teología ha derivado en filosofía. Es el caso de lo que se ha denominado *teología pública*, preconizada por la hermenéutica por autores como Tracy, Gadamer y Habermas. Cf. VILLAGRÁN MEDINA, G., “Filosofías para una teología pública”. *Pensamiento* 271 vol. 72 (2016) 395.

⁴⁹ Cf. RUPNIK, M.I., *De la experiencia a la sabiduría. Profecía de la vida religiosa*. PPC, Madrid 1999, 20.

misma y en cada época, es prácticamente inabarcable para tratar de establecer una problemática concreta. El término “crisis cultural” es en sí mismo tan complejo, que se puede volver difuso cuando se enuncia como premisa de un trabajo de investigación. Incluso, el propio término “cultura”, cuyo amplio significado revierte en una dificultad añadida cuando se alude a la misma. Pese a esta dificultad inicial, se puede afirmar que la cultura es algo globalizante, es decir, que es objeto de encuentro de diferentes realidades: la filosófica, la teológica, la estética -el arte-, la social, etc. Empezar preguntándose por la cuestión cultural facilita entroncar la cosmovisión del autor con el contexto al que trata de dar una respuesta, ya que hablar de cultura es también hablar de la complejidad de la realidad del hombre y de su razón de ser en el mundo. A través de Rupnik, los términos aquí enunciados -crisis, cultura- adquirirán el sentido, la claridad y la actualidad pertinente.

Este segundo punto de partida no excluye la reflexión teológico-estética, que se reserva para conformar la biografía intelectual del jesuita, y terminará de entretejer los diferentes aspectos que de ella se derivan. En este trabajo se trata la dimensión artística sin olvidar que su cosmovisión se extiende a la labor evangelizadora, a la vida religiosa y al acompañamiento espiritual.

¿Qué entiende Rupnik por cultura? La cultura es sobre todo comunicación. Florenski señaló que en el centro de la cultura está el culto (*cultus*), a partir de esta afirmación, Vladimir Truhlar definió el culto como un reconocimiento radical del Absoluto, que implica a todo hombre en una actitud de respeto y adoración⁵⁰. Si en el corazón de la cultura está aquello que se define como “principio religioso”, que es principio de fe, la relación de reconocimiento antes descrita se entiende como una definición de amor: una orientación radical hacia el otro, un reconocimiento radical del otro. El impulso interno que mueve al sujeto hacia el otro produce la comunicación entre los dos. La cultura, por lo tanto, son los valores y conceptos compartidos por un grupo, pero, si no existiese el amor que empujase al hombre a abrirse y tomar en consideración al otro, no habría posibilidad de compartir, y por lo tanto no habría cultura⁵¹.

⁵⁰ Cf. RUPNIK, M.I., “La Pascua de la cultura”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*. BAC, Madrid 2013, 471.

⁵¹ Cf. RUPNIK, M.I., *De la experiencia a la sabiduría. Profecía de la vida religiosa*, 84-85.

La cultura se entiende como el tejido creado por el hombre que permite su realización a un nivel superior al mundo natural, en el que se comprende a sí mismo en su dimensión relacional y comunitaria⁵². Según esta visión, señala Rupnik, la cultura es un organismo, porque está radicalmente unida a la vida del hombre -no puede existir por sí misma- y porque está unida a sus cambios.

Este capítulo se organiza en dos apartados. El primero analiza el diagnóstico que Rupnik realiza sobre la cultura occidental. En esta aproximación se presenta una revisión del devenir cultural de Europa desde el inicio del cristianismo hasta la actualidad. De forma resumida, se expone el cambio de paradigma que se produce desde una cultura que surge de la novedad y de la inculturación del cristianismo en la sociedad grecorromana, hasta la cultura fragmentada y atomizada que, desde el Renacimiento, ha llegado al siglo XXI. Dicha fragmentación, fruto de un cambio en la concepción de la relación del hombre con lo trascendente, afectó de manera radical a la Iglesia y al papel que durante el primer milenio tuvo en la sociedad. El cambio de paradigma afectó a todas las esferas de la cultura incluida el arte. Por extensión, el arte cristiano se vio afectado pasando a ser gregario de las manifestaciones de cada época, perdiendo algo que lo hizo en su origen único y original, producto de la gran novedad acaecida por la venida de Cristo.

El segundo apartado trata el resultado del diagnóstico sobre el arte, especialmente en los aspectos que, desde la perspectiva de Rupnik, generan una dificultad para comprenderse como atributos de un arte auténticamente cristiano. Pese al aperturismo de la Iglesia a la totalidad del arte contemporáneo, Rupnik reivindica un tipo de arte e incluso un tipo de artista. Por un lado, el arte auténticamente cristiano es aquel que está al servicio de la liturgia, no el que es susceptible de ser presentado en museos o en lugares ajenos al espacio sacro. Por otro lado, el artista que participa en el espacio litúrgico debe superar la condición individualista -propia del artista actual- y participar del misterio. Además, como resultado del cambio de paradigma, el arte contemporáneo se ha envuelto, en el mejor de los casos, de una subjetividad que lo hace ininteligible. En otros casos, el arte ha utilizado un lenguaje abstracto que, según Rupnik, lo alejan de cualquier posibilidad de relación con el misterio. Este proceso, que se ha denominado el

⁵² Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 17-18.

éxodo a lo subjetivo se puede identificar en aspectos concretos del arte. Desde el planteamiento del jesuita esloveno, se identifican los siguientes problemas: el gnosticismo, la perfección, la perspectiva lineal, la representación del cuerpo y la representación del sufrimiento.

En la síntesis de este capítulo, se recoge el diagnóstico y se despliega el resto del trabajo. Primero, desde la cosmovisión de Rupnik, que no es otra cosa que el planteamiento del camino trazado desde la perspectiva estética y teológica. Después se muestra el método, materializado en su obra iconográfica. Finalmente se presenta una propuesta, a partir de su intervención en el espacio litúrgico, que, inevitablemente es también espacio arquitectónico.

I.1. El diagnóstico de M.I. Rupnik sobre la cultura occidental

En la Europa medieval, inmersa en la estructura de la antigüedad, el fundamento y sentido de toda la cultura era la religión. Este fundamento condicionaba completamente los demás valores y significados de la vida del hombre. Fue en este periodo, cuando se produjo la primera gran afirmación del cristianismo, produciéndose una identificación plena de la fe con la Iglesia entendida en su aspecto de visibilidad social, cultural y de tradición⁵³. Todos los aspectos de la sociedad y de la cultura tenían un punto de partida común que era la *societas christiana*⁵⁴; ninguna dimensión cultural se desarrollaba independientemente del cristianismo. Rupnik señala que en la época medieval la ciencia nunca entraba en contradicción con la doctrina de la Iglesia, siendo la teología el saber imperante sobre el resto de conocimientos⁵⁵.

Al inicio de la edad moderna, la unidad monolítica medieval se empezó a desmoronar con tendencias que trataban de liberarse de la religión y la tradición cristiana. Las diferentes esferas culturales -como las manifestaciones artísticas- se fueron disgregando y poco a poco se dotaron de autonomía. El Renacimiento dio lugar a un nuevo paradigma en el que el predominio religioso se vio apartado por un nuevo centro universal constituido por el hombre⁵⁶. Esta transición de la conciencia europea queda patente en los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, concretamente en el ciclo de la creación del hombre. En orden a la representación, se presenta en primer lugar a un Dios fuerte que empieza a crear el mundo, ocupando la mayoría del espacio pictórico reservado a dicha escena. Conforme avanzan las escenas, Dios se va relegando a uno de los extremos, perdiendo el vigor inicial y transformándose en un anciano encorvado y agazapado. En la creación de Eva se representa a Dios viejo con una larga barba, situado en una esquina antes de retirarse, bendiciendo al hombre con una mano temblorosa. La

⁵³ Cf. RUPNIK, M.I., *De la experiencia a la sabiduría. Profecía de la vida religiosa*, 8-9.

⁵⁴ Forte describe la *societas christiana* como un momento en la sociedad en el que la Iglesia operaba mediante el encuentro y el diálogo de todas las esferas culturales. Posteriormente, con la llegada del humanismo en el Renacimiento, la edad moderna se caracterizó por una propuesta cultural basada en la oposición y la alternativa que, de alguna manera, impregnó también a la concepción eclesial. Cf. FORTE, B., *La Iglesia de la Trinidad. Ensayo sobre el misterio de la Iglesia, comunión y misión*. Secretariado Trinitario, Salamanca 1996, 296.

⁵⁵ Rupnik expresa esta predominancia de la Iglesia en la cultura, con un fin propedéutico, mediante los términos “tiranía” y “dictadura”. Cf. RUPNIK, M.I., *De la experiencia a la sabiduría. Profecía de la vida religiosa*, 9.

⁵⁶ Cf. *Íbid.*, 11.

crítica moderna del arte, basada en los esquemas de la dialéctica hegeliana, explica de esta manera el ciclo representado en los frescos del pintor italiano: cuando Dios crea, pierde algo, mengua, porque el hombre entra como protagonista del escenario de la historia. Cuando el hombre llega a la plenitud de su afirmación, Dios desaparece.

La desaparición de Dios supuso la aparición de un humanismo radical, que fue capaz de interpretar dicha desaparición como una evidencia de la libertad del hombre: Dios, al crear, confió al hombre el don de la creación, retirándose para dejarlo completamente libre. Cuando la cultura se desliga del dominio de la tradición cristiana, descubre en el hombre la grandeza de sus posibilidades creativas, fundamentadas en la propia razón.

En este momento, el racionalismo -encabezado por Descartes- se ensalza como la esencia del paradigma de la época moderna y se establece como el camino más relevante del conocimiento: «el conocimiento más seguro depende de tener una certeza subjetiva que se alcanza por la claridad de las ideas»⁵⁷. El mundo se convierte en una realidad abarcable por el hombre y se cambia de forma radical el orden de las relaciones. A partir de entonces dejó de haber espacio para el misterio, para la persona, para el principio agápico y, en definitiva, para la fe.

La afirmación de las múltiples identidades del hombre -un hombre, una identidad- y la disolución de la sustancia teológico-religiosa de la civilización marchita, llevan a la época moderna a buscar un nuevo centro o eje que vertebre la nueva sociedad en gestación. La época humanística requiere de una unidad que no se pliegue al pluralismo, que pueda degenerar en la disgregación y, por lo tanto, en la pérdida de la ansiada identidad. La razón -el pensamiento, la lógica, los sistemas absolutos, etc.- se convierte en el ámbito en el que el hombre encuentra respuesta a sus certezas, intuiciones y preguntas, y sirve a la vez de fundamento de la cultura cada vez más diversificada y ramificada. Sin embargo, las certezas que deben satisfacer la exigencia de unidad de la época moderna, surgidas de la secularización de la realidad, se revelan como subjetivismos⁵⁸.

⁵⁷ *Idea clara et distincta*. Cf. *Íbid.*, 12.

⁵⁸ Cf. *Íbid.*, 16.

Más tarde, la unidad de la época moderna, construida en sobre un esquema mental de ideas, es incapaz de resistir las propias tensiones⁵⁹, y se desmembra derivando en una cultura caótica y contradictoria en sí misma, en lo que se ha pasado a denominar cultura post-moderna. En este contexto, la espiritualidad no tiene cabida, especialmente cuando las preguntas fundamentales de la vida se buscan dentro del propio individuo, cuando toda la concepción del mundo se somete a un punto de vista personal y subjetivo. El hombre proyecta y programa su propia realización, que lo convierte en algo totalmente único e independiente.

I.1.1. El papel de la Iglesia en el cambio de paradigma cultural

La Iglesia católica, hasta el Concilio Vaticano II, ha mantenido el anhelo de volver a la estructura cultural del pasado, a la estructura medieval, en la que imperaba la lógica cultural. La reacción ante el progresivo e imparable cambio de paradigma fue prácticamente nula debido a la pérdida del influjo en la sociedad, quedando en algunos aspectos relegada a la insignificancia⁶⁰. Sin embargo, la Iglesia trató de ponerse a la altura de las novedades de la cultura de cada momento desarrollando una especie de “apologética”, que enfocase los contenidos cristianos a partir del trazo cultural más destacado del momento -psicología, filosofía, etc.-. En la mayoría de ocasiones, las propuestas adaptadas llegaban con retraso y se tornaban caducas, pasando a convertirse en acercamientos sectoriales y parciales⁶¹.

El desarrollo de las posturas políticas y sociales radicales a partir de finales del siglo XIX, tanto en la Europa occidental como en la oriental, cuyo objetivo era el apoderamiento del hombre a través del liberalismo utilitarista -capitalismo, socialismo, populismo, etc.-, supuso en el seno de la Iglesia el crecimiento de las posturas fundamentalistas e integristas -como el moralismo o el idealismo abstracto-. El nacionalismo también contribuyó a exacerbar la dificultad de presentar un escenario de unidad en la Iglesia católica europea. En el contexto cultural de la Iglesia, dimensión

⁵⁹ Especialmente cuando se pasa de la lógica mediante la razón al sentimiento. Cf. *Íbid.*, 17.

⁶⁰ Jesucristo quedó reducido a una mera figura histórica. La dimensión trinitaria y en particular el Espíritu, desapareció casi completamente de la vida cristiana europea durante los siglos XVIII y XIX. Cf. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., *La entraña del cristianismo*. Secretariado Trinitario, Salamanca 1998, 684.

⁶¹ Cf. RUPNIK, M.I., *De la experiencia a la sabiduría. Profecía de la vida religiosa*, 20.

espiritual y saber teológico toman caminos independientes, ya que la primera se concibe como un aspecto limitante del segundo.

En las últimas décadas del siglo XX, especialmente desde el Concilio Vaticano II, la Iglesia ha tratado sobreponerse al cambio de paradigma y a la actitud adaptativa recuperando y poniendo en valor una concepción cristológica y trinitaria, así como renovando la visión y experiencia espiritual del hombre. La cultura actual, de corte sectorial y carente de síntesis, se fundamenta en la prevalencia de la elaboración intelectual frente a la experiencia espiritual. Sin embargo, la Iglesia trata de superar la fractura entre fe e inteligencia -fe y cultura- mediante una síntesis antropológica de trasfondo bíblico, cuya visión recupere las verdades fundamentales de la fe en base a una concepción profundamente trinitaria⁶².

Esta síntesis, en el caso de Rupnik, parte de comprender la evangelización -y por ende el Evangelio- como una cuestión cultural, ya que provoca cambios radicales en la mentalidad y en los valores de la persona. El Evangelio mismo es un organismo cultural tejido de forma ontológica sobre la persona de Cristo y todos aquellos que participan de la comunión trinitaria, y, debido a esta unión orgánica, significa una estructura unitaria entre lo humano y lo divino. El encuentro entre el Evangelio y cualquier otra cultura se comprende en este sentido como el encuentro de dos organismos, cuya complejidad comienza por la pertenencia de las personas a culturas concretas, que tratan de abrirse a la participación en los significados y valores compartidos por el otro⁶³.

Esta síntesis no es novedosa, sino que sigue una línea iniciada y trazada en su momento por los Padres de la Iglesia. En la propuesta de Rupnik, siguiendo a su vez la profunda investigación que desarrolló Tomáš Špidlík, a la continuidad de las intuiciones teológicas de los primeros siglos del cristianismo se superponen las proposiciones de los pensadores rusos -ortodoxos- que, desde finales del siglo XIX, han formulado una fértil síntesis cristiana universal, de la cual Rupnik es heredero.

⁶² Cf. *Íbid.*, 99-101.

⁶³ Cf. RUPNIK, M.I., "La lectura espiritual de la realidad". En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 23.

I.1.2. Cristianismo y filosofía. El problema de la razón y la libertad

«Resulta cada vez más evidente que el hombre pretende ocupar el lugar de Dios. Entonces la liturgia se convierte en un mero juego humano. Si las celebraciones litúrgicas pasan a ser autocelebraciones humanas, [...], en ese caso, Dios desaparece»⁶⁴.

El diagnóstico de Rupnik sobre la cultura occidental revela la gran dificultad a la que se enfrenta el cristianismo, especialmente en lo relacionado con la Revelación: la prevalencia de la razón humana sobre cualquier otra cosa. Esta dificultad, que no se originó con Cristo, comprende toda la historia de la filosofía hasta nuestros días.

La manera en que el hombre percibe, conoce y comprende la realidad que le rodea ha sido una de las cuestiones principales que ha conformado la historia del pensamiento. La pregunta sobre el conocimiento a través de los sentidos, ampliamente investigada por la cultura griega, sirvió de precedente para conformar el complejo interrogante acerca lo verdadero, y empezó a suscitar la duda sobre integridad de la realidad y, por ende, el sentido del hombre en la misma. El desarrollo de las ciencias naturales contribuyó a establecer una cierta seguridad “científica”, en la que la consideración de verdadero exigía un consenso universal. Por otro lado, el desarrollo de una sistemática científica en paralelo a la promoción progresiva del individuo o sujeto derivó en la puesta en duda de la consideración de verdad, especialmente cuando se hacía referencia a verdades absolutas.

Špidlík se planteó una duda antropológica de calado acerca del hecho de someter a la persona a la consideración del conocimiento científico universal⁶⁵. En la religión bíblica se cuestiona esto: Dios habló a través de los profetas, que eran hombres que normalmente contradijeron la opinión común; incluso la figura de Jesús, que fue admirada porque no enseñaba como los demás⁶⁶. La cuestión de Dios ha sido en definitiva un problema para el hombre, que ha tratado de comprender su existencia a partir del fenómeno -del *cogito ergo sum* de Descartes-, de una realidad considerada como la suma de “hechos objetivos” contrastables, y que ha provocado en unos casos la resignación más

⁶⁴ SARAH, R., *Dios o nada. Entrevista sobre la fe*. Ediciones Palabra, Madrid 2016, 335.

⁶⁵ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 5-12.

⁶⁶ Cf. Mc 1,22.

absoluta -la tragedia griega o la resignación infinita de Kirkegaard⁶⁷- y en otros el cinismo y el abandono -el *amor fati* de Nietzsche⁶⁸-. Incluso la sabiduría, entendida como mirar únicamente a la tradición, tampoco se ha constituido como un sistema infalible⁶⁹.

El consenso universal tampoco ha sido válido en el ámbito puramente intelectual. Desde los orígenes de la filosofía hasta la actualidad ha existido la disputa que en su momento tuvieron Sócrates y los escépticos: el ser humano no puede conocer la verdad (*alétheia*), sino solamente lo que se dice que es verdadero (*doxa*). La declaración de la existencia del intelecto humano y la posibilidad de conformar conceptos universales -Platón-, supuso la irreconciliable fragmentación de la realidad: el mundo cambiante y el mundo de las ideas, el cuerpo corruptible y el alma eterna. Después, con Aristóteles, la sabiduría humana natural quedó justificada filosóficamente. El hombre, dado que une en sí mismo materia y espíritu, recibe una noble función cósmica -que es su finalidad y justifica su existencia-: a través del pensamiento se apodera de las ideas para, en un segundo momento, imponerlas en el mundo visible. A partir de este momento, las ideas que conforma el hombre adoptan un sentido ventajoso: no necesitan consenso para ser verdaderas. Las ideas, al tratar de expresar una naturaleza común de las cosas, se conforman por si mismas como ente de consenso, obligando al hombre a vivir según la razón para establecer los juicios de verdad sobre las cosas externas, y creando un orden racional para la convivencia común. Špidlík concluye metafóricamente esta disertación con la afirmación del filósofo existencialista Šestov: «[Sócrates] bebió el cáliz del veneno no sólo materialmente, sino ya antes espiritualmente con su racionalismo mortífero»⁷⁰. Heidegger confirmó esta afirmación, ya que estableció como primer paso del conocimiento el recoger todos los hechos aparentes (*légein ta phainómena*); como segundo, tratar de comprender el hecho mismo de la propia existencia, que se desarrolla en un tiempo limitado; concluyendo finalmente el trágico fin de la existencia -*Sein zum Tode*-, que el hombre es un ser para la muerte.

⁶⁷ Cf. KIERKEGAARD, S., *Temor y temblor*. Alianza Editorial, Madrid 2012, 68.

⁶⁸ «¡Permaneced fieles a la tierra, hermanos, con todo el poder de vuestra virtud!». Cf. NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. EDAF, Madrid 2010, 409.

⁶⁹ «Escrutar el pasado es como mirar el rostro de la Medusa: petrifica». Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 6.

⁷⁰ Cf. *Íbid.*, 12.

Desde los orígenes del cristianismo se produjo una incompatibilidad entre el intelectualismo griego y la religión bíblica. Incluso antes, como confirmó el filósofo hebreo Filón de Alejandría (c.15 a.C. - c.45 d.C.), que, tratando de exponer a sus colegas, filósofos helenistas cómo la cultura hebrea era concedora -y portadora- de la sabiduría, recibió objeciones que eran fruto de la conceptualización de los acontecimientos narrados en el Antiguo Testamento. De manera análoga, el filósofo griego Celso (siglo II) manifestó objeciones similares contra el cristianismo debido a su creciente propagación. Los escritos de Celso fueron contestados por Orígenes (185-254), que escribió a propósito de su refutación una apología de la fe cristiana (*Contra Celso*, año 248)⁷¹.

La filosofía griega “despreciaba” las religiones primitivas principalmente porque partían de una concepción de que las deidades, que se presentaban generalmente en forma de ser humano, eran libres⁷². La separación de religión y ciencia supuso por lo tanto la inaceptabilidad de la creencia del Dios personal de la Biblia, ya que era incompatible con el motor inmóvil, resultado de la consideración de un dios único y universal. La Tradición judeocristiana introdujo una dimensión a la que no era posible llegar desde la dialéctica, sino aceptando su revelación.

El cristianismo sustituyó el mundo de las ideas platónicas por el ideal concreto⁷³: la vida eterna prometida por Jesús. Desde el momento en que los cristianos aprendieron a invocar el nombre de Dios como “Padre”, fueron exhortados a creer incondicionalmente en su cuidado paternal por cada persona, y al mismo tiempo a pedir su intervención en los hechos concretos de la vida, abriendo al hombre a un diálogo con lo divino. Esto, junto a otras consideraciones como el significado de eternidad, supuso una dificultad inicial para conformar la especulación teológica de los Padres griegos que, educados en las escuelas del Imperio Romano, no podían negar la necesidad de las leyes del cosmos

⁷¹ Filón de Alejandría presentó a sus colegas una reciente traducción al griego del Antiguo Testamento. Las objeciones tenían que ver con el constante cambio de opinión y decisión de YHWH, que “caprichosamente” cambiaba de conducta en función de quién creyese en Él. También la obra de sus milagros, que se consideraban inadmisibles por tener que destruir la armonía de las leyes naturales. Si bien la respuesta de Filón no fue exhaustiva, utilizó lo que los escolásticos llamaron *argumentum ad hominem*: si Dios no puede actuar libremente en el mundo que Él ha creado, tampoco el hombre, creado a su imagen, podrá ser libre. Cf. *Íbid.*, 16.

⁷² La filosofía griega consideró en general las deidades como símbolos de las fuerzas naturales. La dificultad, en relación con la libertad, radicaba en la imposibilidad de que el hombre concibiese un Dios verdadero sin libertad.

⁷³ Algunos aspectos tuvieron continuidad, como la creencia de que el ideal verdadero es inalcanzable en vida.

ni la metafísica. Sin embargo, tenían que encontrar un lugar para los hombres libres y su relación con un Dios libre.

Los Padres de la Iglesia avanzaron considerablemente sobre la concepción de la libertad de los filósofos griegos. El planteamiento de Aristóteles -es libre aquel que es causa de sí mismo⁷⁴- presentó una dificultad para conciliar la relación del hombre con la libertad, especialmente cuando el filósofo no expresó que Dios -*quid-quid movetur ab alio movetur*⁷⁵- fuera absolutamente necesario y completamente libre. Sin embargo, Gregorio de Nisa no dudó en profesar que Dios era la causa de sí mismo, y que por lo tanto es sumamente libre; y también es libre el hombre, porque es a imagen de Dios⁷⁶. La necesidad no denotada en Aristóteles, se vuelve en el caso de san Gregorio -gracias a la novedad de Cristo-, en la necesidad absoluta expresada en la naturaleza divina de la Santísima Trinidad, que justifica las relaciones libres que en ella se producen. El hombre, inmerso en la necesidad de las leyes cósmicas recibe el don de la libertad a través de Cristo mediante la participación. La libertad no es la posibilidad de elegir una u otra cosa, sino el libre acceso -la *parrhesía*- de comunicarse con Dios y con las demás personas.

¿Qué relevancia tiene la libertad en este trabajo de investigación? ¿Por qué importa la libertad en los términos de comunicación con la dimensión Trinitaria? Como se ha visto anteriormente en la definición de Rupnik y Truhlar, la cultura es sobre todo comunicación y requiere del reconocimiento del otro. Además, la exigencia de una nueva concepción de la libertad proviene del hecho de que el cristianismo histórico está unido a la objetivación de unos valores, por contraposición a las “leyes abstractas”. Špidlík señala que la verdadera libertad debe tener un valor positivo, y que sólo mediante el amor -en continuidad con la definición de Rupnik- se puede encontrar la relación libre con los demás, con el mundo y con Dios⁷⁷. La libertad así planteada es necesariamente cristológica y escatológica. Por un lado, porque Cristo se hace mediador de la Palabra del Padre, introduciendo al hombre en el diálogo Trinitario. Por otro, porque la plenitud de la libertad se producirá únicamente en la segunda venida del Salvador.

⁷⁴ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómano*, III, 3, 1111a, 20.

⁷⁵ “Lo que se mueve es movido por un motor”. Según este planteamiento, el orden está supeditado al orden del cosmos y nunca podrá ser libre.

⁷⁶ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 23.

⁷⁷ Cf. *Íbid.*, 16-27.

La cristología y escatología, en los términos que se ha descrito, se convierten en el fundamento y en la aspiración de la libertad, y, por lo tanto, cualquier manifestación del hombre que trate de expresarlas -como es el caso del arte litúrgico- requiere, en primer lugar, de una aceptación de las mismas. Špidlík y Rupnik puntualizan esta afirmación, señalando que la aceptación de lo cristológico y lo escatológico adquieren pleno sentido cuando se trasladan a la propia vida y se convierten en significado vivo⁷⁸.

I.1.3. La incidencia del cambio de paradigma cultural en el arte cristiano

«El arte refleja la vida, es su mejor espejo. El rostro atormentado del arte moderno nos muestra lo que hemos perdido: la capacidad de dialogar entre nosotros, con el mundo y con Dios»⁷⁹.

El carácter transdisciplinar de este trabajo obliga a entrelazar cuestiones, como es el caso del arte. Una vez revisado el diagnóstico cultural que plantea Rupnik, y haber realizado un primer acercamiento al fundamento teológico en que se apoya su propuesta, surge la necesidad de establecer las conexiones que, dentro del ámbito cultural descrito, se establecen con el arte litúrgico.

Rupnik señala que el arte ha sido la inculturación más feliz que el cristianismo ha vivido en su primera época⁸⁰. Inculturación que, en las categorías anteriormente descritas, no se produjo porque el cristianismo se adaptara a las culturas, sino porque la inserción y acogida llevaba a la creación de una nueva cultura en la que el cristianismo era el factor principal⁸¹. Pero, ¿qué se entiende por arte? El contenido de la palabra arte es variable. El latín *ars* es la traducción del griego *téchne* -τέχνη-, cuyo significado moderno no corresponde con el significado original. Hasta los comienzos de la época moderna arte significaba destreza, entendida como una disciplina que se basaba en el conocimiento de unas reglas. Algo que no se atuviera a unas reglas, que fuera producto

⁷⁸ «Ni el conocimiento ni la libertad existen como tales; existe el hombre que conoce y que es libre». Íbid., 30.

⁷⁹ ŠPIDLÍK, T., “Epílogo”. En: RUPNIK, M.I., *De la experiencia a la sabiduría. Profecía de la vida religiosa*, 147.

⁸⁰ Cf. BENJUMEA, R., “No es tiempo de elaborar ideas, sino de vivirlas”. *Alfa y Omega* 335 (2003) 12.

⁸¹ Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 24.

de la inspiración o la fantasía, sencillamente no era arte⁸². En Grecia, Roma y en la Edad Media, el arte era la obra del hombre en cuanto que se distinguía del obrar de la naturaleza, es decir, la obra iluminada y gobernada por la inteligencia y la razón frente al obrar instintivo. Según este significado, en el contexto cristiano el hombre era capaz de generar un mundo superior a la naturaleza, a la vez que trataba de parecerse a Dios, siendo consciente de la distinción entre el arte humano y el arte divino, fruto este último de la primera creación⁸³.

La mayoría de pensadores orientales coinciden en que la teología occidental ha manifestado generalmente cierta indiferencia dogmática en cuanto al alcance espiritual del arte sagrado. Por otro lado, coinciden que el pensamiento teológico se desarrolló con intensidad en el arte románico y parte del gótico, permaneciendo fiel a una Tradición común tanto en oriente como en occidente⁸⁴.

Sin embargo, en los últimos siglos, la distancia entre el arte y la fe ha ido acrecentado hasta llegar a lo que Juan Pablo II denominó como una separación dramática⁸⁵. La declaración de Pablo VI a los artistas, dejó patente dicha separación y el interés de la Iglesia por volver a establecer lazos de unión: «No permitáis que se rompa una alianza fecunda», en referencia a los tiempos pasados, en los que el arte construyó y decoró las iglesias, celebró sus dogmas y enriqueció la liturgia⁸⁶. También destacó la llamada que la Iglesia realizó a los artistas a través de las palabras de Juan Pablo II, especialmente una perspectiva aperturista hacia lo pastoral, en la que la fe volviera a ser la fuerza inspiradora del arte y del propio artista. Esta aproximación se planteó en unos términos alineados con la propuesta de Rupnik, ya que se expresó unos términos que trataban de englobar completamente a la persona, es decir, al hombre y a la vida.

El papa polaco también señaló: «No todos están llamados a ser artistas». El hombre -el verdadero artista-, debería poner en juego las dos facetas de la actividad

⁸² Cf. TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos-Anaya, Barcelona 2004, 39-40.

⁸³ Cf. LADARIA, L.F., "Prólogo". En: ŠPIDLÍK, T., RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, XV.

⁸⁴ Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*. Publicaciones Claretianas, Madrid 1991, 77.

⁸⁵ Cf. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*. Vaticano (4 de abril de 1999), epígrafe 14.

⁸⁶ Realizada durante la clausura del Concilio Ecuménico Vaticano II. Cf. PABLO VI, *Mensaje a los artistas*. Vaticano (8 de diciembre de 1965).

humana, que son la responsabilidad de los actos y la responsabilidad moral. Por lo tanto, el artista tendría que actuar no sólo según las exigencias del arte, que redundan, en la mayoría de los casos, en la autorrealización. La apertura manifiesta de la Iglesia hacia el arte se realiza de forma plena y sin distinciones: «Toda forma auténtica de arte es, a su modo, una vía de acceso a la realidad más profunda del hombre y del mundo»⁸⁷.

Rupnik, que reconoce la completa apertura de la Iglesia hacia el arte contemporáneo, encuentra una gran dificultad ante la cuestión de dar respuesta al encuentro entre fe y cultura en el contexto litúrgico mediante este lenguaje⁸⁸. Por otro lado, el artista que interviene en el espacio litúrgico, señala Rupnik, debe estar marcado por la Pascua del amor de Dios, ya que, en caso contrario, podría terminar por tratar el misterio de un modo demasiado humano⁸⁹. Este artista debe por lo tanto realizar un sacrificio espiritual y, como afirma Soloviev, ofrecer su voluntad⁹⁰. Los criterios para pensar en el arte litúrgico se deben conformar desde el entendimiento de que dicho arte “hace de ambiente” a la liturgia y al sacramento, revelando la unidad que Cristo ha realizado desde la perspectiva de la redención⁹¹.

La incidencia del cambio de paradigma cultural es evidente en la cuestión del arte, y de forma concreta en el arte cristiano. La cultura actual está marcada por la fragmentación, que es el fenómeno de la verdadera globalización. No existe un Occidente perturbado por la atomización y un Oriente como oasis de la espiritualidad. La cultura globalizada se enfrenta en los diferentes lugares del mundo a problemáticas semejantes y retos comunes⁹².

⁸⁷ JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, epígrafe 6.

⁸⁸ Rupnik reconoce que el encuentro entre fe y cultura es posible en el arte litúrgico -mediante la iconografía-, pero no lo es en otros ámbitos como las universidades, ya que en las últimas décadas ha dejado de ser un foco creativo. El reto que “lanza” a la universidad -y también a la teología y al propio arte- es que el pensamiento, lo abstracto, se convierta en estilo de vida. Cf. BENJUMEA, R., “No es tiempo de elaborar ideas, sino de vivirlas”, 12.

⁸⁹ Rupnik añade: «aunque quizás formalmente barnizado de una pátina religiosa». Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 93.

⁹⁰ Rupnik pone un ejemplo basado en el teólogo oriental Bulgákov que, observando una pintura de Vrúbel -pintor simbolista ruso que realizó numerosas ilustraciones sobre demonios inspirándose en el poema “El demonio” de Lérmontov-, reconoció la intuición de que someterse a un mundo sujeto al mal era capaz de matar al artista. Cf. *Íbid.*, 94.

⁹¹ Cf. *Íbid.*, 97.

⁹² Cf. RUPNIK, M.I., *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua*. Universidad Francisco de Vitoria y BAC, Madrid 2014, 6-7.

La respuesta del jesuita esloveno en el contexto del arte no se reduce a la tribuna católica, sino que trata de englobar -mediante la concepción orgánica antes descrita- toda la realidad cristiana. Pero a la vez, como se ha visto hasta el momento, reivindica dos aspectos concretos que chocan con la manera tradicional con la que el arte se ha acercado a la Iglesia. El primero, que el arte debe acompañar la liturgia y ponerla en valor, para lo cual debe entroncarse con las dimensiones cristológica y escatológica, propias del hecho cultural cristiano, que requiere la teología que subyace en el espacio sacro. El segundo aspecto tiene que ver con el artista, que debe estar comprometido con la liturgia y, por lo tanto, ser capaz de participar del carácter relacional de la misma. La persona -el artista- que interviene en el espacio litúrgico no importa por la capacidad que tenga para afrontar mediante su destreza y creatividad la posibilidad de hacer un arte que se acerque a Dios, sino por la manera en que además es capaz de hacer visible y dar vida al organismo cultural que significa el Evangelio. Sólo de esta manera, señala Rupnik, es posible hacer un verdadero arte litúrgico.

I.2. La dificultad de un horizonte escatológico en el arte cristiano

Las conclusiones del diagnóstico de Rupnik sirven como desencadenante de las diferentes partes con las que se ha construido tanto su cosmovisión como el resto de la investigación. A continuación, se van a tratar de desarrollar los motivos por los cuales el arte, desde los albores del Renacimiento hasta la actualidad, ha desarrollado unos mecanismos que dificultan, a juicio de Rupnik, la intensidad que requiere la liturgia. Pero, ¿por qué es importante el arte para Rupnik?

Rupnik afirma que el dominio de lo racionalista-cientificista está agotado debido a que una especie de eticismo jurídico ha sofocado la vida del hombre y su racionalidad: «El clima cultural actual y espiritual actual es extraordinariamente propicio para el acontecimiento de la fe cristiana, [...] en un escenario ideal para la revelación de la novedad de la vida, y de la existencia trinitaria, libre y agápica»⁹³. El tiempo actual guarda muchas similitudes con el primer milenio, momento en que la sociedad fue testigo del derrumbe de la cultura intelectual humanista centrada solo en el hombre. Los primeros cristianos, especialmente los de la parte oriental, desarrollaron fuertemente la dimensión artística, que penetró en los documentos conciliares, en la Iglesia y en la teología. La inculturación cristiana en la sociedad greco-romana desarrolló de forma intensa la capacidad lógica y especulativa de los primeros teólogos. Sin embargo, durante los primeros siglos, una fuerte espiritualidad de carácter vital -no conceptual- permitió que el arte se consolidase como la manifestación que podía expresar esa vida, que era la nueva existencia recibida del Espíritu Santo en Jesucristo.

De forma análoga, en la actualidad, el jesuita esloveno advierte la necesidad del arte, pero de un arte que pueda formar parte de la liturgia superando el subjetivismo de los lenguajes y las expresiones⁹⁴.

⁹³ Cf. RUPNIK, M.I., “Una belleza para el encuentro”. En: RUPNIK, M.I., *Una belleza para el encuentro. Doctorado Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria al P. Marko Ivan Rupnik, SJ*, 21.

⁹⁴ Cf. *Íbid.*, 24-27.

I.2.1. La especificidad del arte cristiano: el arte litúrgico

Para poder analizar las dificultades del arte es necesario acotar los términos. Rupnik distingue entre el arte “en general” -en el que también incluye el arte religioso- y el arte sacro -o sagrado-, que acota con precisión el ámbito de respuesta en la que se centra su obra iconográfica: el espacio litúrgico. La dimensión de lo espiritual y religioso a lo que debería apuntar el arte sacro, según Rupnik, hace referencia por lo tanto a un acontecimiento -el litúrgico- y a un lugar concreto -el espacio sagrado-. A través de la propuesta teológico-estética de los pensadores rusos, la necesidad de recuperar la visión simbólica se consolida como requisito fundamental para promover el conocimiento integral de la realidad espiritual, siguiendo una experiencia contrastada en la tradición cristiana primitiva. Dicha necesidad no se puede reducir a dar una respuesta funcional a un rito, sino a amplificar la experiencia del contacto con lo trascendente, y más concretamente con lo trinitario y escatológico⁹⁵.

El debate sobre si el término adecuado es sacro, santo, sagrado, consagrado, religioso o incluso litúrgico encabeza muchos de los documentos que tratan de este tema. Sobre este tema han escrito especialistas como el jesuita Juan Plazaola Artola y el teólogo protestante alemán Rudolf Otto.

Tomando de forma análoga los términos sagrado y sacro, Plazaola señala que para un cristiano lo sagrado se debería de reducir en Cristo, que es quién concentra en sí mismo la santidad de Dios. Por lo tanto, en el ámbito de las realidades sensibles y humanas, lo sagrado se resume en Cristo ya que es sagrado su Cuerpo en el cielo, su Cuerpo Eucarístico en la tierra -mientras dure la peregrinación humana en el tiempo- y su Cuerpo Místico⁹⁶.

⁹⁵ El término final -fundamento del culto litúrgico- es Dios en sus tres personas. Cf. VAGAGGINI, C., *El sentido teológico de la liturgia*. BAC, Madrid 1965, 189-200.

⁹⁶ *Corpus Mysticum* o Cuerpo de Cristo es el nombre dado a la Iglesia fundada por Jesucristo. Este nombre viene dado por San Pablo en 1 Co 12,12-14, en el que describe la iglesia como el Cuerpo de Cristo, siendo el propio Cristo la cabeza. Se encuentran otras referencias en: Rm 12,5; Ef 3,6.5,23 y Col 1,18.1,24. El papa Pío XII en su encíclica *Mystici Corporis Christi* de 1943 reafirmó que la Iglesia de Cristo, que es (o está o subsiste) en la Iglesia Católica, es un Cuerpo Místico encabezado por Cristo. El papa explicita que la Iglesia es llamada Cuerpo porque es una entidad viva, formada por fieles vivos, que son sus miembros. Es llamada Cuerpo de Cristo porque Cristo es su Cabeza y su Fundador. Es llamada Cuerpo Místico porque ella no es una institución puramente humana, material y terrenal, tampoco es una entidad puramente espiritual y divina. La

“Lo sacro” se encuentra en muchas manifestaciones de los pueblos precristianos y otros pueblos primitivos actuales definiendo dicho término como separación. Sacro hace referencia a “lo inviolable” y “lo que no puede tocarse sin que cause o sufra una mancha”. Según esta concepción, lo sacro se opone a lo profano y conforman dos categorías que se excluyen forzosamente. Lo sacro se concibe como una fuerza que, al hacerse presente, sacraliza todo lo que alcanza, eliminando lo profano. La suprema aspiración del hombre antiguo era entrar en contacto con esa fuerza, al menos en determinados puntos y momentos de su espacio y de su vida. Antiguamente había que sacralizar el nacimiento y la muerte, la pubertad, el matrimonio y los hijos, el cuerpo y el alma, la casa y el campo⁹⁷. Según una concepción romántica, lo sacro se refería a un sentimiento trascendental, de un a priori, cuya proyección u objetivación sería la creencia en un poder sobrenatural⁹⁸. Esto último es lo que Otto denominó *numinoso*⁹⁹, cuyo sentido no sería la consecuencia sino la raíz de la religión¹⁰⁰.

Con la Revelación, al pasar de la religión natural a la religión judaica, se efectuó un paso decisivo: la Alianza entre Yahvéh¹⁰¹ y su pueblo estableció una estrecha comunicación entre Dios y la humanidad. Esta comunicación culminó en el cristianismo,

Iglesia es la comunión de todo el género humano con Dios y en Dios. Cf. PLAZAOLA, J., *Futuro del arte sacro*. Mensajero, Bilbao 1973, 7. La conversión de la humanidad mediante la eucaristía en templo vivo de Dios, en el cuerpo de Cristo, se expresó hasta principio de la Edad Media mediante los conceptos *corpus mysticum* y *corpus verum*. *Mysticum*, en el lenguaje de los Padres, no significa “místico” en el sentido actual, sino lo referente al misterio, al ámbito del sacramento. Lo que se expresaba mediante *corpus mysticum* era el cuerpo sacramental, la presencia corporal de Cristo en el sacramento. Según los Padres, éste ha sido dado a fin de que los hombres lleguen a ser *corpus verum*, cuerpo real de Cristo. Cf. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*. Ediciones Cristiandad, Madrid 2007, 127.

⁹⁷ Cf. PLAZAOLA, J., *Futuro del arte sacro*, 7.

⁹⁸ Cf. OTTO, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza Editorial, Madrid 1996, 21.

⁹⁹ Cf. OTTO, R., *Ensayos sobre lo numinoso*. Trotta, Madrid 2009, 11.

¹⁰⁰ Otto señala que lo sacro del tabú y de la magia (que no merecen el nombre de religión) presentan un abanico de manifestaciones sensibles del mismo tipo que lo sacro numinoso, y tienen la misma ambigüedad, la misma doble vertiente –positiva y negativa– en la amplísima gama de su fenomenología. Lo sacro (religioso o mágico) causa fascinación y horror. Cf. OTTO, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, 115.

¹⁰¹ Adaptación en castellano de YHWH. Según el libro del Pentateuco escrito en hebreo, el verdadero nombre de Dios es yod-hei-vav-hei: יהוה (en hebreo se lee de derecha a izquierda), y que se traduce al alfabeto occidental como YHWH. La escritura hebrea antigua sólo incluía las consonantes de cada palabra y descartaba las vocales. Debido a que por mucho tiempo los judíos consideraron una blasfemia pronunciar directamente el nombre de Dios, preferían denominarlo “las cuatro letras”, *tetragramaton* en griego (tetragrama en español). Por esta circunstancia, la pronunciación original del nombre del Dios judeocristiano no puede establecerse con exactitud.

que aportó realidades que cambiaron esencialmente el ámbito de relaciones entre el hombre y lo trascendente. La anfibología¹⁰² de lo sagrado en la concepción precristiana se convirtió de facto en una ambigüedad desorientadora cuando los términos sacro y sacralidad se pretendieron aplicar a las realidades cristianas, ya que lo que Otto denominaba como “lo numinoso” era lo que causaba fascinación y terror, y también lo que podía dar la vida y la muerte.

Por este motivo en el ámbito cristiano lo sagrado no hace referencia a una separación, sino a una comunión. Algunos autores prefieren incluso referirse a lo mismo con el término religioso. Por el mismo motivo la palabra *agios* -santo- sustituyó a *hieros*, que evocaba lo sagrado e términos de lo pagano y supersticioso.

Los términos sacro y sagrado, incluso consagrado, fueron adquiriendo una significación más amplia dentro del lenguaje cristiano ya que, además del valor entitativo antes mencionado, se fue hablando de lo sagrado en un sentido relacional e incluso original, por relación al origen divino. De esta manera lo sacro, alejado de aludir a una realidad separada, hace referencia a una relación objetiva extensiva a todo ser y realidad. Así es posible pensar que no hay una oposición radical entre lo sacro y lo profano, que también se conoce como lo secular.

Para dejar evidencia de la significación de lo sacro, en la Iglesia son necesarios los signos. El hombre está hecho de manera que necesita de signos sensibles que le recuerden ese polo trascendente, originario y final de su existencia. El hombre necesita adquirir conciencia de su carácter sagrado mediante reflejos de lo trascendente. Incluso más allá de los sacrificios personales, es necesario el sacrificio del Cuerpo Místico de Cristo como tal, actualizado en la función pública y corporativa que representa la liturgia¹⁰³. La liturgia responde también al sentido práctico de la reunión. Las primeras comunidades cristianas buscaron espacios adecuados para sus reuniones y celebraciones, sin importarles en exceso el carácter funcional de dichos lugares porque entendían que la Iglesia eran ellos mismos, y no un lugar¹⁰⁴.

¹⁰² Las diversas interpretaciones.

¹⁰³ Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*. BAC, Madrid 2001, 24-25.

¹⁰⁴ Como decía san Jerónimo: «*parietes non faciunt christianos* (las paredes no hacen a los cristianos)». Cf. ALDAZABAL, J., *Gestos y símbolos*. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2003, 364.

En lo relacionado con la liturgia cristiana y su historia, es importante destacar la proliferación -en ocasiones de forma abusiva- del campo de lo sacro entitativo, hasta tal punto que se sacralizó todo lo que rodeaba el sacramento eucarístico, como los espacios, las piedras, los vasos, los vestidos, etc., hasta convertirlos en objetos “intocables”, con actitudes propias del Antiguo Testamento y de otras religiones precristianas¹⁰⁵. Posteriormente, durante las décadas previas al Concilio Vaticano II, se produjo una reacción en contraria promoviendo una relativa desacralización con el ánimo de producir un acercamiento entre lo sagrado y lo secular, entre la institución y sus espacios y los fieles, para evitar un repudio práctico de la liturgia. La ciencia, la técnica y la filosofía también han contribuido al interés por desacralizar y poner en duda la interpretación religiosa de la vida del hombre. Esto supuso también una tendencia opuesta a la esperada convirtiendo la desacralización en lo que Pablo VI denominaría como una ideología destructiva, advirtiendo en 1967 sobre el peligro de este movimiento y poniendo en valor el verdadero sentido de la sacralidad litúrgica mediante sus iniciativas¹⁰⁶.

Esta tensión entre lo que debe y puede ser -o no- sagrado supone incurrir en el peligro de tratar de establecer normas y prohibiciones, centradas por ejemplo en la datación de objetos materiales, olvidando que por un lado que lo único y verdaderamente sagrado es el Cuerpo de Cristo, y que por otro se olvida la propia santidad de los cristianos como miembros del Cuerpo de Cristo. Debido a la Encarnación del Verbo y la inhabitación del Espíritu, el hombre establece una relación íntima con Dios, haciendo que, desde el punto de vista entitativo, el cristiano sea el templo de Dios.

La obra de Rupnik se realiza exclusivamente para el espacio litúrgico, porque fuera de este lugar no cabe su arte, ni la teología que le empuja a idearlo. Siguiendo el capítulo VII de la constitución *Sacrosanctum Concilium*¹⁰⁷, el jesuita esloveno trata de

¹⁰⁵ Cf. PLAZAOLA, J., *Futuro del arte sacro*, 10.

¹⁰⁶ Esta reflexión del papa Pablo VI, realizada en el discurso de clausura de la VII sesión plenaria, se encuentra en: PABLO VI, *Consilium ad exequendam Constitutionem de Sacra Liturgia* [latín]. Vaticano (29 de octubre de 1964). Esta alocución se repitió en la clausura de la VIII sesión, en la que se insistió en deplorar los experimentos arbitrarios en la liturgia. Cf. PABLO VI, *Consilium ad exequendam Constitutionem de Sacra Liturgia* [italiano]. Vaticano (19 de abril de 1967).

¹⁰⁷ En el capítulo V de esta Constitución, se trata la disposición y ornato de las iglesias; en el capítulo VI los requisitos para la celebración eucarística. Cf. PABLO VI, *Sacrosanctum Concilium*. Constitución. Roma (4 de diciembre de 1963), epígrafes 122-130.

elaborar un arte auténtico para expresar la belleza de los misterios que se celebran y para favorecer su celebración.

La propuesta teológica de Rupnik insiste sobre una experiencia de la liturgia profundamente escatológica y esto genera una dificultad con los lenguajes artísticos desarrollados desde el Renacimiento. En este sentido, este apartado del estudio trata conformar el aparato crítico que justifica la idoneidad del icono.

La visión de Rupnik acerca del arte litúrgico permite la aproximación a una idea de belleza. El arte “en general” es la expresión del hombre que suscita la maravilla, el estupor, que «dilata el corazón y derrama la esperanza sobre él»¹⁰⁸, que hace percibir lo verdadero y el bien como belleza, como fascinación de un mundo ya salvado, de un mundo “atractivo”. También el arte religioso en el sentido general, vibra como lo descrito anteriormente, pero además se orienta hacia el horizonte de la espiritualidad.

El arte sacro forma parte de la liturgia, y por ese motivo es una expresión de la fe de la Iglesia, donde la verdad y el bien están absolutamente personalizados porque están revelados en la persona de Jesucristo. La belleza llega a ser abiertamente cristológica y es en ese contexto donde tiene lugar la transfiguración de lo humano. El arte sacro supera al arte “en general” y también al religioso, que, aun suscitando devoción y sentimiento, no contribuyen a la participación. El arte sacro es considerado como parte integrante de la liturgia, incluso cuando esta no se celebra, porque es capaz de revelar y hacer presente el mismo Misterio que se celebra¹⁰⁹.

Como se revela en el extracto de la biografía de Rupnik del capítulo II de este trabajo, su obra artística, de carácter religioso, pasa de ser un ente museístico, susceptible de presentarse en cualquier lugar, a disponerse de forma exclusiva vinculada al espacio litúrgico. Por un lado, puede parecer lógico cuando se hace referencia al mosaico, sin embargo, este aspecto acota y define el campo de trabajo, y orienta la especificidad del lugar al que va destinada su obra.

La catarsis artística de Rupnik procede de una experiencia vital, a partir del diagnóstico cultural y de la manera en que el arte, desde los inicios de la modernidad, ha

¹⁰⁸ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 93.

¹⁰⁹ Cf. *Íbid.*, 80.

presentado unas dificultades que se han ido acrecentando hasta las vanguardias, de las que el jesuita esloveno obtuvo el impulso expresivo inicial para empezar su arte.

I.2.2. El arte moderno: el éxodo a lo subjetivo

El recorrido teológico y antropológico revisado hasta el momento se resume en el éxodo del arte hacia lo subjetivo, es decir, en el desplazamiento que realizó el arte a partir del nuevo paradigma cultural, que desembocó en un lenguaje vacío de espiritualidad, deshumanizado y carente de vida. Rupnik pone el foco en un planteamiento crítico sobre ejemplos y tipologías artísticas que tradicionalmente han sido vistas por la Iglesia y por la cultura cristiana como ejemplos característicos del arte cristiano. Como se verá progresivamente en este trabajo, Rupnik no busca un arte que complazca, ni una aproximación a una estética consensuada, ni mucho menos una provocación. El arte que busca el jesuita esloveno pretende interpelar al hombre y “herirle”. El arte moderno, con sus mecanismos internos, no es capaz de dar respuesta a este asunto, pero si es posible hacerlo desde reflexión teológica, y especialmente desde la vida, dotando de nuevo al arte de la espiritualidad y del encuentro dialógico con lo trascendente. Juan Pablo II decía a propósito de la complementariedad de la vida del arte y de la Iglesia, que “el tema de la Iglesia y el tema de los artistas es el hombre [...] la imagen del hombre, la verdad del hombre”¹¹⁰.

Desde el Renacimiento -incluido el mismo- hasta la actualidad, no ha vuelto a surgir una corriente artística capaz de manifestar un arte orgánico cargado de un simbolismo realista¹¹¹. El jesuita esloveno encuentra algunas excepciones, en obras como las *Piedades incompletas* de Miguel Ángel de las que dice: «llegan a ser *interesantes* bajo el aspecto de lo que *debe* decir el arte De la Iglesia»¹¹². Estas excepciones, sin embargo,

¹¹⁰ Cf. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*.

¹¹¹ Rupnik completa la reflexión con una frase de Ivanov: «Nunca más el Renacimiento ha visto aparecer el arte claustral». Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 101.

¹¹² «Tengo en mi taller, desde hace décadas, un poster del rostro de Sibila Délfica de Miguel Ángel. No tengo nada en contra del Renacimiento [...] Por lo que me concierne, nunca me he sentido atraído por él. [...] Existe una cuestión que afecta, no a mi juicio personal estético, sino sobre si el Renacimiento es un arte adecuado para el espacio litúrgico [...] He estado cien veces en la Sixtina y no recuerdo haber visto ni una sola vez a las personas signarse con la señal de la cruz». Cf. *Íbid.*, 105.

no pueden con lo que realmente buscaba el hombre renacentista, que era agotar en sí mismo la visión de la perfección¹¹³.

Berdiáev expuso que en el Renacimiento se alcanzó el nivel más elevado de la facultad creadora del hombre, pero a la vez se evidenció el problema de tratar la significación trascendente desde una perspectiva pagana al tiempo que cristiana. La concepción trascendental aportada por el cristianismo se apoderó con tal fuerza de la naturaleza humana, que hizo imposible en adelante profesar un ideal inmanente a ella, ya que los cánones de la perfección humana se consideraban como un absoluto. La creación artística en el Renacimiento dejó de manifiesto la colisión tumultuosa entre los dos elementos contrarios, el trascendentalismo cristiano y la concepción antigua de la inmanencia, entre el infinito romántico y la concepción clásica de lo finito¹¹⁴.

Los escritos artísticos de Leonardo de Vinci muestran que todo consistía en observar y tomar como referencia la naturaleza, en establecer las diferencias con la figura en función de la distancia, en precisar las sombras, etc. Todo debía partir de la visión del ojo humano, constituido como el centro de la percepción del universo. Por el contrario, el arte románico conseguía que el punto de vista fuera el del Pantocrátor, el ojo era el del Otro¹¹⁵. El punto de partida era *ese* Pantocrátor, al cual llegaba el hombre mediante el Espíritu Santo y la acción sacramental de la Iglesia¹¹⁶.

El arte del Barroco continuó con la centralidad manifiesta en el hombre renacentista. Todo el movimiento de columnas, bóvedas y cúpulas se transformó en una

¹¹³ Cf. *Íbid.*, 115.

¹¹⁴ Cf. BERDIÁEV, N., *El sentido de la creación*. Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires 1978, 279-281.

¹¹⁵ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 129.

¹¹⁶ Rupnik explica cómo en la catedral de Monreale, fundada en 1172 en Palermo (Sicilia), todo lo que hay en la iglesia tiene su lugar adecuado cuando se capta la mirada del Pantocrátor. Desde su punto de vista se ve la perspectiva correcta de la creación del mundo y de los distintos acontecimientos de la historia. También utiliza el ejemplo de los cuadros de Cimabue (como la pintura de *Maestà di Santa Trinità*), donde todo funciona de forma unitaria: el ángel que vuela son un fondo de oro en vez de una campiña Toscana, o la aureola que rodea el rostro del santo, en lugar de estar apoyada sobre un “extraño gorro”. Como contraposición utiliza el ejemplo del *Bautismo de Cristo* de Ghirlandaio en la Capilla Sixtina, en el cual el lenguaje de la pintura no comunica el núcleo de las escenas representadas; la perfección estética de la escenografía y los innumerables detalles impiden ver el contenido nuclear de la pintura. Cf. *Íbid.*, 130.

ilusión. El deseo de “lo presente” del Renacimiento se invirtió en el sueño del ideal “del más allá” del Barroco¹¹⁷.

Desde finales del siglo XIX, el imperativo de la Academia es respondido por una rebelión contra el formalismo ideal que, posteriormente, supuso una explosión de contestaciones en las que cada artista propuso formas directamente atribuibles a su estado interior, en las que se reconocía y conseguía expresarse¹¹⁸. En los albores del siglo XX, el arte perdió visiblemente el lazo orgánico que tenía entre contenido y forma, desembocando, en la mayoría de tendencias, en la abstracción pura.

A partir de la primera exposición impresionista en el estudio de Nadar¹¹⁹, en 1874, el subjetivismo de Cézanne y Van Gogh irrumpieron en el escenario cultural europeo. El impresionismo, el expresionismo, el surrealismo y el resto de vanguardias emanciparon el arte de todo “canon”, de toda regla¹²⁰, y la representación del mundo quedará reducida a la representación personal e individual del artista. El arte no figurativo, informal, abstracto, suprime todo soporte ontológico negando el objeto concreto. El espacio representado, se libera de toda trama y se vuelve un continente sin dimensiones, sin componentes espaciales, una forma apriorística pura sin sujeto ni objeto.

Evdokimov apunta que cuando conocer deja de ser una actitud de adoración, el conocimiento se separa de la contemplación. El ser se vacía de su contenido esencial, perdiendo la raíz celeste, se desnaturaliza, se desacraliza y se vacía¹²¹. En ese momento, el artista, busca desesperadamente una especie de “súper-objeto” en una “súper-realidad” inventada, puesto que la simple realidad no ofrece nada que expresar. Pese a realizar el esfuerzo heroico de tratar revelar las cosas ocultas del mundo visible, al intentar conocer el objeto secularizado, se pierde todo el misterio.

¹¹⁷ Cf. *Íbid.*, 26.

¹¹⁸ Cf. *Íbid.*, 120.

¹¹⁹ Rupnik se fija especialmente en este acontecimiento, en el que pintores como Cézanne, Degas, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, hasta formar un total de treinta, expusieron en el antiguo taller en París del fotógrafo Nadar (llamado realmente Gaspard-Félix Tournachon), justo un mes antes de la inauguración del Salón Oficial promovido por la Academia.

¹²⁰ El *téchne* griego -la destreza, las normas, el acuerdo, la universalidad-, que cualificaron el arte durante siglos, se vuelve un ideal caduco. En este momento, sólo importa la función creativa e intelectual del arte. Cf. TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 76.

¹²¹ Aquí radica el problema del existencialismo. Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 80.

I.2.2.1. El problema de la creatividad en el arte actual: el gnosticismo

«[...] Sólo quiero señalar que Kant, como todos los filósofos, en lugar de considerar el problema estético basándose en la experiencia del artista (del creador), meditó sobre el arte y sobre lo bello sólo como un espectador e, insensiblemente, introdujo al espectador en el concepto: belleza. ¡Si, por lo menos, este espectador hubiera sido suficientemente conocido por los filósofos de los bello!»¹²².

El gnosticismo en el cristianismo y en el arte tiene graves consecuencias para el desarrollo de los proyectos litúrgicos desde los inicios de la modernidad. Durante el dominio de la racionalidad imperante en la sociedad neoclásica, completamente penetrada por la influencia renacentista y barroca, se desarrollaron traducciones fáciles de este pensamiento en las formas sociales, culturales e incluso en la formación del “buen gusto”, que fue elaborado y explicitado según normas, convirtiéndose en expresión de la estética como ciencia de la obra de arte. Esto supuso una separación entre genio y gusto, entre artista y espectador. La unidad de la obra de arte quedó fragmentada, por una parte, por el juicio estético y por otra por la subjetividad artística sin contenido. La modernidad comenzó a vivir trágicamente las primeras contradicciones graves. La razón, proveniente del antropocentrismo radical, trató de abrazar y organizar todo según las normas que ella misma establecía¹²³.

En este contexto, poco a poco fue desapareciendo del horizonte intelectual y espiritual la tradición del pensamiento cristiano, especialmente en lo referente a la visión de la persona en un contexto trinitario. La distancia entre el mundo académico científico y la mentalidad general se redujo cada vez más y la Iglesia se sintió obligada, a causa del diálogo y la evangelización, a entrar en dicho horizonte cultural.

Movimientos artísticos como el impresionismo francés, trataron de comprender la pintura de una manera científica. Lograron hacer lo que de alguna manera soñaba Leonardo Da Vinci, captar lo que ocurre cuando un cuerpo es iluminado. Nace la atención no sólo por la física, sino además por la óptica y, sobre todo, por la naturaleza,

¹²² NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral*. Tecnos, Madrid 2003, 74.

¹²³ Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 71.

especialmente por la impresión óptica visual¹²⁴. Esto denota una verdadera evolución del principio clásico de mimesis, aplicando racionalidad a la naturaleza produciendo un arte marcado por dicha visión. No se trata de aplicar una idea, sino una racionalidad, ya que no tratan de corregir el mundo, sino de hacerlo surgir tal y como se ve ópticamente. La naturaleza se convierte en el horizonte en el que se mueven la creación y la inteligencia. Esta vuelta a la naturaleza generó un conflicto el racionalismo dominante ya que se entendía como una vía de escape a lo establecido mediante la razón. La vuelta a la naturaleza se entiende también como un intento de cancelar el cristianismo para volver a una dimensión pagana.

Si bien el siglo XIX supuso la oscilación de lo objetivo y lo subjetivo, el siglo XX constató que el arte era un campo de expresión y afirmación del sujeto. González de Cardenal señala que en la actualidad las cuestiones de fondo en el ámbito de la liturgia no son las técnicas o científicas, que discuten teólogos y liturgistas, sino otras de un carácter más radical, como es la capacidad del hombre para recibir signos y rumores de lo trascendente, “la silenciosa brisa de Dios” que siempre pasa por el mundo para orar, celebrar, creer y esperar¹²⁵. El cristiano del siglo XXI no encuentra voces que lo identifiquen, personas que le den una forma concreta, en definitiva, signo que hablen de él.

El arte del icono también ha sufrido, según expone Rupnik, la presencia del artista que ha llegado a convertir la iconografía en técnica y estilo, dejando a un lado el contenido teológico. El artista esloveno expone la polémica entre Kondakov y Muratov, artistas del icono. El primero, filólogo de formación, entendió la importancia de la iconografía porque se trataba de un arte que nació estrechamente unido a su contenido dogmático. Muratov, que pertenece a la generación posterior, se concentró en el estilo y la forma. Sin embargo, continúa Rupnik, ambos conciben el icono como algo atemporal que no puede estar sujeto a evolución. Ambos, no sólo han concentrado el discurso del icono en el artista, sino que además la propia representación adquirió significados ideados por el artista¹²⁶.

¹²⁴ Cf. *Íbid.*, 85.

¹²⁵ Cf. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., “Introducción a la versión española”. En: RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, 22.

¹²⁶ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 153.

Plazaola señala que el arte auténtico nace de las entrañas más profundas del ser humano y busca al hombre para ofrecerle privilegiados instantes de felicidad. Esto es, lo que anuncia el Evangelio en relación con la promesa de eterna felicidad¹²⁷. La religión cristiana no se limita a proyectar al hombre a un “más allá” cegándolo para las realidades del mundo sensible ya que, de esta manera, quedaría aislada del mundo de la creación artística. El arte tiene sentido en el cristianismo por la conjunción de la trascendencia y la encarnación. Por este motivo el arte ha producido innumerables ejemplos en el seno de la Iglesia.

Špidlík y Rupnik afirman que la cultura como organismo debe ser el motor de la iniciación de lo espiritual. La memoria se configura como el principal garante del hecho cultural y, como principio dinámico, permite procrear nuevas cosas. Por el contrario, el olvido es el cansancio, la interrupción del movimiento y la vuelta al estancamiento¹²⁸.

«Si el artista nunca ha experimentado qué significa la liturgia, es difícil que su arte pueda formar parte de ella»¹²⁹.

El arte litúrgico tiene sus criterios en la teología y en la liturgia, pero esos criterios no proceden de un cuerpo teórico sino de la participación en la vida de Cristo. Por lo que se ha mencionado anteriormente, es posible que un artista fuera de la Iglesia pueda crear una obra que Rupnik denomina “fuera de sus criterios”, aunque si es una verdadera obra será capaz de conmocionar a la persona. Porque en la verdadera obra de arte hay una inspiración que hace que el artista participe de un contenido que le supera, que le abre a lo universal¹³⁰.

El jesuita esloveno no niega que fuera de la Iglesia haya arte «marcado por el Espíritu y por Cristo», ya que no es posible pensar que las fronteras visibles de la Iglesia agoten su fuerza y su acción. Sin embargo, reivindica la necesidad de que el arte provenga de un hombre que trate de hacer de su vida una vida nueva, y esto solo es posible a través del bautismo y de la capacidad transfiguradora de la liturgia¹³¹. La necesaria dimensión

¹²⁷ Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 9.

¹²⁸ Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 17.

¹²⁹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 156.

¹³⁰ Cf. *Íbid.*, 156.

¹³¹ Rupnik explica, mediante las palabras de Soloviev, que la liturgia es la verdadera teúrgia, que es la capacidad de participación mediante la liturgia en la potencia creadora de la Palabra. El

escatológica de los cristianos permite que sólo el hombre redimido tenga acceso al *éschaton* y, sólo él, puede vivir la creatividad, que significa: «sacar “de allá”, en el mundo futuro, para revelar “en esta parte”»¹³². Este es el verdadero sentido del arte sagrado.

El gnosticismo en el arte afecta a todas las disciplinas, incluida la arquitectura. El arte que resulta exclusivamente de la intuición individual, revierte en puro subjetivismo. El arquitecto que inicia un proyecto litúrgico en estas condiciones, puede, en unos casos, ausentar la reflexión teológica, y en otros, fundamentar dicha reflexión en una intuición personal y sesgada. La materialización concreta del gnosticismo en este sentido revierte en la creación de lugares para la meditación y el descanso, alejados de la profundidad teológica que requiere la liturgia.

Rupnik afirma que el artista debe ser interpelado por el misterio renunciando a su voluntad. Esto también genera dificultades en la arquitectura, especialmente cuando el arquitecto trata de superponer una manera de hacer, como un estilo, al proyecto eclesial. La dificultad también reside en la traslación o hibridación tipológica de la arquitectura, que proviene de las primeras iniciativas de la secularización arquitectónica del Renacimiento.

I.2.2.2. El problema de la perfección

«Si una perfección no es para el estado definitivo, es una ilusión»¹³³.

Otra dificultad a la que se enfrenta el arte cristiano es a la concepción de la perfección, especialmente desde la perspectiva antropocéntrica, en la que el “ideal” de hombre y las construcciones abstractas producto de la pura racionalidad -geometría, aritmética, etc.-, conforman la consideración de estadio final y perfecto de la obra acabada.

Caamaño hace una reflexión a partir de Dostoyevski y Guardini en relación con la polaridad que se concentra en la belleza, que hace que en la aparente tensión de lo

cristiano experimenta la capacidad de crear mediante una cualidad nueva, no idealista, sino como verdadero tránsito a la salvación. Cf. *Íbid.*, 122.

¹³² Cf. *Íbid.*, 125.

¹³³ Marko Ivan Rupnik. *Íbid.*, 145.

armonioso y caótico pueda convivir lo bello. De esta manera en la oscuridad puede surgir la luz y allí donde hay pecado se puede revelar la salvación. El sentimiento religioso que tiene el hombre occidental se ha caracterizado por el hecho de tener conciencia de que Dios ha creado un mundo perfecto y acabado en sí mismo. En la obra de Dostoyevski, señala Guardini, no es posible verificar un sentimiento de creación acabada y conclusa en sí misma, sino que el mundo pende enteramente y de manera especialmente inmediata de Dios. Este mundo, en incesante devenir, es concebido por el hombre como ligado a ese movimiento¹³⁴.

El Renacimiento significó una apertura a todo lo que fue la creatividad humana clásica precristiana, tanto de la antigua Grecia como de Roma. Para poder dar espacio a lo humano, liberado en un cierto sentido de lo divino o de la religión cristiana, era necesario recurrir a la antigüedad, a la mitología clásica¹³⁵.

El arte neoclásico desarrolló una pintura perfecta desde el punto de vista formal y técnico, hasta el punto de hacer desaparecer el movimiento del pincel para exaltar la perfección de las formas representadas; ninguna pincelada dejaba entrever la quintaesencia de la pintura. Rupnik señala que el intento por revivir lo clásico determinó formas de desarrollo tan radicales que, de alguna forma, contradijeron al mismo clasicismo¹³⁶. En la antigua Grecia se prestó preferencia a la escultura y a la arquitectura, como una prolongación de la primera, es decir, se privilegiaba el trabajo con una componente material, la construcción del espacio como una especie de devenir del cosmos. Los griegos apostaban por las formas ideales, perfectas, los cuerpos de una armonía inexistente en la naturaleza, los templos con una precisión óptica impecable. Esto es el dominio de la idea, en la que se esconde la naturaleza de las cosas. A través del proceso de conocimiento se da la posibilidad de llegar a entender cómo es el “proyecto” de la realidad. El pensamiento griego a su vez testimonia la divergencia entre la idea, que

¹³⁴ Cf. CAAMAÑO, J.C., “La materia transfigurada. Perspectivas teológicas de Pavel Evdokimov”. *Revista Teología* 98, tomo XLVI (2009) 96.

¹³⁵ Poussin no acepta las soluciones artísticas del barroco debido a la debilidad racional de esta época cultural. Poussin, que respira una racionalidad moderna, se fija en la antigüedad, estudiando el Renacimiento pero inspirándose en lo clásico. Este planteamiento fascinará al movimiento neoclásico, desde David hasta Ingres. Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 67.

¹³⁶ Cf. *Íbid.*, 68.

representa la armonía, y la materia, que es menos segura, tanto en su existencia como en su forma y sentido.

En la cultura helena, esta divergencia quedó sin resolver, siendo la mitología la que creo puentes entre ambos mundos, y no la filosofía. Por eso, en cierta medida, el pensamiento griego es trágico. Y sobre esta divergencia surge el arte, “idealizando” según la idea.

Esto supone dos dificultades en la forma de pensar. La primera se encuentra en el hecho de que este arte desempeña el papel de modelo, y el modelo lleva aparejado la inquietud tanto de la sociedad como del individuo: ¿se es conforme al modelo o no? La segunda dificultad está en el hecho de que, de una u otra forma, se embellece y perfecciona la materia, la forma. Esto, deriva en el formalismo y en el poder de la materia. El formalismo como criterio centrado en la exterioridad, cada vez más universal y con menos interés por el contenido, finaliza en la simple apariencia. En lo referido al poder de la materia, la forma más perfecta es el círculo. Al redondear la materia se hace fuerte y poderosa, como es el efecto resultante en la última etapa de la escultura helenística, en la que se acentúa la masa muscular. Siglos más tarde, Miguel Ángel, entre otros, desarrollará de forma excepcional la representación “ideal” del hombre, asociando a la categoría de proporción la de fuerza, evidenciada en fuerza muscular del hombre. Esto constituye el “ideal” perfecto.

La perfección no solo se limita a una manera de concebir una figuración perfecta. También afecta a todo lo que acompaña a la representación. Es el caso del claroscuro, que, al aplicarlo, genera volumen y por lo tanto detalle. El detalle se convierte en una obra de arte en sí misma, que exige completa atención¹³⁷.

López Quintás señala que el interés por la aspiración a la perfección no viene dado por la representación, sino por el nivel de significación simbólica. Cuando la conversión de un objeto supone una transformación hacia un estado más perfecto, se produce una verdadera transfiguración¹³⁸.

¹³⁷ Cf. *Íbid.*, 37.

¹³⁸ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, A., *La ética o es transfiguración o no es nada*. BAC, Madrid 2014, 72.

El arte litúrgico es el arte de lo esencial, que requiere ser completado con la presencia de Dios. Los detalles existen si están ligados de manera fundamental al contenido. La belleza por lo tanto se realiza como esencialidad. La esencialidad también afecta al artista. Rupnik lo enuncia como la transparencia, donde el hombre no es protagonista de la obra de arte¹³⁹.

La repercusión en la arquitectura es análoga. Desde la perspectiva gnóstica anteriormente planteada, es posible llevar a cabo una arquitectura conformada exclusivamente por la razón, e imposibilitada de ser impregnada del misterio. La imposición de la forma, la prevalencia de la estructura, la desmesura de la escala del espacio y la profusión de ornamento arquitectónico, en la concepción del espacio litúrgico, restan esencialidad al acontecimiento litúrgico. Experimentar un espacio sagrado construido con estas trazas pone de relevancia la proeza y la destreza humana, pero resta la dimensión escatológica que pretende la liturgia. Si el estado perfecto, marcado por las reglas del hombre, es el “envoltorio” en el que se produce la celebración, no hay apertura a la proyección personal a través de Cristo, y por lo tanto a la posibilidad con concebir la plenitud y perfección de la vida en Cristo una vez superada la barrera de la muerte. La profusión de la tecnología y el protagonismo de la materia, en los materiales empleados, también contribuye a este hecho. La arquitectura *hi-tech*, entendida como la puesta en valor del refinamiento de la técnica en la construcción, así como la presencia de materiales -sea cual sea su naturaleza-, que contrastan, disuelven y apagan los signos y símbolos, provoca la misma dificultad.

Otro aspecto que destaca Rupnik es la presencia de la naturaleza en el interior del lugar sagrado. Los huecos abiertos al paisaje introducen en el espacio litúrgico la presencia del mundo no transfigurado, abierto a la contemplación de las formas naturales que presentan un tipo de belleza que no es la que se pretende en la visión escatológica. La Jerusalén celeste no es una extensión del paisaje. La prefiguración del mundo tras el Apocalipsis es la intuición de la perfección en la participación trinitaria.

¹³⁹ Rupnik utiliza las palabras de Evdokimov para describir la esencialidad: «lo bello no es tanto aquello a lo cual ya no puedes añadir nada, sino aquello a lo que ya no puedes quitar nada». Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 135.

I.2.2.3. El problema de la perspectiva lineal para dominar el espacio

En el campo de la representación, especialmente en las técnicas pictóricas - también en la iconografía-, la perspectiva vuelve a evidenciar el dominio del hombre en la reproducción del espacio. La perspectiva, sujeta a unas normas regidas por la visión, establece la manera en la que todos los objetos se organizan de forma proporcionada en el espacio.

El arte profano sigue las leyes ópticas que “echan su red” sobre las cosas, las ordena y coordina para constituir una visión homogénea desde el punto de vista del hombre. Para poder expresar el mundo y las cosas se establece una unidad de acción en la red del tiempo y el espacio mediante la unidad de la perspectiva. De esta manera se interpone una barrera entre el ojo y las cosas, un “punto de vista” lleno de ilusión óptica, que es útil para la vida corriente, pero que no lo es para la “visión total”.

La escultura o la arquitectura de los templos griegos y romanos era la puesta en práctica de la posesión espacial del cálculo geométrico. Con la tercera dimensión en la pintura se genera un espacio totalmente controlado por el artista, donde todas las líneas se reconducen a un punto de fuga. Este hecho demuestra, para Rupnik, que el hombre se constituye como centro de todo. Todo esto, desarrollado mediante la ciencia y la técnica ha llevado al hombre a tener una sensación de dominio del mundo¹⁴⁰.

La perspectiva académica es un producto del Renacimiento, en la que el cono óptico entre el objeto y el ojo determina un centro de perspectiva donde las líneas se encuentran y que se sitúa, para la mirada, en la línea de horizonte. Los objetos alejados parecen más pequeños y todo está proporcionado a la distancia dando una sensación de profundidad¹⁴¹. La idea de volumen está presente en la manera de trabajar todos los elementos de la obra mediante cálculos científicos (matemáticos) para representar los objetos en el espacio.

Rupnik encuentra muchas soluciones iconográficas en el arte del primer milenio, porque tenían una conciencia que no separaba las cosas todo se concebía orgánicamente

¹⁴⁰ Hasta el punto de sustituir el mundo real por el mundo virtual a través de las tecnologías digitales. Cf. *Íbid.*, 94.

¹⁴¹ Son referentes de esta técnica: Lorenzetti, Brunelleschi, Giotto, Duccio, Masaccio y Uccello. Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 226.

unido¹⁴². Los iconógrafos, que no ignoran las nuevas técnicas de representación como la perspectiva, no las hacen condición de su arte, convirtiendo al icono en una expresión insensible a la realidad material. Tal y como se presenta al espectador con su óptica habitual, impone sus propios principios mostrando una visión con vocación de ser verdadera. De esta manera, las relaciones entre las dimensiones reales de los seres y las cosas no entran en un icono, pues no es copia de la naturaleza.

En los iconos se prescinde de la perspectiva y las líneas se acercan al espectador, de tal manera que se da la sensación de que los personajes representados salen, de la pintura o el mural, y van a su encuentro. En vez de promover la visión sometida a los ojos carnales, se trata que la persona que contempla el icono utilice el “ojo del corazón”, que es también el “ojo del espíritu”, que es el que tiene la capacidad de extenderse hasta el infinito. La técnica propia del icono, la perspectiva invertida, ofrece la posibilidad de disponer como punto de partida el corazón de aquel que lo contempla¹⁴³.

La tercera dimensión, manifestada con la perspectiva, es algo problemático desde el punto de vista de la liturgia. Dicha perspectiva favorece la visión humana desde el punto de vista del observador, sin embargo, la liturgia propone un cambio de visión. Al ser la celebración eucarística un “viaje” a la dimensión del reino, no es Cristo quién se sienta en la mesa del hombre, sino que el hombre se hace comensal de Cristo. El jesuita esloveno aclara que esto no significa una inversión de la perspectiva, ni siquiera una necesidad de utilizar una representación bidimensional. Lo que se celebra en Cristo es un tránsito -una pascua- que no está sometida al tiempo y el espacio regido por reglas humanas¹⁴⁴.

A partir de Masaccio, el precursor de la perspectiva, la figura de Dios Padre se empieza a representar según las coordenadas espacio-temporales del hombre. Rupnik señala que a partir de esta idea de un Dios que ocupa un espacio (físico), se le debe un espacio (también físico) al hombre, reduciendo el espacio del primero. Desde este momento Dios se convierte en un objeto sometido a las reglas intelectuales del hombre. Esto se complica aún más con la representación del Hijo y del Espíritu Santo, donde se

¹⁴² Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 185.

¹⁴³ Cf. ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*. Ciudad Nueva, Madrid 2016, 348.

¹⁴⁴ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 121.

trata de estructurar la obra de arte exclusivamente con la razón humana. Esta óptica de “ocupación del espacio” plantea un problema con la credibilidad de la fe, ya que el contenido de fe se convierte en “la narración de una fábula” mediante la comparecencia de Dios Padre en una representación ilusoria de un espacio sensible, como cualquiera de los hombres que acompañan la escena¹⁴⁵.

El lenguaje artístico del icono favorece una visión que descarta la perspectiva. De esta manera las dimensiones históricas marcadas por la fragilidad del hombre y por el pecado, son absorbidas en el estado definitivo de la vida. El arte cristiano trata de superar el dualismo de la perspectiva -desde aquí, desde allá- mediante el tránsito o camino de la redención en Cristo¹⁴⁶.

Rupnik expone que si el lenguaje de la liturgia es completamente idéntico al del mundo se produce un problema en la comunicación de la fe. El arte cristiano debe por lo tanto evitar el naturalismo fotográfico, como el idealismo, y elegir un lenguaje donde se muestre de la forma más explícita la verdad según Dios. Por este motivo el arte de lo sagrado se debe concentrar en lo esencial, mostrando la fragilidad del hombre. A esta fragilidad no le es propia la forma perfecta e impecable, ni la deformación del expresionismo. El arte representado, no debe perder la perspectiva de que la esencialidad necesita ser completada por Dios¹⁴⁷.

La representación medieval tardía mantuvo el fondo dorado hasta el Renacimiento, pero dicho ámbito de la representación sagrada pasó a disolverse progresivamente y aparecer en su lugar la representación fugaz, pero cada vez más fiel, del mundo. Sin embargo, el Renacimiento abrió al espectador la ventana a la tercera dimensión, que supone el triunfo del hombre sobre el mundo, ya que el primero se consolida como el punto de referencia. El sujeto divino fue sustituido por el hombre. Mientras que Dios mantenía unidos al hombre y al mundo, cuando el hombre se convierte en el sujeto absoluto, la unidad se fragmenta. Esta fragmentación, cada vez mayor, supuso

¹⁴⁵ Rupnik señala que el lenguaje naturalista y elaborado está carente de verdad y, por lo tanto, es incapaz de transfigurar. Cf. *Íbid.*, 131-132.

¹⁴⁶ Cf. Los dos mundos entre los que se realiza el tránsito quedan unidos en Cristo: «según la imagen que ofrece el cuarto capítulo del Apocalipsis, donde el cielo ya tiene la puerta abierta, o el noveno capítulo de la Carta a los Hebreos, donde Cristo ha unido los dos santuarios». Cf. *Íbid.*, 128.

¹⁴⁷ Cf. *Íbid.*, 133-134.

la ruptura de la persona en el contexto de lo social, en relación con la red de relaciones personales, en beneficio de una conciencia centrada en el propio individuo, inquieto de sí mismo y del deseo de libertad¹⁴⁸.

El arte barroco trata de superar el hastío racional del Renacimiento -la proporción, la geometría, la perfección e las formas- mediante la recuperación de la espiritualidad y la fe. Sin embargo, las consolidadas bases renacentistas amortiguaron las posibilidades de cambio del lenguaje barroco. El arte en general se convirtió en una gran escenografía en el que la perspectiva, el volumen, el claroscuro y el detalle seguían siendo protagonistas. El intento por mostrar un mundo penetrado por la mística se generan nuevas técnicas para desplazar el punto de vista del hombre, trasladando el arte a la parte superior de las construcciones, al cielo. En las nuevas iglesias barrocas toda la carga decorativa de pinturas y esculturas, incluso el máximo refinamiento de la arquitectura, se produce por encima del plano natural de visión. Las cúpulas y las bóvedas se decoraron con una habilidad óptica para dar la impresión de que las iglesias estaban descubiertas, convirtiendo la antigua bóveda celeste románica y bizantina en un techo de nubes que se hace presente en el interior de la iglesia. En dicho cielo, se presentaban ángeles y santos alejados e inalcanzables. El principio divino-humano del barroco pretendía de esta manera instaurar un principio dialógico en un lugar, la iglesia, donde “desciende el cielo y donde la tierra se abre al cielo”. Esta apertura recíproca de cielo y tierra supuso construir y decorar iglesias sin la presencia del vacío, haciendo parecer el edificio ocupado incluso cuando no había liturgia, asignando a la construcción eclesial un valor aparentemente orgánico. Este aspecto interior-exterior se potencia en muchas ocasiones con un efecto de “parecer aireado” por un viento celestial. Por este motivo, todos los vestidos se presentan hinchados y en movimiento, que a su vez favorece la aparición de nuevas formas y efectos que anteriormente no se utilizaban en el espacio sagrado. Pero todo esto redundaba, señalan Špidlík y Rupnik, en el carácter escenográfico antes mencionado. Toda la iglesia en su conjunto se concebía como un gran teatro y el mundo como un espectáculo¹⁴⁹.

A partir del siglo XIII, cuando se introdujo la facticidad óptica -la perspectiva, la profundidad, el juego del claroscuro y el efecto-, el arte se volvió más refinado, más

¹⁴⁸ Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 37.

¹⁴⁹ Cf. *Ibid.*, 60-61.

pensado en su elemento inmanente pero menos orientado a la aprehensión de lo trascendente. Rompiendo los cánones de la tradición, el arte se dejó de integrar en el misterio litúrgico y abandonó su “biosfera” celeste, volviéndose más autónomo y subjetivo. Por ejemplo, los vestidos de los santos ya no hacían sentir bajo sus pliegues sus “cuerpos espirituales”, e incluso se representaban los ángeles de carne y hueso. Los personajes sagrados se comportaban exactamente como las personas contemporáneas a la representación, vistiéndolas incluso de la misma manera¹⁵⁰.

I.2.2.4. El problema de la representación del cuerpo

Uno de los problemas más interesantes en lo que respecta a la traducción del contenido teológico en las formas visuales es lo que ocurre con el cuerpo humano desde el Renacimiento en adelante. Para representarlo, dice Rupnik, el arte se ha servido de un lenguaje artístico para presentar un cuerpo idealizado. Esta exaltación del cuerpo, señala el jesuita esloveno, no es adecuada para mostrar el cuerpo de Cristo resucitado¹⁵¹. Las imágenes con cuerpos “perfectos” en los lugares de culto abren un profundo dualismo como ya se ha comentado en apartados anteriores.

¿Cuál es el sentido del cuerpo? Desde el punto de vista sacramental, el cuerpo es el espacio en el que el hombre toma conciencia de la vida que le habita y que es más grande que él. Por lo tanto, el arte del espacio litúrgico debe representar la corporeidad de manera que el hombre pueda tenerla junto a la corporeidad sacramental de Cristo.

El Renacimiento idealiza el cuerpo de manera formal y matérica de tal manera que no prevé -y por lo tanto no resuelve- la debilidad, la enfermedad, el dolor y la muerte, consecuencia del pecado original. Por lo tanto, se trata de representar la corporeidad del hombre evitando cualquier imperfección y fragilidad¹⁵².

Otro aspecto en relación con la representación del cuerpo tiene que ver con el color. En los primeros siglos se reconocía el rojo con la divinidad y el azul con la humanidad, sin embargo, en el Renacimiento se cambia este criterio, venciendo el principio racional y por lo tanto subjetivo. Por este motivo se invierte la atribución: el

¹⁵⁰ Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 79.

¹⁵¹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 136.

¹⁵² Cf. *Íbid.*, 137.

azul para la divinidad que vive en el cielo y el rojo para la sangre humana. Rupnik explica que esta nueva asignación ha hecho que el hombre moderno perciba el color rojo con la muerte o la guerra, perdiendo el carácter inicial de “vida” que existía en Dios¹⁵³.

La consideración de un arte “perfecto” supone una barrera en la propia obra, que se agota en sí misma. Este arte no puede ser penetrado por el misterio ni por el hombre, y por lo tanto no se puede constituir como símbolo. Además, el arte conformado con las categorías del hombre no se predispone para el encuentro. El interés del jesuita esloveno es ofrecer un espacio para el encuentro con Dios con la intermediación de Cristo. En el caso de la iconografía, este encuentro no se puede producir cuando el arte no interpela y, por lo tanto, no afecta a la propia vida. Rupnik sugiere el encuentro a través de la identificación de la persona con la representación, porque entiende que, en el caso de la representación del hombre marcado por la plenitud puramente física -el vigor, la proporcionalidad, la juventud, etc.-, se presentan aspectos en los que las personas no se ven reflejadas en el transcurso de su vida.

La repercusión de este tema en la arquitectura afecta de forma radical de muchas maneras. En primer lugar, por la ausencia del cuerpo, es decir, por prescindir de la representación del hombre. Esto, al contrario de lo que pretende la iconografía, supone preconfigurar un lugar vacío, ausente de símbolos y por lo tanto carente de la posibilidad de encuentro a través de los mismos. La materialización arquitectónica se presenta abanderada por el minimalismo o la abstracción, que son lugares poco propicios para promover la visión escatológica descrita anteriormente.

Un aspecto ligado a la representación del cuerpo es el dinamismo implícito en él. Un espacio sin figuración humana se percibe estático, carente de movimiento, vacío, coartando el dinamismo de la celebración litúrgica. Incluso, aunque el espacio estuviera lleno de personas, la falta de figuración humana dificulta el acompañamiento de los símbolos cargados de presencia, que, a través de los santos, prefiguran la humanidad transfigurada que acompaña a los celebrantes en el memorial eucarístico. La dificultad escatológica queda también patente en este hecho.

¹⁵³ Cf. *Íbid.*, 193.

La arquitectura, pese a estar vacía, se puede configurar con un orden interno que promueva los espacios en movimiento, espacios que se pueden llamar dinámicos. El hombre, dentro de ese espacio, puede “sentir” y “participar” de la manera en que se doblan los muros, o “experimentar” la forma con que se pliega un techo. De esta manera, la arquitectura se vuelve por si misma protagonista del espacio, volviendo a distorsionar la concepción teológica subyacente.

I.2.2.5. El problema de la representación del sufrimiento

El arte cristiano de los primeros siglos tenía la tarea de hacer ver cuál era el alcance del sufrimiento a la vez que se presentaba la dimensión transfigurada y transfigurante. La reacción del humanismo del Renacimiento fue de “escapar” del aspecto trágico de la vida. Rupnik propone buscar el sentido espiritual del sufrimiento, desprovisto de naturalismo e hiperrealismo, que ya se encuentra per se encuentra fuera del espacio sacro. En este sentido el jesuita esloveno pone en duda, por ejemplo, la eficacia de presentar la crucifixión de forma “cruel”. El sufrimiento manifiesto en la obra de arte litúrgica no colabora a contemplar el sentido espiritual del hecho¹⁵⁴.

«¡El arte no debería hacer desear lo que es imposible vivir, sino lo que podemos vivir todos!»¹⁵⁵.

Rupnik señala otro peligro que es interpretar el dolor como una idea, a propósito de las representaciones idealizadas de crucifijos y vírgenes, que presentan cánones estéticos humanos en los que la gran mayoría de personas no encuentran nada en común. Por estos motivos el arte sagrado no debe presentar ideas de cosas, sino la relación de cada cosa con Cristo, con el Espíritu Santo y con el Padre. No puede ser verdadero, dice Rupnik, un arte idealista que elimina la cruz ni un arte que elabora sólo el aspecto trágico de la realidad.

Leonardo Da Vinci, con su representación tan realista del hombre, dará paso a la promoción de imágenes de crucifixión de impactante realismo, haciendo que el misterio indescriptible de la cruz se pierda. Esto demuestra que cuando el arte olvida el lenguaje

¹⁵⁴ Rupnik dice a este propósito: «En el Gólgota la escena era cruel, pero, ¿cuántas personas, al ver este “espectáculo” –como lo llama el evangelio de Lucas– entendieron que allí fue crucificado el Hijo de Dios?». Cf. *Íbid.*, 143.

¹⁵⁵ Marko Ivan Rupnik. *Íbid.*, 145.

sagrado del símbolo y trata de manera superficial y plástica el tema religioso, el hábito de lo trascendente no lo atraviesa¹⁵⁶.

La tradición oriental y la occidental han interpretado el sufrimiento de forma diferente, y han dejado huella en la manera de experimentar la fe. La Iglesia oriental ha privilegiado al Cristo joánico y alejandrino y con él, la centralidad en la encarnación de su divinidad, así como su dimensión trinitaria. La Iglesia occidental ha privilegiado al Cristo paulino y antioqueno, que destaca la humanidad y el misterio pascual. Sin plantearse como una división rígida -Juan y Pablo son valorados conjuntamente en ambas iglesias-, las influencias han variado y se han entrelazado según los autores y épocas¹⁵⁷.

La imagen más característica de la tradición oriental, especialmente en el caso de Cristo, es el Pantocrátor, que es el que la asamblea contempla en el ábside. El arte bizantino reconoce con intensidad al Cristo crucificado, pero al representarlo se le presenta con rasgos gloriosos, donde el realismo de la pasión ha sido transfigurado por la luz de la resurrección. Esto no significa que se ignore el misterio pascual, sino que se valora con más intensidad la resurrección, porque se fija la atención en el Cristo-Dios. Estas características se vuelven a mostrar en el ideal de santidad, que predomina también con mucha intensidad entre los orientales. Los santos son transformados en la imagen de Cristo, iluminados con su misma luz, incluso pareciéndose formalmente a él cuando participan en la misma escena¹⁵⁸.

En la tradición occidental, la imagen más característica es el Cristo crucificado. San Agustín apuntó en este sentido: «nosotros cumplimos en la vida presente lo que simboliza la cruz, mientras tenemos en la fe y en la esperanza lo que simbolizan la sepultura y la resurrección»; mientras la persona viva, el Cristo crucificado le es más próximo e inmediato que el resucitado, asumiendo rasgos realistas de verdadero dolor y presentado en la cruz por los pecados de los hombres. Esto adquirió un gran relieve con san Bernardo y después con los franciscanos, que prestaron especial atención y devoción

¹⁵⁶ Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 78.

¹⁵⁷ Cf. CANTALAMESSA, R., *El misterio de la transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer Milenio*. Monte Carmelo, Burgos 2014, 162.

¹⁵⁸ Cf. *Íbid.*, 163-164.

a la humanidad de Cristo y los misterios de su vida, y por ende a su imitación¹⁵⁹. Incluso la mística con santa Teresa, que afirmó que en ningún estadio de la vida espiritual se podía prescindir de la humanidad de Cristo. Los santos proporcionaron una verificación práctica, en la que el signo de la plenitud de la santidad no la conformaba el Cristo de la Transfiguración, sino el Crucificado.

La representación del sufrimiento tiene también repercusión en la arquitectura. La propuesta teológica de Rupnik, y la repercusión en su arte, no elude el sufrimiento en cuanto a su razón de ser más nuclear: Cristo muere en la cruz por el hombre, para salvar al hombre. Esta salvación, siguiendo la concepción oriental descrita por Cantalamessa, no es sucedida por la oscuridad y las tinieblas, sino por la luz. Los espacios que proyecta Rupnik son espacios de luz. La arquitectura encuentra dificultad en este sentido cuando se proyecta desde el dramatismo espacial, acrecentado por la luz contrastada con la sombra.

¹⁵⁹ El presupuesto óptico de la imitación de Cristo tiene relevancia, porque la comunicación de la vida sobrenatural presupone, por su parte, la existencia del presupuesto óptico natural: el ser persona. Este paso, originalmente cristiano, lo diferencia de tradiciones anteriores.

I.3. Síntesis del diagnóstico cultural

«Confieso contarme en el número de aquellos a quienes le atraen muy poco o nada los tratados de Estética, y más si son de filósofos. Prefiero con mucho las observaciones que sobre el arte hacen los grandes artistas, aunque se equivoquen en ellas»¹⁶⁰.

El diagnóstico cultural de Rupnik desarrollado en este capítulo, ha tratado cuestiones de carácter teológico, antropológico, ético y estético. Todos juntos conforman la problemática a la que responde el planteamiento y la propuesta artística del jesuita. El capítulo ha ido desembocando progresivamente en el campo del arte, en primera instancia acotando el ámbito específico en el que se desenvuelve el arte cristiano, que es la liturgia, y posteriormente resaltando una serie de aspectos concretos que afectan al lenguaje artístico, especialmente en lo relacionado con la actitud del artista y de la persona que asiste al encuentro con la obra de arte, el problema de la perfección, de representación mediante la perspectiva, y la manera en que se expresa el cuerpo y también el sufrimiento.

El resultado de este diagnóstico, más allá de presentar el momento dramático en que vive el hombre actual, se propone -visto desde la perspectiva de Rupnik- como una oportunidad. Enunciado como “un tiempo propicio”, el jesuita esloveno vislumbra la posibilidad de que la sociedad encuentre una salida al agotamiento producido por la razón. La experiencia espiritual proyectada en la propia vida revela un fértil espacio para que todas las esferas de la cultura, especialmente el arte, puedan desarrollar la creatividad para fomentar el repensamiento.

El acontecimiento litúrgico se ha visto especialmente afectado por la fragmentación cultural, no sólo por lo que afecta al arte, sino especialmente por lo que al propio hombre se refiere. Prueba de ello es el gnosticismo cristiano, el desinterés por la liturgia, e incluso la incompreensión de la expresión artística. El interés verdadero de Rupnik son las personas, pero encuentra en el arte una vía para llegar a ellas a través de su puesta en escena en la liturgia.

¹⁶⁰ Del prólogo realizado por Miguel de Unamuno para la versión castellana de la obra de estética de Croce. UNAMUNO, M., “Prólogo”. En: CROCE, B., *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: teoría e historia de la estética*. Francisco Beltrán (ed.), Madrid 1926, 7.

La cultura contemporánea de la imagen requiere una respuesta desde la imagen. Actuando de manera precisa, Rupnik asume la iconografía como el lenguaje idóneo para promover su interés evangelizador. De esta manera, las dificultades concretas del arte anteriormente expuestas se convierten en las fortalezas del lenguaje iconográfico.

Como se ha visto en cada apartado, las dificultades del arte generan a su vez dificultades en el espacio en el que se insertan. En este momento del trabajo, no se ha especulado sobre si el arte al que se refieren estas dificultades tiene, o no, un carácter ornamental. Pese a que se ha acompañado la disertación con un avance del planteamiento artístico y el aparato crítico de Rupnik, se han compilado en forma de tabla las dificultades enunciadas, dentro de una consideración general del arte. Junto a dichas dificultades se acompañan los aspectos que dejan huella en la arquitectura, tanto por la manera en que se concibe el arte, como por la forma en que se muestra en el espacio litúrgico, como la repercusión que supone la ausencia de la obra artística.

Aunque se han enunciado las dificultades en la arquitectura, se precisa considerar el conjunto de epígrafes como “dificultad inicial”, porque más adelante, en el capítulo IV, se describe con más detalle cuestiones de carácter teológico que también tienen repercusión en el espacio. El avance que se produce en dicho capítulo sintetiza la analogía que se propone en esta investigación, que, a través de la metodología de trabajo de Rupnik, revela la manera en que concibe el proyecto iconográfico como proyecto arquitectónico.

La especificidad del lugar litúrgico y las dificultades del arte concluyen tres cuestiones relevantes para el desarrollo posterior. En primer lugar, el arte litúrgico debe de tener una dimensión escatológica y cristológica. En lo referido al espacio sacro, especialmente la primera desaparece ante las dificultades enunciadas. En segundo lugar, la disolución de un horizonte escatológico supone también la pérdida del verdadero sentido de la dimensión cristológica, especialmente en el sentido trinitario. En tercer lugar, las dos dimensiones anteriores van precedidas de la falta de espiritualidad. Estos aspectos se desarrollan a continuación desde el prisma de la teología oriental.

Tabla 1.- Una primera traslación del diagnóstico: del arte a la arquitectura

Dificultad general del arte	Dificultad inicial en la arquitectura
Gnosticismo	Recorrido personal e introspectivo del arquitecto
Artista que no es cristiano	Arquitectura litúrgica como resultado de la traslación de estilos y tipologías de la ciudad
Perfección desde las categorías del hombre	Dificultad de horizonte escatológico
Presencia de la naturaleza	
Perspectiva lineal	
Representación realista del espacio	Imposibilidad de perspectiva invertida
	Escenografía teatral
	Dificultad de horizonte escatológico
Representación apolínea del cuerpo	Dificultad de horizonte escatológico
Ausencia de la representación del cuerpo	Espacio estático
	Espacio vacío – minimalismo
	Dificultad de horizonte escatológico
	Protagonismo de la arquitectura
Protagonismo del sufrimiento	Espacio dramático

Este análisis cultural no procede de una especulación intelectual. En el siguiente capítulo se verá como la crítica de la cultura y el arte procede de una experiencia vital del jesuita, de una catarsis en la que su prometedora carrera artística en el ámbito de lo abstracto se vio truncada por la necesidad de promover un cambio radical de rumbo.

II. Cosmovisión de Marko Ivan Rupnik

«La Iglesia, pues, tiene necesidad del arte. Pero, ¿se puede decir también que el arte necesita a la Iglesia?»¹⁶¹.

La propia biografía de Rupnik –su vida- encarna el cambio que él mismo promueve entre los artistas y en el arte litúrgico. En una entrevista en 2003, Rupnik realizó una reflexión sobre cuál fue su experiencia como artista antes y después de la catarsis que le supuso dejar el lenguaje abstracto por el simbolismo concreto del icono. A partir de este cambio, sintió que había pasado a formar parte de algo mucho más grande, constatando el don de la gracia a través del cual recibía las intuiciones y las soluciones artísticas. En el pasado, Rupnik reconoció tener que esforzarse por buscar dichas soluciones a partir de procesos intelectuales complejos, no siempre bien entendidos por las personas a las que iba dirigido su arte. A partir de su renacimiento en la iconográfica, sintió una disposición y una apertura a lo trascendente mucho más intensa. Partir de la ascesis interior en vez del esfuerzo puramente intelectual, supuso recoger los frutos que verdaderamente buscaba en su arte¹⁶².

El diagnóstico sobre la cultura de Rupnik revela la dificultad que supone la predominancia de la razón sobre las dimensiones de la persona, como es la espiritual, la moral o la ética. Por este motivo, afirma que tanto en la teología como en el arte no es momento para elaborar grandes ideas, sino que el pensamiento se debe traducir en un estilo de vida. El punto de partida fijado en la vida, que es también la persona, se presenta como alternativa a la abstracción, que es el resultado de un pensamiento dominado exclusivamente por la razón.

El análisis de la compleja red compuesta por tres planteamientos, el teológico, el antropológico y el estético, permite conectar los puntos principales de su planteamiento con los aspectos nucleares que conforman su arte, que son el valor de lo simbólico, el sentido de la celebración litúrgica y la repercusión en el espacio sacro. Es en las claves de la cosmovisión de Rupnik donde residen las motivaciones objetivas de su arte.

¹⁶¹ JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, epígrafe 13.

¹⁶² Cf. BENJUMEA, R., “No es tiempo de elaborar ideas, sino de vivirlas”, 12.

Para organizar esta cosmovisión se ha dividido el capítulo en tres partes. La primera, la biografía intelectual, se centra en desvelar los acontecimientos de su entorno que le condujeron a dedicarse a la iconografía. Esta biografía, expresada en este trabajo como la encarnación de su propuesta de renovación, muestra los acontecimientos vitales que llevaron a Rupnik a abandonar una prometedora carrera artística en el seno del lenguaje abstracto. La segunda etapa de su arte, promovida por un encargo de Juan Pablo II, está protagonizada por un lenguaje que recoge aspectos evidentes de la iconografía cristiana del primer milenio, presentada con lenguaje idóneo para el hombre actual.

La segunda parte revela el origen de su cosmovisión, que no es otro que el de su maestro Tomáš Špidlík y el elenco de pensadores orientales de los que bebe el cardenal checo. Teólogos de la talla de Soloviev y Florenski, fueron construyendo progresivamente en su biografía intelectual el interés por lo espiritual y por la relevancia y necesidad del pensamiento simbólico. El mensaje oriental, poco conocido en Europa, revela un interés más profundo por parte de los pensadores ortodoxos por promover la unidad cristiana. Este interés, recogido por los papas y patriarcas de los albores del siglo XXI, promueve la nueva síntesis que podría producirse en la cultura continental, que supondría –con palabras de Špidlík- la unidad espiritual de Europa¹⁶³.

Este apartado, formada por teólogos y pensadores distribuidos y ordenados en el tiempo, revela y ordena el corpus de estudio del propio Rupnik, que “evita” la filosofía como *summum* del conocimiento en favor de la teología y, de forma mucho más precisa, de la tradición bíblica.

La tercera parte aborda la concepción teológico-estética del jesuita esloveno, en la que se revelará de qué manera los pensadores orientales influyeron en su constructo teológico. El compendio teórico no se limita a este capítulo ya que algunos temas se amplían en el desarrollo del sentido icono, porque preguntarse por él es también hacerlo por cuestiones teológicas de gran calado. La cuestión estética y sirve de puente para conectar los aspectos teológicos con la liturgia y al arte. En el acercamiento a la

¹⁶³ Cf. ŠPIDLÍK, T., *La unidad espiritual de Europa. Conferencia pronunciada por S.E. el Cardenal Tomáš Špidlík en la Facultad de San Dámaso de Madrid (19 de noviembre de 2004) con motivo de presentar la edición en español que Editorial Monte Carmelo ha hecho de sus obras: “El monacato en el oriente cristiano”, “La espiritualidad del oriente cristiano” y “La oración del oriente cristiano”*. Monte Carmelo, Burgos 2004, 5-6.

cosmovisión de Rupnik y a su faceta como artista, es necesario preguntarse sobre cuál es su visión de la belleza. Preguntarse por la belleza tiene todo el sentido cuando lo que se pretende es intuir los motivos por los que la iconografía conmueve y es capaz de transfigurar el espacio sacro. El interés manifiesto de Rupnik por repensar los temas fundamentales del cristianismo a través del arte del mosaico, sirve para indagar sobre el sentido de otras disciplinas que intervienen en la liturgia, como es el caso de la arquitectura.

La concepción teológica de Rupnik se materializa en una manera profundamente escatológica de comprender la belleza. La belleza, encarnada en Cristo, trasciende la concepción estética que tradicionalmente expresa el arte. Más allá de conmover, la belleza, en los términos que propone Rupnik, es el encuentro con Cristo a través de la transfiguración de la persona en la liturgia. En capítulos posteriores, se tratará este tema desde la perspectiva de la iconografía y finalmente desde el espacio litúrgico.

Por último, destacar el sentido del término cosmovisión¹⁶⁴ que, tal y como se concibe en este trabajo va más allá del planteamiento empírico e idealista que propuso Dilthey¹⁶⁵. A través de Ratzinger, que señaló que la fe proponía una cosmovisión diferente y amplificada¹⁶⁶, descubrimos una aproximación al término que tiene mucho que ver con lo que buscamos a través de la teología de Rupnik. Por un lado, la cosmovisión es algo propiamente humano, que pertenece al hombre; por otro, la fe proviene de la revelación. Desde la antigüedad ambas cosas no estaban desligadas, ya que para entender y transmitir la fe era necesario disponer de una cierta cosmovisión¹⁶⁷. La cosmovisión bíblica de los relatos de la creación del Génesis necesitó de la cosmovisión del antiguo oriente, concretamente de Babilonia. Mil años más tarde, los libros sapienciales requirieron de la cosmovisión griega, que redefinió y determinó de nuevo los textos de la creación. De esta manera se observa que la fe se sirve de la cosmovisión, pero no se identifica con ella. Los

¹⁶⁴ *Weltanschauung*: visión del mundo. Término que acuñó el filósofo Wilhelm Dilthey.

¹⁶⁵ «Las concepciones del mundo no son productos del pensamiento. No nacen de la pura voluntad de conocer [...]. Surgen de las actividades vitales de la experiencia de la vida, de la estructura de nuestra totalidad psíquica». Cf. FERRER SANTOS, U., “Filosofía y cosmovisión”. *Anuario Filosófico* 14 (1981) 173.

¹⁶⁶ Cf. RATZINGER, J., *El Dios de la fe y el dios de los filósofos*. Encuentro, Madrid 2014, 30-32.

¹⁶⁷ Cf. GARCÍA DONCEL, M., “Cosmovisión evolutiva y actualización de la teología”. En: VV.AA., *El saber interdisciplinar. Estudios interdisciplinares: actas de reuniones de la Asociación Interdisciplinar José Acosta*. Vol. XL. Universidad Pontificia Comillas, Madrid 2014, 92.

dos teólogos coinciden: se hace patente la exigencia de expresar la fe en una cosmovisión actual. Esta es la manera en la que se comprende, y tratamos de mostrar mediante la investigación, la cosmovisión de Marko Ivan Rupnik.

II.1. Sobre Marko Ivan Rupnik: el éxodo de lo subjetivo a lo eclesial

En el año 1999, Rupnik entregó la capilla Redemptoris Mater al papa Juan Pablo II diciendo: «Santo Padre, ¡gracias a Dios hemos acabado!», el papa afirmó bromeando «¡Pero usted no ha acabado, acaba de empezar!»¹⁶⁸.

El padre Marko Ivan Rupnik nació el 28 de noviembre de 1954 en Zadlog, un asentamiento al noroeste de Črni Vrh en el municipio de Idrija, en la región de Goriška de Eslovenia. En ese mismo lugar nació el filósofo y teólogo Frančišek Lampe¹⁶⁹. A mediados de los años 50, tras la Segunda Guerra Mundial, Eslovenia formaba parte de la República Federal Socialista de Yugoslavia¹⁷⁰.

«Tenía yo 5 o 6 años e iba con mi padre cuando trabajaba en el campo. En primavera, en cuanto la nieve se retiraba a las montañas, él limpiaba la tierra de piedras para prepararla para la siembra. Antes de empezar el trabajo, en voz baja, murmuraba una oración y bendecía el campo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. [...] Había algo sagrado, litúrgico, en el gesto de sus manos»¹⁷¹.

Marko Ivan es el cuarto hijo después de tres hermanas, nacidos de Ivan e Ivanka Kaučič¹⁷². Desde su niñez vivió de cerca el amor con que su padre trabajaba la tierra, generándose en él una especial valoración de los materiales, desde los más nobles a los más rudos. Su pasión por la montaña y la nieve del paisaje esloveno le hizo practicar el esquí, y concretamente el salto de competición mediante el cual obtuvo algún reconocimiento. Prestó servicio militar en el Ejército de la Yugoslavia comunista, dejando algún testimonio de esta etapa que apunta hacia sus convicciones: «[...] allí me

¹⁶⁸ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 15.

¹⁶⁹ Frančišek Lampe (1859-1900) fue un teólogo y filósofo esloveno. Trabajó principalmente en Ljubljana. En sus artículos coleccionados desde 1887 hasta 1889 con el título *Apologetični razgovori ali Pot do resnice (Diálogos apologeticos o el camino a la verdad)* y su libro de 1887 *Uvod v modroslovje (Introducción a la filosofía)*, planteó una posición crítica hacia la filosofía moderna. Cf. HLEBŠ, J., “Europa oriental y suroriental”. En: CORETH, E.; NEIDL, W.M.; PFLIGERSDORFFER, G., *Filosofía cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX y XX. Vuelta a la herencia escolástica*. Vol. 2. Encuentro, Madrid 1994, 275.

¹⁷⁰ Eslovenia se independizó de Yugoslavia en 1991, tras la *Guerra de los diez días*.

¹⁷¹ RUPNIK, M.I., *Los colores de la luz*, 12.

¹⁷² En una entrevista, explicaba que su padre era zapatero y que su familia disponía de algo de tierra. Cf. GÓMEZ-OLIVER, V.; BENÍTEZ, J.M., *31 jesuitas se confiesan*. Península, Barcelona 2003, 186.

di cuenta de que todo el problema del hombre se reduce fundamentalmente al arte de las relaciones interpersonales, a la caridad»¹⁷³.

En 1973 ingresó en la Compañía de Jesús¹⁷⁴. Mientras se formaba en el seminario, sintió la necesidad de expresar la intensidad de su vida espiritual a través de la pintura. Con la autorización de su superior, adquirió una sencilla caja de pinturas con la que comenzó su andadura artística¹⁷⁵. Rupnik reconoció la ayuda de dos personas que le ayudaron a gestionar sus aptitudes artísticas durante el noviciado. El primero el padre Vladimir Truhlar, poeta y teólogo, profesor de la Gregoriana, que le descubrió su talento artístico; el segundo el padre Marijan Sef, su superior, que fue quien le envió a la Academia de Bellas Artes diciéndole: «No sé exactamente por qué te mando a la Academia, pero siento que está bien así, y que sólo Dios sabe cuándo y dónde esto será útil para su Iglesia»¹⁷⁶.

Después de sus estudios en Filosofía¹⁷⁷, entró en la Academia de Bellas Artes de Roma, concluyendo con una tesis titulada *Luigi Montanarini y el problema de la interpretación*¹⁷⁸. Durante su formación artística se interesó por todas las corrientes de vanguardia. En especial las que afirmaban la fuerza de la expresión, que demostraban la energía del sujeto y la capacidad de dar vida a los estilos más diversos, para crear expresiones que tradujesen su propio estado de ánimo en un lenguaje pictórico. Destacó su interés por artistas como Van Gogh, Franz Kline¹⁷⁹ y Emilio Vedova; la génesis de la autonomía del color de Kandinsky, Nicolas De Staci¹⁸⁰, Karel Appel y Montanarini; la

¹⁷³ *Íbid.*, 196.

¹⁷⁴ «La Compañía de Jesús es para mí esa realidad concreta mística, espiritual y cultural en la que junto con hombres concretos, con la gracias de Dios, puedo responder a la llamada del Señor». *Íbid.*, 194.

¹⁷⁵ «[...] por mucho que el arte y la pintura las lleve escritas en la piel, no puedo insistir a mis superiores... porque no puedo cumplir la voluntad de Dios –que coincide con el amor de Dios– afirmando mi voluntad». *Íbid.*, 197.

¹⁷⁶ GOVEKAR, N., *ROSSO*, 17.

¹⁷⁷ Él mismo se describe en una entrevista como «un joven escolástico jesuita que estudiaba Filosofía». *Íbid.*, 197.

¹⁷⁸ Título original: *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*.

¹⁷⁹ En la traducción en castellano de *El rojo de la plaza de oro*, está escrito “Franz Klein” cuando debería ser Franz Kline, artista estadounidense asociado al expresionismo abstracto. El investigador intuye que Rupnik no hace referencia al artista francés del movimiento neodada Yves Klein. Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 17.

¹⁸⁰ Poca información se ha encontrado sobre este artista. Claudio Verna hace referencia a De Staci en un texto crítico sobre Filiberto Menna, escribiendo una sugerente cita: «*Lo spazio della pittura è un muro, ma tutti gli uccelli del mondo vi volano dentro*». Cf. VERNA, C., “Claudio Verna”. s.f. <http://www.claudioverna.it/1987-filiberto-menna/> (último acceso: 8 de noviembre de 2015).

materia como lenguaje autónomo de Rauschenberg, Jasper Johns, Lucio Fontana y Alberto Burri; la gestualidad del pincel como signo de Methieu y Tapies¹⁸¹.

Durante sus estudios en la Academia no cesó la actividad pictórica, llegando a realizar varias exposiciones en diferentes lugares del mundo¹⁸². Después siguieron los estudios de teología en la Universidad Pontificia Gregoriana de Roma¹⁸³, que culminó con una tesis de licenciatura con el título: *Wassily Kandinsky como acercamiento a una lectura del significado teológico del arte moderno a la luz de la teología rusa*¹⁸⁴.

Las investigaciones de Montanarini¹⁸⁵ y Kandinsky le introdujeron en el lenguaje expresivo de las vanguardias, que consideró el más adecuado para dirigirse al hombre del siglo XXI. Los dos artistas le acercaron de forma particular a atender a la relevancia de las fuentes literarias para inspirar los programas decorativos¹⁸⁶. De Montanarini tomó la consideración de que el arte era, en última instancia, reflejo del alma.

¹⁸¹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 17.

¹⁸² Se han realizado exposiciones sobre su obra en: Roma (Italia, 1979), Milán (Italia, 1979), Baltimore (USA, 1979), Cleveland (USA, 1980), Ljubljana (Eslovenia, 1980), Kranj (Eslovenia, 1981), Dugo Selo (Zagreb, Croacia, 1981), Vrbovec (Croacia, 1981), Ljubljana (Eslovenia, 1985), Roma (Italia, 1987), Trieste (Italia, 1988), Mantua (Italia, 1989), Gorizia (Italia, 1989), Klagenfurt (Austria, 1991), Maribor (Eslovenia, 1992), San Petersburgo (Rusia, 1996), Trieste (Italia, 1997), Brno (República Checa, 1997), Olomuc (República Checa, 1997), Roma (Italia, 1997), Cluj (Rumanía, 1997) y Genzano di Roma (Italia, 2002). Cf. CENTRO ALETTI, “Centro Aletti - Equipo - Marko Ivan Rupnik”. s.f. <http://www.centroaletti.com/spa/persona/02.htm> (último acceso: 7 de diciembre de 2014).

¹⁸³ Universidad eclesiástica confiada a la Compañía de Jesús. Es continuadora del Colegio Romano, creado en 1550 por san Ignacio de Loyola y promovido por el papa Gregorio XIII. La Pontificia Universidad Gregoriana está asociada, por deseo expreso del papa Pío XI, al Pontificio Instituto Bíblico y al Pontificio Instituto Oriental. Cada instituto permanece jurídicamente distinguido con su propio rector, cuerpo docente y administración.

¹⁸⁴ Título original: *Vassilij Kandinskij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*. Las obras y escritos de Kandinsky le plantean a Rupnik la posibilidad de despertar la capacidad de captar lo espiritual tanto en la realidad material como en las ideas abstractas. Cf. RODRÍGUEZ VELASCO, M., “Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik: una mirada desde la tradición”. *Debate Actual* 13 (2009) 9.

¹⁸⁵ Luigi Montanarini (1906-1998) fue un pintor florentino que alternó la abstracción y la figuración. Consideró que sólo pertenece al arte aquella obra que, una vez acabada, tenía en sí una idea superior a aquella que el artista intencionalmente había predispuesto. En consecuencia, veía en el verdadero artista alguien que se había convertido en vehículo e instrumento de algo más grande que él». Cf. ARRIOLA JIMÉNEZ, M., “La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*. CEU ediciones, Madrid 2013, 20.

¹⁸⁶ Cf. *Íbid.*, 14.

Kandinsky le introdujo en el color y la forma como medio para expresar las preguntas últimas del hombre.

Posteriormente, en 1985, fue ordenado sacerdote. Él mismo se autodefine tomando unas palabras de Ivanov: «[...] en tiempos arcanos, los sacerdotes eran poetas y los poetas, sacerdotes»¹⁸⁷. Durante unos años, hasta la creación del Centro Aletti, se dedicó a las actividades de pastoral. Tras estudiar la especialidad de misionología¹⁸⁸ en 1991 consiguió el doctorado en la Gregoriana con una tesis dirigida por el padre Špidlík, titulada *El significado teológico misionero del arte en la ensayística de Vjačeslav Ivanovič Ivanov*¹⁸⁹. En esta época, Špidlík le puso en contacto con los textos de Berdiáev, Soloviev, Florenski otros teólogos orientales, así como con los Padres de la Iglesia.

«Todavía recuerdo con mucha claridad el respiro de los pulmones llenos que percibía cuando leía en Soloviev que la cima del bien y de lo verdadero es la belleza»¹⁹⁰.

En la década de los noventa se produjo una verdadera renovación de su arte. Coincidiendo con su traslado en 1991 al Instituto Pontificio Oriental de Roma¹⁹¹ se creó el Centro Ezio Aletti, que fue inaugurado en 1993 por Juan Pablo II, concebido como un lugar de estudio e investigación en los campos del arte y la teología, desde la unidad de la tradición oriental y occidental de Europa. En 1995 se formó el Taller de Arte Espiritual, del cual Rupnik fue nombrado director. Desde 1999 actuó como consultor del Consejo Pontificio para la Cultura¹⁹², labor que alternó con las clases que fue impartiendo en la

¹⁸⁷ GÓMEZ-OLIVER, V.; BENÍTEZ, J.M., *31 jesuitas se confiesan*, 185.

¹⁸⁸ En la Cátedra de Misionología de la Facultad de Teología de San Dámaso se describen dichos estudios como: «[...] una institución de investigación, formación y docencia acerca de las cuestiones que afectan a la actividad misionera de la Iglesia, teniendo en cuenta los nuevos problemas teológicos, culturales y sociales que surgen en los diversos campos de la evangelización».

¹⁸⁹ Título original: *Il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjaceslav Ivanovic Ivanov*.

¹⁹⁰ GOVEKAR, N., *ROSSO*, 19.

¹⁹¹ «[...] mis superiores me confiaron la fundación del Centro Aletti, que absorbió todas mis energías y todo mi tiempo». GÓMEZ-OLIVER, V.; BENÍTEZ, J.M., *31 jesuitas se confiesan*, 197.

¹⁹² Fundado en 1982 por el papa Juan Pablo II. En la carta fundacional, se hace referencia a otros discursos relacionados con el tema de la cultura. Destaca la cita: «La síntesis entre cultura y fe no es sólo una exigencia de la cultura, sino también de la fe [...] Una fe que no se hace cultura es una fe no plenamente acogida, no totalmente pensada, no fielmente vivida». JUAN PABLO II, *Carta por la que se instituye el Consejo Pontificio para la Cultura*. Vaticano (20 de mayo de 1982).

Gregoriana. Entre otras muchas actividades que realiza ha dirigido diferentes sesiones de ejercicios espirituales¹⁹³.

El carácter litúrgico de los programas decorativos que debía abordar el jesuita le llevó a plantearse la necesidad de realizar un arte de mayor objetividad, donde todas las personas se encontrasen y reconociesen¹⁹⁴.

«Poco a poco empecé a percibir el riesgo de todo lo que estaba viviendo. El timbre de alarma eran las relaciones con los demás. Mi relacionarme con la objetividad de otros empezaba a revelar que algo no funcionaba»¹⁹⁵.

La abstracción de las primeras obras, donde el color y la materia se presentaban mediante pinceladas espesas y rugosas, de gran fuerza expresiva, y que fueron aplaudidas por el público en las exposiciones que realizó durante las décadas de los 80 y 90, no le satisfizo¹⁹⁶. El arte que debía realizar, por encima de ser una manifestación expresiva, debía tener vocación de servicio¹⁹⁷, reconociendo que su obra no permitía relacionarse de forma plena con Dios, generándose una incompatibilidad con la vida del Espíritu¹⁹⁸. En una conversación con Špidlík reconoció que la Iglesia estaba cometiendo un error, que era generalmente aceptado: el arte espiritual debería de ser abstracto, afigurativo, siendo

¹⁹³ «La Compañía significa para mí una pertenencia concreta a la Iglesia, caracterizada también por un rasgo espiritual preciso, que es el don de los Ejercicios Espirituales. Para mí, tanto darlos como hacerlos, son una de las riquezas determinantes de mi fe y mi crecimiento integral. Estoy convencido que los Ejercicios Espirituales son el mayor regalo que san Ignacio ha hecho a la Iglesia para los tiempos modernos, donde aún hoy es apremiante la necesidad de una fe basada en la experiencia personal de Dios y de la salvación». GÓMEZ-OLIVER, V.; BENÍTEZ, J.M., *31 jesuitas se confiesan*, 194.

¹⁹⁴ Cf. ARRIOLA JIMÉNEZ, M., “La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, 15.

¹⁹⁵ GOVEKAR, N., *ROSSO*, 17.

¹⁹⁶ La insatisfacción con la propia obra fue una actitud reiterada en el arte moderno. Un ejemplo es Francis Bacon. Cf. BUENO PIMENTA, F.J., *Sobre experiencia estética. Fundamentos y actualidad*. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2011, 43.

¹⁹⁷ Cf. ARRIOLA JIMÉNEZ, M., “La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, 14.

¹⁹⁸ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 18.

más espiritual cuanto más abstracto es¹⁹⁹. Rupnik afirmó que bajo esta convicción se escondía una variante de gnosticismo²⁰⁰.

Empezó a captar el valor de la relación de cantidad entre los colores, de encontrar su posición en el lienzo en relación con los demás, y a formar una mirada eclesial de armonía y sinergia: «Empecé a aprender que, para oír el canto, no deben gritar todos. E intuía que llegará el tiempo en que, para decir las cosas fuertes e importantes, verdaderamente significativas, habrá que susurrarlas en voz baja. Es entonces cuando la escucha se hace más total, más activa»²⁰¹.

Se produjo un punto de inflexión en su obra con Juan Pablo II, cuando le pidió en 1996 que empezara a pensar en la capilla Redemptoris Mater. A partir de ese momento encontró en la recuperación de la técnica tradicional un vehículo que le permitirá continuar su trayectoria como artista²⁰². El empleo del mosaico le llevó a reinterpretar la iconografía paleocristiana, bizantina y románica, para configurar un arte litúrgico que, más allá de su valor decorativo, buscaba vivificar los espacios.

¹⁹⁹ Evdokimov señala que «el esplendor es inherente a la verdad; ahora bien, ésta no existe en abstracto». EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 30.

²⁰⁰ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 18.

²⁰¹ *Íbid.*, 19.

²⁰² Špidlík, en sus escritos destinados a las meditaciones espirituales, utilizó un término bíblico que explica con precisión el nuevo rumbo que toma Rupnik: la *metánoia*; que literalmente significa “cambiar de camino” o “empezar un nuevo camino”. También se puede entender como adquirir un parecer distinto, ver la realidad con nuevos ojos. Este proceso espiritual repercute en su arte de una manera radical, introduciendo una dimensión transfiguradora que, más allá de residir en un cambio formal, afectaría a la manera en que su obra será capaz de irradiar una “luz tabórica”. Cf. ŠPIDLÍK, T., *El camino del espíritu*. PPC, Madrid 1998, 11.

II.2. Influencias

«La vida se comprende a partir de su meta. Desde su final, se intuye la ruta a seguir». «[...] el arte de vivir es un arte que se desarrolla contemplando el final, de la misma manera que, para crear una obra de arte, el artista intenta plasmar el material de acuerdo con la visión que le fue dada contemplar, sobre el último horizonte, con una intuición extraordinaria»²⁰³.

Rupnik se nutre de un grupo de pensadores, en su mayoría de origen ortodoxo, que abrieron una brecha en paralelo al panorama intelectual occidental. Muchos de ellos son relativamente desconocidos al estar fuera del ámbito filosófico occidental y por haber realizado su trabajo en un contexto puramente estético-teológico. Sin embargo, estos pensadores han presentado una manera de indagar la realidad, que ha tratado de trascender la rígida estructura en la que se encaja el conocimiento del hombre posmoderno, ofreciendo una visión más abierta buscando respuestas en los orígenes del cristianismo antes de la ruptura. Algunos teólogos católicos contemporáneos -como Von Balthasar, Guardini y Daniélou- han reivindicado el valor de sus propuestas a través de sus escritos²⁰⁴.

El elenco de teólogos y pensadores orientales que influye en Rupnik no se limita a ser una referencia bibliográfica en su vida, sino que forman parte de su biografía intelectual y de su experiencia del Misterio, y así se muestra en el transcurso del trabajo de investigación.

El papa Juan Pablo II jugó un papel muy importante en lo que hemos denominado “éxodo de lo subjetivo a lo eclesial”. Por un lado, sembrando la semilla de la necesidad de encuentro entre las iglesias hermanas mediante sus cartas, encíclicas y encuentros con la jerarquía ortodoxa; y por otro lado, mediante el encargo formal a Rupnik de la capilla *Redemptoris Mater*, que le sirvió para abandonar definitivamente el

²⁰³ RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 18.

²⁰⁴ Von Balthasar dedica uno de los capítulos del tercer volumen (“Estilos laicales”) de Gloria a Soloviev (Solov’ëv). VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*. Encuentro, Madrid 2011, 283-348.

lenguaje abstracto de sus primeras obras y centrarse en el lenguaje simbólico y figurativo del icono, que ha definido su obra desde 1999²⁰⁵.

II.2.1. El Cardenal Tomáš Špidlík y la espiritualidad oriental

Špidlík es la persona que conectó a Rupnik con el *corpus* de la teología oriental moderna desarrollada desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. No parece una casualidad que el cardenal checo le propusiese a su alumno realizar una tesis doctoral sobre el poeta y dramaturgo Ivanov que, influenciado por el gran teólogo Soloviev, dio paso a todos los hombres que han hecho el llamamiento ecuménico.

«Se dice que los griegos descubrieron a Dios en la naturaleza y los hebreos en la historia. Mi fe en Dios se fortalece más cuando observo la historia de mi vida personal: encuentro unidad en ella porque veo que Alguien me ha guiado siempre»²⁰⁶.

«Cuando desaparece la visión de abajo, se abre la de arriba, pero entre las nubes»²⁰⁷.

La documentación encontrada sobre la biografía del padre Špidlík pone de manifiesto cómo su impronta ha quedado reflejada el pensamiento de Rupnik y en el trabajo que se realiza en el Centro Aletti. Es importante destacar la gran cantidad de obras que este jesuita ha publicado acerca del tema de la espiritualidad cristiana oriental, que han servido en esta investigación para comprender la confluencia con lo occidental.

²⁰⁵ En 1996, con motivo de la celebración del 50 aniversario del sacerdocio del Juan Pablo II, el Colegio Cardenalicio regaló una suma de dinero al pontífice para que, a su juicio y elección, lo destinase para alguna obra significativa. Como expuso Piero Marini, Obispo titular de Martirano y Maestro de las Celebraciones Litúrgicas Pontificias, el papa consideró destinarlo a las obras de reestructuración de la Capilla *Redemptoris Mater*, situada en la segunda planta del Palacio Apostólico del Vaticano en Roma, formulando el deseo de que dicho espacio se convirtiese en signo de unión de todas las Iglesias, revistiendo un valor ecuménico y constituyendo una presencia significativa de la iglesia oriental en el Vaticano. La capilla precedente, denominada *Matilde*, vio cambiar su nombre a *Redemptoris Mater* en el Año Mariano 1987-88, caracterizado, entre otras cosas, por la presencia intensa del Oriente en Roma a través de diversas y significativas celebraciones litúrgicas en los diferentes ritos de las Iglesias orientales católicas. Una vez finalizadas las obras por parte del Centro Aletti, la capilla fue consagrada por Juan Pablo II el 14 de noviembre de 1999. Cf. MARINI, P., “Un regalo al pueblo de Dios”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, 11-12.

²⁰⁶ GÓMEZ-OLIVER, V.; BENÍTEZ, J.M., *31 jesuitas se confiesan*, 238.

²⁰⁷ En relación con la imagen de una montaña. *Íbid.*, 241.

En la visita que realizó el investigador al Centro Aletti en 2013, se pudo comprobar la presencia de Špidlík en la cotidianeidad de la actividad del centro²⁰⁸. En primer lugar, por las fotografías en las que aparece retratado, que presiden las estancias de trabajo, de descanso y oración. También por el nombre asignado al taller de teología, que discurre en paralelo -e integrado- con el taller de arte, que se denomina: *L'Atelier di Teologia "Cardinal Špidlík"*. Por último, el recuerdo que queda patente desde el patio de trabajo, la ventana de su habitación -con cortinas rojas- que se mantiene desocupada desde su muerte en 2010.

Tomáš Špidlík nació el 17 de diciembre de 1919 en Boskovice²⁰⁹. En 1938 comenzó a frecuentar la Facultad de Filosofía de la Universidad de Brno hasta que, en 1939, debido a la ocupación nazi, todas las universidades fueron clausuradas. Fue en esta época cuando gradualmente fue madurando en él el deseo de hacerse jesuita. En el año 1940 entró en un noviciado de jesuitas en Benesov²¹⁰, junto a Praga. En 1942 la sede religiosa fue ocupada por los nazis y se trasladó a Velehrad, en Moravia²¹¹. El 24 de septiembre de ese mismo año hizo los votos religiosos. Entre 1942 y 1945 realizó los estudios en filosofía, que fueron interrumpidos varias veces debido al trabajo juvenil forzado, impuesto primero por los soldados alemanes, luego por los soldados rumanos y, por último, por los rusos. Finalizados sus estudios, entre 1945 y 1946, Špidlík desempeñó el cargo de prefecto en el liceo de Velehrad²¹². En cuanto terminó la guerra, fue enviado a Maastricht para estudiar teología. El 22 agosto de 1949, Špidlík fue ordenado sacerdote.

²⁰⁸ Ver apartado de *Material y metodología de la Introducción*.

²⁰⁹ Situado en la zona de Moravia, que actualmente pertenece a la República Checa. Cf. *Íbid.*, 240.

²¹⁰ En una entrevista Špidlík declaró, en relación con el sentido de su vocación, que al entrar en el noviciado tuvo que rellenar un impreso con preguntas, entre las que figuraba: «¿*Specialia desideria?*»; a lo que respondió: «*Ad pueros educandos et pro Ecclesiae unitate*». Señalando a continuación que ambos deseos se cumplieron. *Íbid.*, 236.

²¹¹ En cuya catedral se venera el sepulcro de san Metodio, hermano de san Cirilo, santos de los esclavos.

²¹² Špidlík fue encargado jefe de estudios de la comunidad jesuita, mientras enseña las lenguas checa y rusa. Durante este periodo realizó el magisterio. La formación jesuita se organiza en diferentes etapas: noviciado -fundamentos principales de la espiritualidad ignaciana y primeros votos, 2 años-, juniorado -inicio de formación intelectual, 2 años-, filosofía -bases de estudios teológicos, 3 años-, magisterio -interrupción de los estudios y trabajo en obras de la Compañía, 2 años-, teología -bachillerato en teología, ordenación sacerdotal, y estudios especiales o avanzados, 4 años-, tercera probación -experiencia espiritual, 6 meses-, últimos votos -votos de perpetua pobreza, castidad y obediencia-. La duración antes expresada es orientativa. También se añade una última etapa, denominada formación permanente, que ocupa el resto de la vida del jesuita. Dicha formación se refiere a mantenerse actualizado y al tanto del pensamiento y de la reflexión contemporáneos.

Un año después, en Florencia, completó el largo período formativo del jesuita realizando la tercera probación.

En 1951, fue asignado a la Radio Vaticana en Roma. Los programas de esa emisora, especialmente para los países situados detrás del telón de acero, fueron una importante ayuda para mantener viva la presencia del Vaticano y, por ende, de la Iglesia. Desde 1951 hasta 1989 ostentó el cargo de director espiritual del Colegio Pontificio Nepomuceno, que era el antiguo Colegio de Bohemia. Todos estos compromisos no le impidieron que siguiese siendo un hombre de estudio, hasta el punto de que Špidlík es considerado en la actualidad uno de los mayores conocedores de la espiritualidad del oriente cristiano.

En junio de 1955, defendió su tesis doctoral en el Instituto Pontificio Oriental. Ese año marcó el inicio de su actividad docente en dicha universidad, en la que impartió teología espiritual patrística y oriental. Su maestro, el padre Irénée Hausherr²¹³, fue quien le puso las bases científicas del estudio de la espiritualidad del oriente cristiano. La labor docente en dicho instituto dio cuerpo y vitalidad a su desarrollo intelectual que impregnó sus clases, conferencias y escritos. Durante el curso académico 1989-1990 fue nombrado profesor emérito.

Desde el año 1991 vivió y trabajó en el Centro Aletti. En marzo de 1995, el padre Špidlík predicó los ejercicios espirituales al papa Juan Pablo II y a su Curia²¹⁴. Entre otros reconocimientos destacan los doctorados honoris causa que recibió de la Universidad de Cluj-Napoca, en Rumanía, en virtud de ser uno de los mayores conocedores de la teología y de la espiritualidad oriental; el doctorado de la Facultad Teológica de la Universidad de Olomouc²¹⁵, en la República Checa; el que recibió en 1999 de la Universidad de Praga;

²¹³ Irénée Hausherr (1891-1978), jesuita francés, profesor en el Instituto Pontificio Oriental, es considerado como el fundador de los conceptos básicos de espiritualidad oriental como disciplina científica.

²¹⁴ La obra de Špidlík, *El camino del espíritu*, incorpora las reflexiones que escribió para los ejercicios espirituales. ŠPIDLÍK, T., *El camino del espíritu*.

²¹⁵ En Olomuc es donde el Centro Aletti ha creado el primer centro afiliado, denominado *Centrum Aletti Velehrad-Roma*. Disponen de web en checo: <http://www.aletti.cz> (último acceso: 17 de enero de 2015).

el de la Orden de T.G. Masaryk, en la República Checa; y el de la Sacred Heart University de Connecticut en 2006. Špidlík murió el 16 de abril de 2010²¹⁶.

Profesó su amor por la “Roma eterna”, de la cual decía: «pasado y presente se confunden, donde las naciones y las culturas se mezclan y donde se aprende que la verdad es toda una»²¹⁷. Destacó su interés por todas las cosas bellas, que le sirvieron para generar un interés y un asombro por la realidad que le llevaron a concebirla como el contexto de la Creación. Declaró que su vida había consistido en la búsqueda incesante de «un misterioso uno» y que, después de buscar respuesta en diferentes ámbitos del conocimiento y de la cultura, como la poesía, la filosofía tomista, la teología especulativa y la positiva, había comprendido que dicho misterio residía en la Santísima Trinidad y que su reflejo en la creación llevaba el nombre de Santa Sofía²¹⁸.

En el Misterio de la Trinidad encontró la conexión con las elucubraciones teosóficas que promovieron los pensadores rusos como Soloviev, Berdiáev, Ivanov, Bulgákov y Florenski; que concibieron dicho misterio como una realidad intermedia entre Dios y la creación, entendida como la presencia de lo divino en lo creado. El teólogo checo, afirmó que la esencia de la Iglesia debía radicar en el punto de unión entre la *sophia* divina y la *sophia* creada. La Iglesia debiera ser la *Sophia*, el sinergismo que uniría el cielo y la tierra, y su visibilidad sería sacramental. Desde este prisma se explicaba el potencial del arte frente a la ciencia; las ciencias positivas sólo permitían considerar «lo uno junto a lo otro», mientras que el arte podía hacer ver «lo uno en lo otro»²¹⁹.

Rupnik pone siempre en valor todas las enseñanzas de su maestro, y destaca especialmente la repercusión en su propia vida espiritual, que le sirvió para llegar mediante su arte al rostro de Cristo. Para llegar a esto necesitó experimentar una verdadera experiencia de filiación, que es -según Špidlík- uno de los grandes problemas de la fe, vinculado principalmente a la ausencia de pneumatología. La abstracción y el lenguaje

²¹⁶ Señaló en relación a lo que pensaba de la muerte: «La muerte es *transitus*, paso a la eternidad; la eternidad no es un tiempo largo, y tampoco un cese del tiempo, sino la “eterna memoria”, *večnaja pamjat’*, la anamnesis de todo y el encuentro de todos en la liturgia celestial». Cf. GÓMEZ-OLIVER, V.; BENÍTEZ, J.M., *31 jesuitas se confiesan*, 236.

²¹⁷ *Íbid.*, 235.

²¹⁸ Para Špidlík el modelo ideal de Iglesia Católica reside en la imagen de la Santísima Trinidad, concebido con el sentido que le dan los padres griegos, donde a partir de relaciones personales se llega a la unidad y no se parte de la unidad para llegar a las personas. Cf. *Íbid.*, 238.

²¹⁹ *Idea clara et distinta*. Cf. *Íbid.*, 237.

conceptual no le dejaron espacio para que su arte adquiriese la categoría de paternidad, de la filiación y del conocimiento de la persona mediante la relación²²⁰. Por este motivo la realidad que trató de representar en su arte en su primera etapa quedó reducida a lo accidental, encerrada en el mundo psíquico del artista. A través de la filiación entendió que Cristo no se podía conocer de forma aislada, sino sólo en relación con el Padre y el Espíritu, donde residía la comunión trinitaria. Esta fue una de las lecciones que Rupnik recibió de Špidlík, y que le permitió trabajar con el rostro de Cristo, cuyo punto de referencia debía ser el Padre a través del Espíritu²²¹.

II.2.1.1. Espiritualidad: la mirada orgánica y la inhabitación del Espíritu

«De estas cosas hablamos, no con palabras aprendidas de sabiduría humana, sino aprendidas del Espíritu, expresando realidades espirituales»²²².

«Las cosas en sí mismas son una realidad unida, somos nosotros los que al acercarnos a ellas, al mirarlas desde una perspectiva o por otra, las diseccionamos. [...] Nuestra tensión no puede ser otra que la totalidad»²²³.

La espiritualidad fue el tema nuclear del trabajo de Špidlík. Todas las obras consultadas redundan sobre la importancia de lo espiritual en cualquier ámbito de la experiencia humana. La clave que orientó su inquietud fue volver la mirada a la tradición oriental, que supo preservar el valor espiritual en un momento en el que la Iglesia católica trataba de reformular su visión eclesiológica²²⁴.

²²⁰ Debido a la ausencia de la dimensión trinitaria.

²²¹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 72.

²²² 1 Co 2,13.

²²³ VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*. Curia General de la Orden Cisterciense, Roma 2001, 47-48.

²²⁴ La nueva visión eclesiológica de la Iglesia católica se fue configurando como una superación de la concepción visibilista y jurídica de la Contrarreforma, con el objeto de redescubrir los elementos sobrenaturales y místicos de la Iglesia, considerándolos en toda su profundidad. Esta renovación, apelando sobre todo a la teología de los Padres y de la escolástica, recuperaba las dimensiones pneumatológicas y cristológicas de la realidad eclesial. Las primeras reacciones en contra de esta visión tuvieron por respuesta la Encíclica de Pío XII (Pío XII, *Mystici Corporis Christi*. Encíclica. Roma (29 de junio de 1943)), para equilibrar el riesgo de una eclesiología del Cuerpo místico, que redujese la Iglesia a la pura interioridad. La crisis de las guerras mundiales y el crecimiento desmesurado de la secularización de mediados del XX puso contra las cuerdas a la Iglesia. La sociedad demandaba un posicionamiento de la misma frente a las nuevas cuestiones de orden mundial, y también que realizase una reflexión sobre sí misma. Bajo el impulso de este “reto”, surgieron ideas dispersas como “la Iglesia sacramento”, “pueblo de Dios” o “comunión de

La vida espiritual es el arte de tener en cuenta al Espíritu. El acto fundamental que se requiere es, en primera instancia, el reconocimiento del mismo, y después, el conocimiento profundo que permite crear un *habitus* interior. Esto supone la precedencia del Espíritu y la apertura constante al Otro, con una conciencia que madura progresivamente el reconocimiento de que en Él reside la fuerza, la vida y la sabiduría. La morada -o habitación- del Espíritu en el hombre significa la presencia del amor del Padre, y la precedencia de Cristo presente en la encarnación. Por este motivo se puede llamar espiritualidad a todo lo que lleva a la cristiformidad, a una toma de conciencia de la persona introducida en Cristo, convirtiéndola en carne de su carne, incluso adquirir sus rasgos para asemejarse a Él. Lo espiritual es lo que se puede reconocer por su meta, por su sentido último, que es Cristo²²⁵.

La reflexión sobre lo espiritual pasa por superar el dualismo -cuerpo, alma- e incorporar, como hicieron los Padres de la Iglesia, un tercer elemento, que es el Espíritu Santo. Según la manera en que se manifiesta la acción divina del Espíritu, algo tan cotidiano para los cristianos como el trabajo manual, que es por ejemplo lo que sucede entre los artistas del Centro Aletti, puede tener una dimensión espiritual. Y viceversa, un trabajo puramente espiritual, ejercitado de forma exclusiva por la mente humana, puede no tener ninguna conexión con el ámbito trascendental²²⁶.

Špidlík sugirió que la teología debía requerir de una necesaria visión orgánica, ya que era fácil que el lenguaje teológico “abstracto” derivase en hermenéutica. La teología debía tener vocación de ser entendida por todos los hombres, tener carácter más

personas y de Iglesias”. El Vaticano asumió estas ideas, rechazando toda reducción de la comunidad eclesial únicamente a la realidad espiritual o sólo a la realidad visible. La arquitectura del concilio se fundamentó en dos pilares: de *Ecclesia ad intra* y de *Ecclesia ad extra* -en referencia a: ¿qué es la Iglesia? y ¿qué hace la Iglesia?-, que fructificó en la Constitución Dogmática sobre la Iglesia (PABLO VI, *Lumen Gentium*. Constitución. Vaticano II. Roma (21 de noviembre de 1964)) y en la situación la Iglesia en el mundo (PABLO VI, *Gaudium et spes*. Vaticano II. Roma (7 de diciembre de 1965)). En esta gran revisión se anticipó una triple preocupación de cara a definir la nueva identidad: la cristológica, la antropológica y la sacramental. La clave para la comprensión del mensaje eclesiológico del concilio, dirigido a superar los reduccionismos, residió en una lectura escatológica y trinitaria de la Iglesia: la Iglesia viene de la Trinidad, está estructurada a imagen de la Trinidad (“icono de la Trinidad”) y camina hacia el cumplimiento trinitario de la historia. Cf. FORTE, B., *La Iglesia de la Trinidad. Ensayo sobre el misterio de la Iglesia, comunión y misión*, 21-26.

²²⁵ Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 10-12.

²²⁶ Cf. ŠPIDLÍK, T., *La vocación cristiana. Reflexiones útiles*. Ciudad Nueva, Madrid 2016, 15-16.

divulgativo, para cumplir con su principal objetivo: ser evangelizadora. Cuando la teología perdió su vínculo con la evangelización se fragmentó la unión de la Iglesia²²⁷.

La lectura de lo espiritual debe tener criterios pascales y eclesiales. Esta mirada no se puede detener en lo fenomenológico, sino que debe ver los nexos de toda la creación, incluyendo la tragedia del pecado, sus consecuencias y, por lo tanto, la redención, que es la totalidad de la obra de Cristo. La lectura reduccionista de lo espiritual presenta a priori reacciones, incluso suscita el miedo, porque exclusivamente mediante la razón es posible ideologizarla. Por este motivo es necesario desarrollar una mirada orgánica, que implica mirar las cosas de manera conjunta y exigiendo una ascesis más allá de lo puramente intelectual. La clave, señalan de forma reiterada Špidlík y Rupnik, es incluir la vida²²⁸.

El icono, más allá de ser una mera representación, revela dónde reside el Espíritu en la persona y cómo se muestra su inhabitación²²⁹. Sólo cuando el Espíritu penetra en el

²²⁷ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, XIX-XX.

²²⁸ Incluir la vida es también incluir la historia en el modo que propone Berdiáev. Esto exige un esfuerzo de caridad en el pensamiento, en la voluntad y en la acción. Cf. *Íbid.*, 14-15.

²²⁹ Desde los comienzos de la patrística, una vez desaparecieron los testigos oculares de Cristo, se llegó a un acuerdo sobre un sólo Dios con tres personas distintas, la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Tres personas distintas y una sola naturaleza. La relación de las personas es estudiada bajo el nombre griego de *perichorésis* (περιχώρησις), en latín *circuminsessio* y en castellano circumincesión, lo que quiere decir que la relación del Dios Trino se intensifica por la relación de circularidad entre las personas divinas. Esta idea de circularidad *circum* (περι) proviene de la filosofía griega que la tenía por la expresión de lo perfecto, lo mismo que la idea de relación que en ellos era denominada *pros ti* (προς τι), «respecto a algo»; esto significa que «la relación depende de otras cosas». Tiene lugar entre dos o más sustancias y, al mismo tiempo, es la menos sustancial de todas las categorías (un ejemplo clásico de términos relativos es padre respecto de hijo como hijo lo es de padre o alto de bajo y viceversa o izquierda de derecha). En el seno de la Trinidad, el Padre engendra al Hijo. El Hijo es engendrado, pero no creado por el Padre, mientras que el Espíritu Santo no es tampoco creado ni engendrado como el Hijo sino que «procede» del amor mutuo entre el Padre y el Hijo. Así, la espiración o exhalación de ese soplo amoroso que sale del Padre y del Hijo da lugar al Espíritu Santo. Dios como amor, Dios como ágape, se muestra en su plenitud en tanto que el Padre ama al Hijo, el Hijo ama al Padre y estos dos amores inmensos (απειρου) se expansionan como un soplo que se hace como ellos real, sustancial, personal y divino: el Espíritu Santo. Este es el gran misterio de *il Dio ignoto*, del que solo sabemos por la revelación. Ahora bien, estas son las acciones de Dios hacia adentro, *ad intra* mientras que sus acciones hacia afuera, *ad extra* las realiza por acción del Espíritu Santo en el alma o la conciencia del hombre y que se denominó técnicamente inhabitación. Por ella el Espíritu Santo habita en el hombre y ello le permite a éste intuir, al menos algo, del misterio de realidad divina. Este ha sido un privilegio de algunos místicos. Cf. DE ANQUÍN, N., *Las dos inhabitaciones en el hombre*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba 1971, 47-56.

mundo intelectual y psíquico puede mover los gestos y las acciones del cuerpo, invadiendo el conjunto de la persona, haciéndose de esta manera visible y perceptible²³⁰.

II.2.2. La Idea Rusa y los teólogos orientales de referencia

Como se ha expuesto en la revisión de Špidlík, y gracias a su maestro Hausherr, el jesuita checo se introdujo en el estudio de la teología oriental desde los comienzos de su formación teológica. Posteriormente, tutelando la formación de Rupnik durante el final de su etapa docente en la Gregoriana, Špidlík introdujo al jesuita esloveno en la teología ortodoxa que, lejos de disponer un cuerpo de conocimiento teológico anquilosado, ha mostrado a través de sus representantes la fuerza y actualidad de su pensamiento.

El teólogo Soloviev fue el principal desencadenante de una importante corriente de pensamiento en Rusia que se desarrolló durante los siglos XIX y XX, el simbolismo. La poca repercusión sobre los movimientos europeos y occidentales pudo deberse a que su ámbito de estudio partió de la teología y no de la filosofía. Además, su obra quedó apagada, entre otras cosas, por el velo nacional-socialista que rodeó toda la producción cultural, artística e intelectual de Rusia durante la práctica totalidad del siglo XX²³¹. En cualquier caso, teólogos católicos de la categoría de Von Balthasar tuvieron en cuenta esta corriente y la pusieron en valor en sus compilaciones. Otros, como Plazaola, lo equipararon a grandes figuras de la literatura, como Tolstói, señalando a Soloviev como el teórico más importante de la estética rusa del siglo XIX²³².

Los compañeros artistas e intelectuales que acompañaron y conocieron a Soloviev, como Ivanov y Biely, y los que le sucedieron durante el siglo XX como Bulgákov, Berdiáev y Florenski, trataron de enfrentarse y de superar el materialismo, el utilitarismo y el nihilismo imperante en la sociedad.

²³⁰ Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 9.

²³¹ Rupnik expone que Soloviev y sus discípulos podían ser mucho más proféticos respecto de sus contemporáneos en occidente porque Rusia aún no había entrado en la modernidad, señalando que incluso aun descubriéndola (en el exilio), no la sufren. Por este motivo consiguen situarse respecto a ella de una manera más libre y creativa. Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 46.

²³² Cf. PLAZAOLA, J., *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Universidad de Deusto, Bilbao 2007, 154.

Este movimiento se empezó a fraguar en los tiempos de Pedro el Grande -siglo XVII-, cuando los intelectuales rusos buscaron en occidente el camino para su formación intelectual. Sin embargo, la cultura europea, en la que imperaba un espíritu profundamente analítico, desilusionó a muchos de los pensadores orientales que, en algunos casos, retornaron a Rusia. La filosofía rusa fue construyendo progresivamente un ideal en el que se veía como la precursora del retorno de la unidad perdida del pensamiento europeo. La cultura del pensamiento ruso, con raíces profundamente trabadas en la religión ortodoxa, afirmó abiertamente que dicha unidad sólo sería posible encontrarla en Cristo²³³.

Siguiendo la exposición de López Cambroner, el eje temático de la mentalidad que conformó la idea rusa fue tripartito. Por un lado, el principio de la primacía de la espiritualidad, por otro la concepción de Moscú como la Tercera Roma, y por último el maximalismo ruso. La afirmación de la primacía de lo espiritual significó la preeminencia de lo espiritual, entendido no desde un sentido amplio y “vago” ni haciendo referencia a una especie de profundidad interior subjetiva. Desde un lenguaje profundamente cristiano²³⁴, lo espiritual hacía referencia directa al Espíritu Santo como una de las tres Personas Divinas²³⁵. La concepción de Moscú como la Tercera Roma quedó manifiesta en la relación establecida entre la vocación religiosa rusa y el poder estatal. Esto supuso el impulso comunitario que permitió concebir que Rusia estaba llamada a ser grande, y que su destino como nación debía ser provocar la mayor revolución de la historia, la revolución espiritual, que supondría la conversión de todas las naciones al cristianismo²³⁶. El maximalismo ruso fue la consecuencia de esta cosmovisión. El maximalismo se apoyó en un sentimiento muy característico del pueblo ruso que nació de la vasta extensión del país; la inexistencia de todo límite en una tierra que se extendía hasta lo inabarcable hizo que la religiosidad animase a unir al hombre con el otro mundo que, mediante la luz del Espíritu, ya estaba presente en la realidad. Esta concepción facilitó que el pueblo ruso tuviera la capacidad de abrirse al infinito, de transformar la realidad sobrepasando

²³³ Cf. LÓPEZ CAMBRONERO, M., *La Idea Rusa. Entre el anticristo y la Iglesia. Una antología introductoria*. P. Chaadev, V. Soloviev, N. Berdiáev, 13.

²³⁴ En su concepción ortodoxa, no latina.

²³⁵ Cf. *Íbid.*, 15.

²³⁶ El nihilismo, el socialismo y posteriormente el comunismo ruso adaptó esta creencia en el destino dictado por la Providencia a una versión secular: la Tercera Roma por la tercera internacional. Cf. *Íbid.*, 50.

cualquier barrera, y también de impregnarse de una profunda nostalgia por un mundo nuevo como respuesta a la realidad cotidiana. El maximalismo llevó al pueblo a soñar con un destino extraordinario para su patria y para su vida desde la perspectiva de que dicho destino estaba marcado por Dios, y que ellos, como nuevo pueblo elegido, entendían que Dios estaba íntimamente ligado a su nación. Dios había elegido a Rusia en el trazado de un plan escatológico para llevar la fe a todas las esferas de la sociedad y de la cultura²³⁷.

Špidlík realizó un interesante recorrido por los pensadores que encabezaron la búsqueda del ideal de unidad desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XX. Así, por ejemplo, Skovoroda (1722-1794), considerado el precursor de la filosofía rusa, destacó a Cristo como la unidad del cosmos visible, la ley interior del mundo. Chaadaev (1794-1856) destacó la unidad de la sociedad cristiana, cuyo modelo debía ser Cristo. Jomiakov (1804-1860), cuya principal idea era el *Sobornost* como la vida en comunión eclesial, se preocupó por destacar la unidad de la Iglesia. Belinski (1810-1848), que promulgó una profunda y constante renovación social, promoviendo la unidad de la historia humana. Dostoyevski (1821-1881) destacó la unidad en Cristo, como la unidad del amor universal. Soloviev expuso magistralmente el proceso histórico-divino y la evolución de la naturaleza, todo tendiendo a Cristo, en una propuesta escatológica de unidad de la evolución cósmica. Ivanov (1866-1949), estudioso de la literatura mundial, fue promotor de la idea de que la unidad de las culturas humanas solo podría ser religiosa²³⁸.

A continuación, se va a analizar el elenco de pensadores que, de forma recurrente, Špidlík y Rupnik mencionan en su obra. Este análisis tratará de detectar los fundamentos teológico-estéticos que después se materializan en la obra iconográfica.

II.2.2.1. V.S. Soloviev y la omniunidad

«[...] ¿De quién podemos aprender este nuevo paradigma, esta inteligencia simbólica hecha de concordancias, típica del edificio orgánico del Cuerpo de Cristo que es la Iglesia, ese conocimiento que hace que todo converja hacia una nueva unidad? ¿Quién es el maestro del símbolo? -El

²³⁷ Cf. *Íbid.*, 59.

²³⁸ Cf. ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 369-388.

monje se giró y, con una sonrisa cautivadora, dijo: “Vladimir Sergeevic Soloviev”»²³⁹.

Manuel Abella describió la figura de filósofo y poeta Vladímir S. Soloviev (1853-1900) como uno de los agentes que inició la profunda transformación que sacudió el mundo cultural ruso hacia finales del siglo XIX. Esto significó, entre otras cosas, el abandono de la estética realista y sus marcos teóricos generales -positivismo, socialismo- a favor de nuevos planteamientos que abrieron las fronteras rusas a las tendencias generales de la cultura europea, que propiciaron el entronque directo con las vanguardias²⁴⁰. El análisis de la circunstancia estrictamente histórica de este autor lleva a presentar como circunscritos a su época a Blok²⁴¹, Ivanov -autor sobre el que Rupnik obtuvo su tesis doctoral en la Universidad Gregoriana- y Biely²⁴²; incluso a Dostoyevski -amistad íntima de Soloviev- y Tolstói -el “enemigo” intelectual-, escritores paradigmáticos que llegaron, con mucha más intensidad que los anteriores, a calar en la cultura europea²⁴³.

Von Balthasar afirmó que este teólogo fue el único escritor ruso que dejó tras de sí una estética y un sentido de la forma romana de la Iglesia desde una posición ética y social; incluso señalando su obra como «la creación especulativa más universal de la Edad Moderna»²⁴⁴. Otros autores, como el Cardenal Biffi, presentaron al teólogo ruso como el que mejor comprendió el siglo XX, y que, sin embargo, el siglo XX no le comprendió a él²⁴⁵.

En lo referente a esta investigación interesa la manera en que aborda la universalidad del cristianismo. Para exponer esto, el teólogo acudió a una visión integradora de toda la realidad -del cosmos- que se orientaba y se desarrollaba en dirección al Cuerpo de Cristo, constituyendo la realización escatológica del logos

²³⁹ GOVEKAR, N., *ROSSO*, 47.

²⁴⁰ Cf. ABELLA, M., “Presentación”. En: SOLOVIOV, V., *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*. Sígueme, Salamanca 2006, 9.

²⁴¹ Aleksandr Aleksándrovich Blok (1880-1921), es considerado el poeta líder del movimiento simbolista ruso.

²⁴² Andréi Biely (1880-1934), novelista y poeta simbolista ruso.

²⁴³ Cf. VON BALTHASAR, H.U., “Solov’ëv”. En: VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*, 298.

²⁴⁴ Von Balthasar fundamentó esta afirmación en el sentido nacionalista, que estaba instalado en todas las corrientes de pensamiento de la Rusia del siglo XIX. Cf. *Íbid.*, 287.

²⁴⁵ Cf. BIFFI, G., “Vladimir Soloviev: un profeta no escuchado”. *Humanitas* 21 (2001) 35.

encarnado y «de la *sophia* definitivamente encarnada por él»²⁴⁶. Este era el tema y el contenido nuclear de la estética de Soloviev: la incorporación progresiva del sentido escatológico de la idea de divinidad en la realidad mundana. Y aquí se fundamentaba el valor del pensamiento simbólico, en descubrir y entender que el espíritu de Dios era en sí y por sí una realidad suprema, mientras que la materialidad mundana era por sí sola indeterminada, «una instancia eterna y una eterna sed de forma»²⁴⁷. Superando los planteamientos neoplatónicos, la encarnación del Hijo de Dios se colocaría como el punto de partida y verdadero centro organizador del mundo, y de las relaciones del mundo con Dios. De esta manera el cristianismo podía integrar toda posición y forma parcial de actuación en una totalidad orgánica. Así, quedaría garantizada la posibilidad de que cada persona quedase integrada en la totalidad del Cuerpo cósmico de Dios, así como en su figura corpórea real, en la resurrección de los muertos. En este sentido, la escatología y la estética coinciden en Soloviev²⁴⁸.

Se comprueba cómo el teólogo ruso fundamentó sus asertos en afirmaciones que no entraban en la discusión teológica ni dogmática de las iglesias.

«Su fuerza integradora es tan grande que no queda ni siquiera sombra de compilación o eclecticismo [...] No es tanto la fuerza de la distinción entre lo utilizable o no utilizable en un sistema lo que hace posible la integración, [...] sino el valor y el peso específico de los elementos, el lugar de su ubicación, gracias a lo cual brota luego de la totalidad, que todo lo engloba, la dependencia del todo de cada elemento determinado»²⁴⁹. Estas palabras de Von Balthasar, acerca de la fuerza integradora de Soloviev, permiten un acercamiento a la comprensión del sentido del mosaico de Rupnik, en el interés de integrar lo material y lo espiritual, y, sobre todo, por la dimensión escatológica que adopta dicho planteamiento.

Von Balthasar destacó la relación que Soloviev estableció con la “era pasada” del cristianismo en la patrística griega anterior al cisma, especialmente en la forma concluyente que tomó Máximo el Confesor. Este teólogo ruso se alejó de las visiones

²⁴⁶ Cf. VON BALTHASAR, H.U., “Solov’ev”. En: VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*, 288.

²⁴⁷ Von Balthasar señala que el planteamiento de Soloviev respecto a la trascendencia, supera la visión de Hegel en relación con el espíritu absoluto. Cf. *Íbid.*, 289.

²⁴⁸ Cf. *Íbid.*, 289.

²⁴⁹ Cf. *Íbid.*, 289-290.

idealizadas de Platón, del que dijo que nunca supo lo que significaba propiamente la belleza, debido a que el eros platónico “se quedaba en un inicio que jamás llegaría a término, y ni siquiera sería del todo comprensible”²⁵⁰. En este sentido, Soloviev encontró en el idealismo de Schelling²⁵¹ una manera de conformar su “teosofía”²⁵², ya que ofrecía claves fundamentales para comprender el cristianismo. Antes del cristianismo el principio natural de la humanidad era la realidad dada y la divinidad era la realidad “buscada” -el ideal-. Mediante Cristo, la realidad buscada fue ofrecida al hombre, convirtiendo de esta manera el ideal en un hecho. En el cristianismo, el “mundo de las ideas” de Platón se transformó en el reino viviente y efectivo de Dios; reino que no miraba de forma indiferente al ser material, sino que trataba de hacerlo recipiente y portador del ser absoluto²⁵³.

Ante el panorama de la modernidad, Soloviev expuso que el cristianismo debía considerar la vida material como base necesaria para la realización de la verdad divina, para la encarnación del espíritu divino, atacando a la vez al materialismo puro y al socialismo materialista como una ingenuidad filosófica del momento²⁵⁴.

La *Sophia*, “la inmortal amada” de Soloviev, jugó un papel fundamental en su teología. La *Sophia* era el eterno femenino del mundo y se manifestaba en la Virgen. De esta manera la Madre de Cristo se convirtió en la imagen primordial de la Iglesia, y se comprendió como principio real de toda la humanidad y de toda la creación redimida. A ella dedicó muchas de sus poesías incluso sin mencionarla. Soloviev vivió en continuo eros cristiano con la *Sophia*, un amor que no residía en las cosas materiales sino en la luz que desprendía²⁵⁵.

²⁵⁰ Como «defensor de la libertad de la voluntad humana de Cristo contra todas las desfiguraciones del monofisismo platónico». Cf. *Íbid.*, 290-291.

²⁵¹ Cuya idea principal era la concepción del devenir de la naturaleza mediante el “poder” ordenador y transformador del hombre. Cf. *Íbid.*, 292.

²⁵² Entendida por Schelling como la comprensión de que los seres finitos derivan del Absoluto al escrutarlo. Soloviev adaptará este término. Cf. VERNEAUX, R., *Historia de la filosofía moderna*. Herder, Barcelona 2005, 214-217.

²⁵³ Cf. VON BALTHASAR, H.U., “Solov’ëv”. En: VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*, 294.

²⁵⁴ Soloviev expuso que el concepto de materia pura era una contradicción en sí misma, incluso en el plano ético sobre el que descansaba el socialismo materialista (renuncia al egoísmo y a la individualidad de cada uno por un egoísmo de bienestar colectivo). Cf. *Íbid.*, 295.

²⁵⁵ Cf. *Íbid.*, 296.

De la sofología provino la teosofía, como ciencia integradora de filosofía y teología. Pero no al modo idealista alemán, que identificaba las dos en el ideal de la ciencia absoluta, sino en base al presupuesto cristiano, en el que las acciones libres del Dios libre eran la revelación de la razón absoluta más alta. Soloviev lo justificaba porque a través de Cristo se dio a conocer al hombre que Dios había salvado y divinizado el mundo. Es por lo tanto consecuencia para la inteligencia humana que todas las cosas de la historia y de la naturaleza²⁵⁶, hasta el acto inicial de la creación, resultaban inteligibles únicamente desde este punto de vista²⁵⁷. Este planteamiento es fundamental para comprender el *imago mundi* que se desarrolla en el espacio litúrgico de Rupnik.

Todas las obras de Soloviev redundaron sobre esta cosmovisión integradora. Von Balthasar destacó que la idea fundamental en todo su trabajo era la realización, entendida como el ideal que se hacía real, la liberación del hombre en orden a Dios y a sí mismo por el proceso de encarnación²⁵⁸. Špidlík y Rupnik desplegaron esta idea en su discurso acerca del símbolo, a través de obras como en *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, que parece tomar prestado el volumen acerca de metafísica que escribió Soloviev en 1877 denominado *Principios del conocimiento integral*. En esta obra se presentaron formulaciones cercanas a San Agustín en relación con la *civitas Dei* o Iglesia universal, como la identificación de la *Sophia* y el ‘alma del mundo’; esta última era la portadora de un proceso que arrancaba en la creación -pura potencia- en virtud de la “irradiación” del Logos creador. Esta alma, que se presentó como tendencia y voluntad, era un principio indeterminado e inconcluso, que requería de Dios a través de su Hijo encarnado para alcanzar la plenitud²⁵⁹. Esta obra de Soloviev corresponde con el primer periodo de escritos, en el que el teólogo ruso trató de construir su sistema teosófico.

El segundo periodo de su pensamiento estuvo dominado por el interés por plantear una teocracia universal mediante el planteamiento de un escenario en el que la iglesia católica y la ortodoxa pudieran dejar de estar separadas. Soloviev encontró en la

²⁵⁶ «Todo fue creado por medio de él y para él». Col 1,16.

²⁵⁷ «La encarnación resulta imposible si se ve en Dios sólo una entidad separada, existente en algún lugar fuera del mundo y del hombre». Cf. SOLOVIOV, V., *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, 196.

²⁵⁸ Cf. VON BALTHASAR, H.U., “Solov’ev”. En: VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*, 324.

²⁵⁹ Cf. *Íbid.*, 316.

forma de la catolicidad la posibilidad de la unicidad del mundo²⁶⁰. La iglesia ortodoxa antes del cisma ya estaba al servicio de los emperadores y se despojó de su libertad supranacional²⁶¹. En cualquier caso, Soloviev no dejó de criticar a la Iglesia romana, en la que la autoridad del papa había pasado de tener un fundamento místico y religioso a otro jurídico y político, que supuso, entre otras cosas, la “inevitable” aparición del protestantismo²⁶².

La idea de una iglesia ecuménica fracasó y derivó en una tercera etapa en la que se acentuó la teúrgia y la visión escatológica²⁶³. La concepción estética de Soloviev se transformó gradualmente pasando de una visión en la que prevalecía la armonía suma - orgánica y estática- a otra en la que se producía la penetración completa del sentido escatológico del apocalipsis bíblico, invirtiendo prácticamente la visión inicial - resultando una visión orgánica y dinámica-.

Esta evolución fue originada desde el planteamiento teocrático antes mencionado, que pretendía la integración armónica de la unidad humana y divina. La Iglesia, en representación de Cristo, se debía presentar como mediadora para procurar dicha unidad. Esta primera estética resultaba de la composición de la realización del bien -de la idea- y de la verdad -del ideal, de lo digno de ser- a través de la revelación del reino de Dios. El sentido del apocalipsis no era más que un sumando en la concepción de una estética en cuanto armonía suma. Sin embargo, la concepción armónica -de una

²⁶⁰ Soloviev no dejó de poner en valor el potencial de lo oriental frente a lo occidental, haciéndose interprete de sus conciudadanos para afirmar que el carácter eminentemente religioso del pueblo ruso, así como su tendencia mística en la filosofía, la literatura y el arte, parecía reservar a Rusia una gran misión religiosa. Cf. ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 340.

²⁶¹ La pasividad de la iglesia bizantina frente al estado pasó a Rusia, que finalmente renunció por completo a la libertad eclesiástica, convirtiendo al zar en cabeza suprema de la Iglesia en 1885. Cf. VON BALTHASAR, H.U., “Solov’ev”. En: VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*, 332.

²⁶² «En la historia del cristianismo, la representante inmutable del fundamento divino es la Iglesia oriental, mientras que el representante del principio humano es la Iglesia occidental». Cf. SOLOVIOV, V., *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, 215.

²⁶³ Corresponden con este último periodo las obras sobre estética, de las cuales no quedan más que esbozos y proyectos: *La belleza de la naturaleza* (1889), *El sentido general del arte* (1890), y el estudio sobre el eros en *El sentido del amor* (1892-1894). Cf. VON BALTHASAR, H.U., “Solov’ev”. En: VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*, 300-302.

obediencia libre- requería de una teocracia libre en la que todo desembocase en una apoteosis de las libertades de las criaturas en la libertad de Dios²⁶⁴.

Y es precisamente en este momento cuando la omniunidad, buscada infatigablemente por Soloviev, adquirió su sentido. La concepción armónica debía incluir el bien, la verdad y también la belleza, como proyecciones dinámicas de lo divino, que deberían de actuar en el mundo recreándolo gracias a la acción libre del ser humano, y así ser justificados. Este era el fundamento de la estética del teólogo ruso.

La obra estética quedó interrumpida por su muerte, sin embargo, no se puede comprender de forma fragmentada, como si fuera una etapa, sino como la culminación de su filosofía. En el campo del arte, trató de entender el sentido de la actividad creadora del artista, enfrentándose a las corrientes del momento. Soloviev se opuso a la consideración de la belleza como objeto de contemplación. La belleza era la fuerza creadora y vital capaz de actuar sobre el mundo y transformarlo²⁶⁵.

La coincidencia de la estética y la escatología supuso que Soloviev encontrase en el arte y en la belleza una respuesta al problema sobre el destino y el significado del mundo material. El fin del proceso histórico-cósmico debía ser el establecimiento de la *Divinohumanidad*, que requeriría para su cumplimiento de la colaboración activa, libre y consciente del ser humano. Por este motivo era necesario conocer el fin al que se debía orientar a la humanidad, que es donde se manifestaba el sentido escatológico. Para esto, el teólogo ortodoxo estableció las bases de lo que denominó *conocimiento integral*, que se concebía como una tarea vital, que tratase de buscar una aprehensión de la realidad última que fuera más allá de la razón para integrar aspectos volitivos, emocionales y sensibles²⁶⁶.

Todos estos aspectos, tratados en este análisis de Soloviev, serán vitales para reconocer el pensamiento de Rupnik y para comprender la intencionalidad de su obra.

²⁶⁴ Cf. *Íbid.*, 336-337.

²⁶⁵ Cf. SOLOVIOV, V., *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, 145.

²⁶⁶ Cf. FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, 115-131.

II.2.2.2. V.I. Ivanov y el conocimiento simbólico

«Yo creo en lo que sostenía Vyacheslav Ivanovich Ivanov: cuando se habla de arte, se habla, de todas formas, de la belleza»²⁶⁷.

La importancia de Vyacheslav I. Ivanov (1866-1949) en el contexto de esta investigación no radica únicamente en ser una persona circunscrita al entorno de Soloviev, ni de pertenecer al denominado movimiento simbolista que formó parte de las corrientes literarias rusas más relevantes del Siglo de Plata durante el XIX y principios del XX²⁶⁸. Lo interesante es que Špidlík introdujo a Rupnik al estudio del pensamiento oriental a través de la realización de una tesis doctoral sobre este poeta y filósofo ruso. Es probable que lo que supone la figura de Ivanov, situado entre la teología y el arte, fueran las aptitudes que Špidlík quisiese desarrollar en Rupnik.

La crisis de la conciencia social en Europa que se dio en el último tercio del siglo XX puso en dudas la vida espiritual de la sociedad. Este pensamiento, liderado por Nietzsche consolidó también la duda en la significación principal del cristianismo y de la iglesia de Occidente, en una clara disputa entre “la religión oficial y la fe interna”. El resultado del cambio de valores provocado por el desarrollo de la sociedad y del avance científico supuso una gran crisis en todos los campos, incluido el arte. La perfecta realidad, a la que los movimientos artísticos habían rendido pleitesía, se empezó a disolver volviéndose al lado opuesto: “el arte por el arte”. El encuentro con nuevas civilizaciones supuso además mestizaje con otras formas de pensamiento que acrecentaron la crisis y provocaron la ruptura de la relación entre la moralidad y la estética clásica²⁶⁹.

Durante el final del siglo XIX, Europa vivió varios movimientos artísticos entre los que destacó el modernismo, que trató de renovar las formas poéticas para expresar las nuevas sensaciones en las que se sumía el hombre del momento. En Rusia el modernismo cuajó de manera diferente y supuso, como en otras ocasiones, la ruptura con la tradición

²⁶⁷ RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 221.

²⁶⁸ Se conoce como Siglo de Plata -o Edad de Plata- el periodo de la cultura rusa desarrollado a partir de las ideas de Soloviev. Esta corriente de pensamiento se caracterizó por un marcado acento neoplatónico. Los representantes más destacados son Bulgákov, Florenski y Berdiáev. Cf. MALIAVINA, S., “El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento”. *Eslavística Complutense* vol. 2 (2002) 127-128.

²⁶⁹ «Cuando lo bello es bueno, lo bello es bueno». Cf. *Íbid.*, 128.

cultural anterior apostando por la relatividad de todos los valores -Balmont²⁷⁰- y la igualdad de los derechos de todas las verdades -Balmont y Briusov²⁷¹-. Otros autores, como Soloviev, Ivanov y Biely²⁷², intentaron con su cosmovisión responder a la trágica visión europea, encontrando en el cristianismo oriental un puente de esperanza²⁷³.

El simbolismo fue una de las primeras corrientes que surgieron en Rusia a partir del modernismo. Presentó una heterogeneidad muy pronunciada en la que se distinguieron diferentes etapas y localizaciones geográficas. Este trabajo se centrará sobre el grupo denominado *simbolistas menores*, también conocido por los *argonautas*, al que pertenecieron Soloviev en su etapa más activista -la teúrgica-, Blok, Biely, Ellis y más tarde Ivanov. Esta generación trató de superar el individualismo extremo y el subjetivismo de los *simbolistas mayores* -entre los que estaban Briusov y Balmont- mediante una visión del mundo con una especial sensibilidad por la realidad²⁷⁴.

Pese a la tensión entre la mayoría de autores, la aportación de Ivanov no se puede desvincular del trabajo conjunto que hicieron todos los simbolistas rusos. A través de la poesía, los artistas trataron de captar la parte irracional de la conciencia mediante la participación activa del lector reconstruyendo, mediante la visión poética, un nuevo lugar. Esto era lo que conformaba el símbolo, a través del cual el significado de una palabra se ampliaba gradualmente hasta su disolución. En la poética tradicional el símbolo tuvo un significado polisémico, contraponiéndose con la alegoría -la parábola con un único significado-, que estaba diseñada para una comprensión lógica y unívoca; el símbolo, por el contrario, era intuitivo y polisémico, y contenía en sí la perspectiva del descubrimiento de un interminable número de significados²⁷⁵. La Biblia, que era la fuente clásica que

²⁷⁰ Florenski presentó a Balmont como un artista orgulloso que no se reconoció deudor de una belleza que le trascendía. Cf. OSPINA GARCÉS, H., “La formación estética según Pável Florenski: el arte como conciencia estética de la vida”. *Revista de Lenguas Modernas* 10 (2009) 364.

²⁷¹ Las vanguardias tenían un carácter subversivo. El modernismo se posicionó como el estilo más popular. Cf. MALIAVINA, S., “El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento”, 128.

²⁷² Florenski reconoció el talento y la genialidad de Andréi Biely que, sin embargo, no encontró las formas y los modos adecuados para manifestar su arte, “encerrándose” en esquemas que le eran ajenos -Nietzsche, Kant-. Cf. OSPINA GARCÉS, H., “La formación estética según Pável Florenski: el arte como conciencia estética de la vida”, 365.

²⁷³ Cf. MALIAVINA, S., “El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento”, 129.

²⁷⁴ Si bien la relación entre los diferentes grupos era polémica, también lo era la de sus componentes. Después de la muerte de Soloviev en 1900, la relación entre Ivanov, Blok y Biely no fue duradera. Cf. *Íbid.*, 129-130.

²⁷⁵ Cf. *Íbid.*, 139.

albergaba los símbolos de la cultura europea, influyó de manera relevante en la adaptación de la palabra símbolo en el movimiento simbolista ruso²⁷⁶.

Ivanov encontró en el símbolo la posibilidad de comprender la unión sagrada con el ser. El símbolo no era sólo una palabra que caracterizaba la impresión de un objeto o su apariencia, ni tampoco caracterizaba del alma del artista y su devenir ocasional; el símbolo marcaba la esencia real del objeto -de cualquier objeto-. Por esto, la misión del arte debía ser representar lo pequeño para recrear lo grande, y no al revés. El simbolismo verdadero debía de representar lo terrenal y no lo celestial porque, como señalaba Ivanov, no importaba la fuerza del sonido sino el poder de la resonancia. El poeta ruso utilizó la fórmula *a realibus ad realiora* -de lo real a lo más real- como la inmersión en el mundo real de los valores supremos, y no como una búsqueda de lo que subyace en la realidad a través de los espejismos del mundo decaído. Aquí residía la influencia del teólogo Soloviev: para percibir y amarrar de forma ideal -para siempre- un fenómeno único, era necesario concentrar en él todas las fuerzas del alma y, de este modo, sentir las fuerzas de la existencia que estaban recogidas en él; era necesario reconocer su valor incondicional, no viendo en él algo, sino reconociéndolo como el foco de todo, la fuente única de lo absoluto. En esto consistía realmente la armonía del alma poética con la verdad objetiva, ya que, en la verdad, no sólo permanecía enteramente el uno en el todo, sino que el todo permanecía enteramente en el uno²⁷⁷.

El símbolo que propuso Ivanov era una imagen que debía expresar a la vez toda la plenitud del sentido concreto y material de los fenómenos, así como su significado ideal, el cual, situado más allá de su apariencia y ocultado por ella, se “alejaba de manera vertical hacia arriba y en profundidad”. Ivanov señaló que un símbolo era un símbolo verdadero únicamente cuando era inabarcable en su significado. En esta afirmación se concentraba toda la visión teúrgica -de sacralización de la realidad- de Soloviev.

Siguiendo de nuevo al maestro, Ivanov entendió el devenir del mundo como el resultado de la caída de la Sofía -o alma del mundo-, que no pudo rectificar por sí misma su condición, y que precisó de la colaboración de un ser racional -Cristo-hombre- que

²⁷⁶ Para unos el símbolo se adaptó en su significado “social” como un procedimiento retórico, para otros el símbolo adquirió un significado “espiritual” unido a los temas religiosos. Cf. *Íbid.*, 140.

²⁷⁷ Cf. *Íbid.*, 140.

podiera a la vez encarnar lo divino -Cristo Hijo de Dios-. Ivanov, centró su interés en la manera en que el individuo debía alienarse respecto a lo cósmico, partiendo de la fragmentación que había sufrido la humanidad. De esta manera, mediante su propuesta, se busca un modo de restablecer la unidad perdida. Esta pérdida se podría restablecer desde la libertad espiritual promulgada en el Nuevo Testamento, que supondría focalizar la respuesta en un ritual religioso renovado²⁷⁸.

Al igual que otros pensadores religiosos rusos del momento como Florenski, Ivanov insistió en que la crisis de la cultura occidental estaba provocada por el individualismo exacerbado que comenzó a afirmarse en el Renacimiento, momento en el que se rompió con la “unidad orgánica” imperante en la Edad Media. Esta reflexión crítica se encuentra de forma reiterada en los escritos de Rupnik. Si el individualismo supuso la disgregación, la solución estaría en la acentuación del contenido místico en la comunidad cristiana reunificada. En este panorama, Ivanov promulgó que el artista debía favorecer este proceso de integración para facilitar el advenimiento de una nueva época orgánica, en la que cada individuo se reconociese como parte orgánica de todo el conjunto²⁷⁹.

El interés del poeta no era metafísico, sino práctico. El símbolo era la respuesta que, en todas las esferas de la sociedad, permitiría la purificación del hombre. Es en este sentido en el que Ivanov se separó de Soloviev, al que definió como *simbolista realista*. Ivanov sostenía que el fundamento psicológico de la creación artística y el impulso que llevaba al artista a crear no dependían de su condición “realista” o “idealista”, sino de su cosmovisión interna, que movería al artista del idealismo al realismo²⁸⁰. El artista realista era más receptivo que activo, siendo esto último lo propio del artista idealista. El comienzo de la verdadera creación artística se debería iniciar con una actitud receptiva y pasiva que, como se observará en capítulos posteriores, es propia del planteamiento que Florenski, Evdokimov, Uspenski y Rupnik hacen sobre la figura del iconógrafo. En el contexto del símbolo, en el que el hombre descubre las relaciones y vínculos entre las

²⁷⁸ Cf. FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, 296.

²⁷⁹ Cf. *Íbid.*, 297.

²⁸⁰ Las dos corrientes del simbolismo reflejaron la manera general en que se comprendió en arte, incluso el sentido filosófico. Lo realista hacía referencia a la representación devota de la realidad existente, y lo idealista a la interpretación a través del individuo. Ivanov señaló que, en general, el arte había tenido la necesidad de imitar -mímesis- o transformar -metamorfosis-. Cf. *Íbid.*, 299.

cosas del mundo terrenal y el divino, el artista debería favorecer el proceso que llevaría a dicha revelación, ya que, si fuera posible transfigurar la realidad mediante un acto creativo, no podría consistir en una mera translocación de los valores estéticos establecidos. Por este motivo Ivanov propuso un arte teúrgico²⁸¹ de no-violencia, de receptividad hacia lo que se ocultaba en las cosas²⁸². Sobre este tema se extenderá la investigación en el tercer capítulo de esta investigación.

En Rusia, en otros campos del arte como la pintura, la escultura y la arquitectura -también el diseño gráfico, la escenografía, la fotografía, el cine, etc.-, la intensa visión del movimiento simbolista desembocó en el triunfo de lo abstracto, materializado en el constructivismo²⁸³. Esta abstracción, completamente alejada de la realidad, negó el significado de la representación, sumiendo al hombre en lo que Kandinsky denominó *arte puro*²⁸⁴. Se podría establecer una analogía entre el recorrido crítico que hizo Rupnik desde Kandinsky hasta Ivanov y el paso desde la abstracción al simbolismo que él mismo realizó. Špidlík describió con claridad este movimiento: el paso de un *simbolismo abstracto* a un *simbolismo concreto*²⁸⁵.

II.2.2.3. N.A. Berdiáev y el acto creativo

Nicolái A. Berdiáev (1874-1948) es otro de los autores rusos que, citado en numerosas ocasiones por Rupnik, siguió la estela de Soloviev. Menos sistemático que sus predecesores, su planteamiento filosófico no pretendió proclamar una doctrina sino una visión fundamentada en sus intuiciones. Berdiáev se manifestó al margen de todas las tendencias de la época y siguió un camino en solitario abrazando tangencialmente un pensamiento tan dispar como el de Nietzsche o Kant, pero con el ánimo de tender puentes entre la cultura oriental y occidental, especialmente a partir de su exilio y de su profunda

²⁸¹ El artista como órgano del mundo sería capaz, gracias al símbolo, de recuperar, al nombrarlos, los lazos que unifican lo existente. Cf. *Íbid.*, 301.

²⁸² Cf. *Íbid.*, 299.

²⁸³ FRÍAS SARGADOY, M.A., “La iconografía del constructivismo ruso”. *Cuadernos de Arte e Iconografía, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte “Marqués de Lozoya”* 12 (1996) 387.

²⁸⁴ KANDINSKY, W., *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Paidós Ibérica, Barcelona 1996, 93.

²⁸⁵ ŠPIDLÍK, T., “Los colores del invisible”. En: RUPNIK, M.I., *Los colores de la luz*, 12.

conversión al cristianismo ortodoxo²⁸⁶. El acto creador del conocimiento era concebido como la expresión máxima de la libertad -crear era hacer efectiva la libertad-, en la medida que, impulsado por el eros, era capaz de romper el determinismo de la necesidad imperante en el mundo a partir de la caída del hombre desde su integración cósmica originaria²⁸⁷, anulando la escisión del sujeto-objeto, divinizando al hombre y humanizando a Dios en una dialéctica de realización conjunta. El acto creador convierte en arte la auténtica filosofía respecto a la ciencia, que en última instancia era el conocimiento de “la necesidad surgida de la necesidad”²⁸⁸.

Uno de los aspectos fundamentales de su filosofía fue el problema de la creación. Berdiáev sostenía que el ser humano fue creado para ser a su vez creador, y que por lo tanto el hombre estaba destinado al trabajo creativo en el mundo, constituyéndose como continuador de la creación. Esta afirmación podría dar lugar a pensar la importancia del arte en su planteamiento, sin embargo, como se ha apuntado anteriormente, el arte ocupaba un lugar secundario respecto a la filosofía en su concepción de lo creativo. La llamada emotiva a la exigencia de una respuesta creativa del hombre, que el filósofo ruso presentó en algunos de sus escritos, era en realidad el planteamiento de una antropodicea, es decir, una justificación del ser humano y de su razón de ser en el contexto de la creación. En este contexto, la verdadera naturaleza de Cristo -Dios-hombre- se constituía como la respuesta, el camino para descubrir la actividad creadora capaz de vencer el individualismo egoísta producto del pecado²⁸⁹.

Si la verdadera filosofía, la fundamentada en Cristo, era el medio mediante el cual se producía el acto creativo, en la creación artística era donde mejor se revelaba el sentido de la creación. El arte representaba para Berdiáev la constante victoria sobre la mediocridad del mundo al que nunca se sometía totalmente, produciéndose de esta manera una liberación; de esta manera el arte era capaz de superar, respecto a la ciencia,

²⁸⁶ Dicha conversión se produjo desde una insatisfecha postura marxista, incipiente en muchos de los pensadores rusos del momento. Cf. ALCALDE, R., “Nota preliminar”. En: BERDIÁEV, N., *El sentido de la creación*, 7-8.

²⁸⁷ La necesidad es para Berdiáev la “prisión” en la que se encuentra el espíritu humano, que es fruto del pecado y anula la verdadera libertad. Cf. *Íbid.*, 11-12.

²⁸⁸ Cf. ALCALDE, R., “Nota preliminar”. En: BERDIÁEV, N., *El sentido de la creación*, 8.

²⁸⁹ Cf. BERDIÁEV, N., *El sentido de la creación*, 21-31.

la necesidad. Para el hombre, el acto de creación artística era parcialmente una transfiguración de la vida²⁹⁰.

La obra artística era para este pensador ruso la creación de un universo, de un cosmos que era a la vez revelación de libertad gracias a la posibilidad de superar el pecado que, como la lepra, rodeaba todas las esferas en las que se encontraba inmerso el hombre. Por este motivo la creación artística tenía un valor ontológico y no psicológico, y era en la creación artística donde se revelaba lo trágico de la creación, pues se evidenciaba el desequilibrio entre lo concebido y lo realizado. El objetivo de esta creación era teúrgico, porque si bien no podía lograr un resultado ontológico, podía crear un ideal mediante los valores simbólicos. Berdiáev señaló que tanto en Nietzsche como en Ibsen, así como en Tolstói, Dostoyevski y los simbolistas rusos, la crisis y la tragedia de la creación alcanzaron su punto culminante de tensión. Este drama supuso que el arte, sometido a la búsqueda del ideal, se quedase constantemente a mitad de camino y se interpusiese entre el artista y la vida²⁹¹. Es en este sentido el espacio en el que Berdiáev -al igual que Ivanov- construyó su aparato crítico respecto a la evolución del arte y a la repercusión del arte clásico, especialmente desde el Renacimiento.

El antagonismo entre el arte pagano y el arte cristiano en los primeros siglos identificó la crisis en la que estaba inmersa el hombre. El arte pagano, clásico e inmanente, presentó una manera de concebir la perfección que quedaba reducida a los límites “terrestres”; el cielo estaba encerrado en los límites de su ideal -el ideal del hombre- y no más allá, siendo capaz de alcanzar de manera inmanente la “realización absoluta de la belleza”. Sin embargo, esta realización no podía renovarse²⁹². El arte cristiano, romántico y trascendente, se inspiró otra concepción más fértil; el cielo se abría por encima de él y descubría un horizonte ilimitado. Este arte no partió de la consideración de poder lograr la realización plena de la belleza en el mundo terrenal, ya que la “belleza acabada” -perfecta y eterna- sólo era posible en el otro mundo. La belleza,

²⁹⁰ La influencia de Dostoyevski fue considerable en Berdiáev. Cf. *Íbid.*, 275. También en: Cf. LÓPEZ CAMBRONERO, M., *Nicolái A. Berdiáev*. Fundación Emmanuel Mounier, Madrid 2001, 55-68.

²⁹¹ Cf. BERDIÁEV, N., *El sentido de la creación*, 276.

²⁹² El ideal del Panteón sólo era concebible en el contexto del arte pagano. Cf. *Íbid.*, 278.

por lo tanto, era aquello que hablaba al hombre de un mundo diferente, y sólo era posible mediante el símbolo²⁹³.

El clasicismo de la antigüedad se mudó en el academicismo del Renacimiento, que trató de contener la tradición cristiana y la pagana, la perfección clásica y el romanticismo trascendente²⁹⁴. Esta profunda crisis, que se mantuvo hasta los albores del siglo XX, se manifestó también en las vanguardias -especialmente en el cubismo y el futurismo-, de las cuales Berdiáev señaló que “ocultaban algo profundo”, más allá de la “propaganda y el charlatanismo”. En el cubismo de Picasso encontró una nueva oportunidad de recuperar la sacralidad perdida en el devenir de los siglos²⁹⁵.

Berdiáev encontró en el simbolismo ruso un arte nuevo capaz de marcar un fin a la tendencia iniciada en el Renacimiento, y en Ivanov la figura más brillante de sus aspiraciones estéticas. El nuevo esteticismo de los simbolistas, entendido como teúrgia, se fundamentó en comprender el símbolo como un camino, un puente, y no como un fin en sí mismo. Por lo tanto, la religiosidad del arte estaba depositada en el fondo de todo acto creador, constituyendo la creación del artista en una acción teúrgica. Para esto, el artista teúrgico debía de pasar por el sacrificio y el renunciamento al arte formal y establecido²⁹⁶. Por otro lado, la vocación de universalidad del arte teúrgico le llevó a ser punto de encuentro de todos los aspectos de la creación humana, ya que la creación de la belleza en el arte se unió a la creación de la belleza en la naturaleza. El arte se debía transformar en una naturaleza renovada, a la vez que la naturaleza misma se convertía en la obra de arte que encerraba en sí misma la creación primigenia²⁹⁷.

El carácter controvertido y poco sistemático de Berdiáev no dejó huella en su obra acerca de un sistema o enunciación de criterios para concebir las acciones creativas

²⁹³ Cf. BERDIÁEV, N., *El sentido de la historia*. Encuentro, Madrid 1979, 15-16.

²⁹⁴ Esta crisis se empezó a gestar en el gótico, en el que el acto creador empezó a estar subordinado a las condiciones del mundo y del hombre. El románico, por el contrario, ignoró esta concepción. Cf. BERDIÁEV, N., *El sentido de la creación*, 279.

²⁹⁵ Berdiáev no fue muy explícito respecto a este tema. Interesándose por la dimensión analítica y sintética de las vanguardias, señaló que en las obras de Picasso se sentía «como un estallido, una desmaterialización, una desmaterialización del mundo, el desgarramiento de todos los velos. Después de Picasso [...] era imposible cualquier retorno hacia las interpretaciones precedentes de belleza». Cf. *Íbid.*, 292-293.

²⁹⁶ Aquí se produce la coincidencia con Ivanov, que en el contexto de esta investigación se asocia al papel del iconógrafo. Cf. *Íbid.*, 294-299.

²⁹⁷ Cf. *Íbid.*, 300.

de un sujeto -un artista- absolutamente libre, partiendo de la tarea creativa del hombre como continuador de la creación divina. En sus escritos sobre la moral expuso la necesidad de dirigir la propia voluntad creadora a la propia vida, más allá de responder a la necesidad existente en el mundo mediante nuevas formas y valores artificiales. El cristianismo era la clave: el hombre debía pasar por la redención -que se emancipa del “moralismo”- y asociarse al misterio²⁹⁸. Esto último lo acercó sensiblemente a Soloviev, ya que en la postura de una “no aceptación” del mundo residía también el reconocimiento de la imposibilidad de cambiarlo²⁹⁹. En cualquier caso, tanto Soloviev como Ivanov y Berdiáev coincidieron en responder y tratar de superar el individualismo acomodado en la sociedad del siglo XX.

II.2.2.4. P. Florenski y lo orgánico

«Florenski hace ver cómo se llega a la verdad con una salida cognoscente de sí mismo, porque la verdad no es apropiarse de un objeto muerto, sino una comunión en la que nosotros participamos en la verdad misma, y no simplemente nos apropiamos idealmente de su forma exterior. Por ello, el conocimiento de la verdad es pensable sólo en el amor, y sólo mediante el amor se manifiesta el conocimiento de la verdad. Ésta es la verdad, y es la única verdad que es bella»³⁰⁰.

Pável A. Florenski (1882-1937) es otro de los grandes pensadores rusos que fundamenta la línea que, en este trabajo, se traza desde Soloviev hasta Špidlík y de la que Rupnik es continuador. Juan Pablo II lo incluyó en el elenco de grandes teólogos cristianos que fueron a su vez grandes filósofos, y que elaboraron su pensamiento en la íntima relación entre razón y fe³⁰¹.

²⁹⁸ Berdiáev sostenía que la crisis de la cultura era también la crisis de la moral. Cf. *Íbid.*, 312.

²⁹⁹ Cf. *Íbid.*, 328.

³⁰⁰ GOVEKAR, N., *ROSSO*, 51.

³⁰¹ «La fecunda relación entre filosofía y palabra de Dios se manifiesta también en la decidida búsqueda realizada por pensadores más recientes, entre los cuales deseo mencionar, por lo que se refiere al ámbito occidental, a personalidades como John Henry Newman, Antonio Rosmini, Jacques Maritain, Étienne Gilson, Edith Stein y, por lo que atañe al oriental, a estudiosos de la categoría de Vladimir S. Soloviev, Pavel A. Florenskij, Petr J. Caadaev, Vladimir N. Losskij. Obviamente, al referirnos a estos autores, junto a los cuales podrían citarse otros nombres, no trato de avalar ningún aspecto de su pensamiento, sino sólo proponer ejemplos significativos de un camino de búsqueda filosófica que ha obtenido considerables beneficios de la confrontación con los datos de la fe». JUAN PABLO II, *Fides et ratio*, epígrafe 74.

A diferencia de Berdiáev, que realizó su proceso de conversión desde el planteamiento marxista hasta el religioso, Florenski, que procedía del campo de las ciencias exactas y la física, no trató de anular la ciencia mediante su prospección teológica, sino de integrarla. Durante su estancia en la universidad, un discípulo de Soloviev, Serguei Trubetskoi, reorientó sus inquietudes intelectuales para que estudiase teología³⁰². Después de ser ordenado sacerdote, presentó la tesis de magistratura en 1914 titulada originalmente *Sobre la Verdad espiritual*, que después publicó bajo el nombre de *La columna y el fundamento de la Verdad*, y que sentó las bases de su pensamiento a lo largo de su vida. La obra de Florenski no perdió el interés por la ciencia, mostrando un carácter interdisciplinar y combinando diversas perspectivas en sus escritos, desde las matemáticas y la física -materias de las cuales se graduó brillantemente antes de ordenarse sacerdote-, hasta la historia del arte, la filología y la filosofía. La imagen del cuadro de Nesterov, *Los filósofos* (1917), expresó el camino sapiencial que se propuso en *La columna y el fundamento de la verdad*. El pintor, amigo personal de Florenski, dejó plasmado en el lienzo el profundo discernimiento en que se encontraba la cultura rusa, en un presagio del drama espiritual que culminaría con el final del simbolismo. En la imagen se presentó a Florenski, con hábito sacerdotal blanco, caminando con su amigo Bulgákov, de traje civil oscuro. Los rostros pensativos se fundieron con el paisaje crepuscular, presagio de la Iglesia y de la cultura espiritual tras los acontecimientos de la revolución. A la vez, en la conversación silenciosa, se presentaron dos alamas de la filosofía rusa en búsqueda de lo absoluto, la serenidad sacrificial por un lado y la eterna inquietud por otro. Florenski sostenía en la mano derecha un bastón absolutamente vertical -como eje del mundo y báculo del “eterno peregrino”- como prefiguración de lo que requería su propuesta de teodicea: apoyarse firmemente en la tradición de la experiencia espiritual de la tierra rusa, y el esfuerzo ascético y la experiencia personal -la mano izquierda apoyada en el corazón-³⁰³.

La preocupación básica de Florenski fue la elaboración de una teodicea con un desarrollo original e independiente de la metafísica de la omniunidad de Soloviev. Señaló la necesidad de descender “desde las alturas” de la teodicea y especulación sofiológica

³⁰² Florenski conoció a Trubetskoi cuando estudiaba en la Facultad de Matemáticas de Moscú y cursando unos seminarios de filosofía.

³⁰³ Cf. LÓPEZ SÁEZ, F.J., “Presentación”. En: FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*, 12-15.

hasta una antropodicea, que entendió como una metafísica “de lo concreto”. Esto, que estaba en continuidad con las intuiciones de Berdiáev, supuso una vuelta hacia el ser humano y su mundo como expresión de lo espiritual en el orden de lo sensible o empírico³⁰⁴.

Florenski encontró en el arte el principal campo de estudio y reflexión para fundamentar sus ideas, especialmente en las artes figurativas, como los símbolos visuales. Escribió en este sentido *El Iconostasio*, en el realizó una reflexión filosófica sobre los iconos ortodoxos. También realizó investigaciones en relación con el espacio, como *Análisis de la espacialidad (y la temporalidad) en las artes figurativas*, *La perspectiva invertida* y *Los imaginarios en geometría*. El interés por el espacio, que ocupó un lugar central en su pensamiento, tuvo relevancia en la medida en que separó su discurso de planteamientos escatológicos, propios de otros autores del Siglo de Plata, aunque no estuvo del todo ausente. Mantuvo una estrecha relación con la segunda generación de simbolistas, especialmente Biely e Ivanov. En ese momento escribió una serie de obras poéticas que quedaron inacabadas pero que él mismo consideró como la culminación de un periodo catártico por el que “limpió su alma de contemporaneidad”. Durante la revolución de 1917 se separó definitivamente de los herederos de Soloviev y comenzó a desarrollar su propio discurso³⁰⁵.

Florenski planteó al artista como un intermediario a través del cual se manifestaba la realidad verdadera, pero su visión del arte no concibió que la acción creadora humana pudiera ser capaz de transfigurar lo terrenal, al contrario del planteamiento estético de *omniunidad* de Soloviev. Florenski no planteó la posibilidad de un arte futuro, ni concibió el futuro del arte como teúrgia, es decir, como transfiguración artística de la vida, tal y como sugirió Berdiáev. En *Filosofía del culto*, Florenski expuso la teúrgia como actividad humana integral, fundamento de toda ciencia y todo arte, que fue la base de la cultura en tiempos remotos y que, al escindir-se en diferentes esferas,

³⁰⁴ Florenski dividió su propia creación en tres etapas relacionadas con su labor intelectual y vital. La primera fue una etapa purificadora a través del estudio matemático, la segunda relacionada con el aprendizaje teológico fundamentado en la teodicea, y la tercera, que no llegó a publicarse en su integridad, abordó el estudio teológico fundamentado en la antropodicea. Cf. LÓPEZ SÁEZ, F.J., “Presentación”. En: FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*, 12.

³⁰⁵ Cf. TIMOSHENKO, N., “Invitación a la lectura”. En: FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*. Sígueme, Salamanca 2016, 9-12.

quedó limitada a los actos de culto. El arte se convirtió en una actividad específica, capaz de conservar más que otras actividades la imagen y sentido de la teúrgia, pero no siendo suficiente para ser transfigurar la vida, ya que lo que podía moverla y transfigurarla solo podía ser la voluntad de Dios³⁰⁶.

Sin embargo, es posible hablar del poder transfigurador del arte en Florenski, ya que entendió el conocimiento a través de la obra de arte como un acto ontológico que suponía la salida del sujeto a lo conocido, recuperando la tradición patristica del conocimiento -o reconocimiento- de las verdades últimas. El conocimiento de la verdad solo era concebible como la unión real que suponía la transfiguración del hombre, entendido como un cambio real de su esencia³⁰⁷. De esta manera, el acto de conocer³⁰⁸ - en los mismos términos trinitarios inspirados por Soloviev- se producía cuando el sujeto cognoscente experimentaba a Dios como verdad, y la acción de Dios, que percibía la acción del sujeto como amor, era la manifestación del amor. Finalmente, el amor realizado era belleza para el observador que percibía este encuentro³⁰⁹.

³⁰⁶ Cf. FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, 341.

³⁰⁷ Cf. FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*, 77-79.

³⁰⁸ Existen dos mundos, señaló Florenski, que se ponen en contacto en la liturgia. El mundo del hombre, el que se percibe por los sentidos, tiende al desmoronamiento debido a las contradicciones, pero persiste y se hace fuerte mediante el otro mundo, que se hace presente en la celebración litúrgica. Las antinomias ponen en desacuerdo todas las dimensiones de la persona, pero la fe puede vencer dichas contradicciones penetrando en el mundo en el que toda la realidad se dota de sentido. El teólogo ruso resumió todas las contradicciones en el conflicto que se produjo entre lo finito e infinito, que fue fruto del pecado, y que se tornó en el carácter antinómico del entendimiento humano. Dicho entendimiento está dispuesto siguiendo dos ejes: el momento estático y el momento dinámico. El momento estático supone centrar el pensamiento en lo que necesariamente es, y que lo diferencia del otro. Esto supone aislar el objeto del pensamiento y, para adaptarlo a algo comprensible, hacerlo finito -proceso, descomposición; las paradojas de Zenón son verdaderas desde esta perspectiva a pesar de cualquier objeción-. El momento dinámico permite la búsqueda del fundamento de los conceptos en lo que los hace precisamente únicos y unitarios. Al contrario del entendimiento científico -que requiere de explicar, definir y demostrar-, el modo de entendimiento dinámico permite “pensar clara y distintamente”, entendiendo las cosas por lo que son y no por relación o prelación a otras. Esta afirmación, que supone asumir lo que es cada cosa -la propia unidad- y la multiplicidad de lo que no lo es, hace incompatibles ambos entendimientos; se aplicaría uno u otro. El carácter antinómico de la estructura fundamental del entendimiento se resume en la ley de identidad -momento dinámico- y la ley de razón suficiente -momento estático-. Cf. *Íbid.*, 421-422.

³⁰⁹ Cf. *Íbid.*, 94-95.

Una prueba de este conocimiento ontológico eran los místicos y ascetas de la iglesia oriental, los hesicastas³¹⁰, cuyos “rostros transfigurados” eran percibidos por el observador como bellos. Mediante este ejemplo, Florenski diferenciaba el conocimiento teórico o filosófico del conocimiento ontológico o filocalia, siendo este último el que privilegiaba el conocimiento de lo divino³¹¹. Este ascetismo fue el que posteriormente teólogos como Evdokimov o Uspenski tomarán como inspiración para describir la faceta ascética del verdadero iconógrafo.

Florenski siguió la tradición neoplatónica que expuso que en la que la belleza era la luz lo que hacía bello todo lo que se manifestaba, y que era la religión donde mejor se expresaba este hecho. Esta luz estaría encarnada en la Sofía, el primer producto de la actividad creadora de Dios, que “flota” entre el límite ideal de los dos mundos. Y es en la relación entre el mundo divino y el terrenal donde el teólogo buscaría las experiencias y los objetos que permitiesen el paso, y que pudieran permanecer como testigos de la posibilidad de tránsito entre ellos. En este sentido, Florenski ilustró esta exposición mediante la manera en que se reflejaban las impresiones del día y de la noche en los recuerdos, asemejando el amanecer y el atardecer a momentos en los que se proporcionaban imágenes y símbolos del mundo visible recién abandonado, siendo estas visiones los testigos de la separación y también de la unión entre ambos mundos³¹².

La dinámica de amanecer-atardecer entendida como ascenso y descenso se produciría también en la creación artística, en la que el artista se elevaría a un mundo invisible y, una vez que su conocimiento se llenase de verdades eternas, descendería al mundo visible, donde plasmaría su experiencia espiritual en imágenes simbólicas que se verían reforzadas al tomar una u otra forma material por las que se convertirían en obras de arte. La actividad artística basada en el ascenso supone crear un símil del vacío en la

³¹⁰ Doctrina ascética extendida por los monjes cristianos orientales, que promulgaba la unión mística con Dios en armonía con la creación mediante la soledad, el silencio y la quietud. El principal representante es Evagrio Póntico (s. IV). La obra anónima *Los relatos del peregrino ruso* (de mediados del XIX), en la que se narra el peregrinar físico y espiritual, describe con precisión el sentimiento hesicasta (ANÓNIMO, *El peregrino ruso*. Editorial de Espiritualidad, Madrid 1999). Juan Pablo II pone en valor este escrito, especialmente por la invocación «Señor Jesucristo, Hijo de Dios, ten piedad de mi pecador», que describe como “una especie de respiración del alma”. Cf. JUAN PABLO II, *Ángelus*. Vaticano (3 de noviembre de 1996).

³¹¹ Cf. FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, 342.

³¹² Cf. FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*, 27.

vida cotidiana, perteneciendo a este marco el naturalismo y el ilusionismo. Las imágenes del descenso evocan el tránsito por la frontera de ambos mundos. Estas imágenes constituyen la esencia del arte simbólico que, descrito por Florenski como realista, es el único que aspira a la verdad³¹³.

Rupnik adoptó este recurso para describir el proceso creativo en el arte, en el que asemejó el momento de la creación artística a ascender una montaña para poder vislumbrar las realidades últimas y, de alguna manera, contemplar la verdad. El verdadero acto creativo no se producía en la cumbre, sino al descender y compartir dicho encuentro. Por lo tanto, sólo tras el descenso se podría producir el verdadero arte³¹⁴.

Florenski también utilizó el recurso metafórico de la diferenciación entre *semblante*, *rostro* y *máscara* para explicar el arte. Afirmó que el arte verdadero sólo podía ser de naturaleza simbólica si el artista plasmaba el semblante de las cosas. La representación del rostro, dotado de cierta realidad y objetividad, podría confundir el verdadero sentido de lo que presenta. El semblante, sin embargo, sería lo que subyace al rostro, una manifestación ontológica, la manifestación de lo espiritual en lo material: «el semblante es lo que se descubre tras el rostro cuando la energía de la imagen de Dios brilla a través de lo material». La máscara, al contrario que el semblante, no solo no dejaría ver imágenes divinas, sino que apuntaría en la dirección equivocada, hacia lo inexistente y falso³¹⁵.

Si el arte era una de las formas de acción más perfecta para Florenski, dentro del mismo privilegiaba la pintura -o escritura- de iconos; especialmente la pintura rusa de los siglos XIV y XV³¹⁶. Señaló que los iconos eran objetos privilegiados que mostraban la posibilidad de tránsito de ambos mundos y que su ser era transicional, puesto que marcaba y plasmaba la transición entre el mundo finito, visible y material, y el infinito, invisible e divino. Con el término transicional enfatizó la condición de que el icono no pertenecía a

³¹³ Cf. *Íbid.*, 42.

³¹⁴ Cf. RUPNIK, M.I., *L'arte, memoria della comunione. Il significato dell'arte nella saggistica di V.I. Ivanov*. Lipa, Roma 1994, 103-107.

³¹⁵ Cf. FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*, 51-57.

³¹⁶ Destacan en este periodo autores como Andrei Rublev y Teófanos el Griego.

ninguno de los dos mundos, sino que se constituía como una ventana que “da la luz, pero no es la luz”³¹⁷.

El símbolo fue el problema central del pensamiento de Florenski, siendo el ejemplo paradigmático el icono. Debido a su característica antinómica, el símbolo podía unir lo que no se puede unir, lo temporal y lo eterno, lo espiritual y lo material. Desde una posición próxima al realismo medieval, Florenski señaló que el símbolo portaba parte de la energía de aquello espiritual que simboliza. Además, el proceso creativo para la consecución del icono se debía someter a un canon, que no se debía entender como algo que restaba libertad creativa al iconógrafo, sino que lo situaba en un punto de partida -no exento de esfuerzo: el ascetismo- desde el que podía liberar la energía creadora. Un artista verdadero «lo que quiere no es lo suyo sino lo bello, lo objetivamente bello, una encarnación artística de la verdad en las cosas». De esta manera, el canon universal se comprendía como un logro de la humanidad para aceptarlo y sentir la unión con la humanidad³¹⁸.

En *La perspectiva invertida* realizó un estudio desde el tratamiento que se le daba al espacio en cada tipo de arte. El uso de la perspectiva lineal, que comenzó en el Renacimiento, fue el reflejo del cambio que se produjo desde el teocentrismo medieval al antropocentrismo moderno, debido al énfasis con el que se trataba de dominar la realidad sensible. La perspectiva lineal era propia de un arte ilusionista que pretendía extender el mundo material, cuando la verdadera razón de ser no era duplicar la realidad, sino ofrecer una visión más profunda de su arquitectura, su significado y su sentido. Este cambio en el empleo de la perspectiva invertida medieval a la lineal supuso la sustitución del punto de vista objetivo y divino por el subjetivo y humano, la sustitución de la conciencia metafísica colectiva o comunitaria por el juicio individual³¹⁹.

Es en el espacio donde el teólogo consiguió ver la unidad -o la fragmentación- de la obra de arte. Espacio que no podía ser entendido como una construcción artificial, ni como el resultado de la capacidad creativa del artista, sino como el lugar donde se manifiestan las esencias eternas. Para Florenski, el hombre medieval no entendió el

³¹⁷ Cf. *Íbid.*, 67.

³¹⁸ Cf. *Íbid.*, 80.

³¹⁹ Cf. FLORENSKI, P., *La perspectiva invertida*. Ediciones Siruela, Madrid 2005, 25-42.

espacio como un lugar infinito, uniforme y sin estructura, porque fue capaz de ver la realidad como algo dotado de su propia construcción y organización interna. El pintor de iconos debía ignorar premeditadamente la perspectiva y evitar representar objetos. La verdadera representación residía en la vida que habitaba en ellos, mediante una síntesis de diferentes imágenes desde diferentes puntos de vista que obligasen al espectador a “saltar” con la mirada de una imagen a otra, provocando “cierta vibración” en el alma³²⁰.

Al igual que Soloviev y Losski³²¹, para Florenski las ideas platónicas no eran conceptos abstractos sino entes concretos dotados de vida. Para ello, la idea no podía ser como una fotografía instantánea, sino la fusión de diferentes imágenes vistas en diferentes momentos para crear un todo armónico vivo, un organismo.

La cuestión del símbolo en Florenski era también una pretensión de unidad y síntesis, que no era posible alcanzar exclusivamente con la técnica artística, sino que se requería un conocimiento acompañado de un acto de fe. Los símbolos, por lo tanto, necesitaban de unas condiciones especiales; en el caso de los iconos sería imprescindible un templo y un acto de culto comunitario. De esta manera, el culto para Florenski, como para el resto de autores del Siglo de Plata, tenía el fin de transformar lo accidental y natural humano en lo sagrado, objetivo y armonioso.

³²⁰ Cf. FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*, 103.

³²¹ Vladimir Losski realizó importantes aportaciones en la teología simbólica. La escolástica medieval, encabezada por la máxima tomista que presentaba la filosofía como la ciencia de todas las cosas “a la luz de la razón” y la teología “a la luz de la fe”, distinguía netamente el orden natural y el sobrenatural, siguiendo una línea trazada desde Calcedonia en la que la posición ortodoxa “venció” a los diversos tipos de monofisismo -la humanidad y la divinidad de Cristo-, aunque también se reconoció el principio de unión en la misma Persona. La separación terminológica derivó a su vez en una segregación un tipo conocimiento -filosofía y teología- que inicialmente estaba unido, y que en occidente derivó en la pérdida de un ideal de conocimiento universal. Por otro lado, en Rusia tradicionalmente se había producido una inseparabilidad de la filosofía y la teología. Losski señaló que Oriente no era ajeno a las inquietudes filosóficas y teológicas occidentales, y que era consciente de los problemas derivados de la fragmentación antes mencionada. Pero también afirmó que la filosofía rusa no era una repetición de la escolástica, que partía de la filosofía para ir a la teología, y de la teología racional a la mística personal. La teología simbólica rusa pretendía partir de la experiencia mística para conducir el conocimiento de la vida. Los esquemas místicos occidentales presentan dicho recorrido como un ascenso a lo más alto, sin embargo, Losski lo presenta con un paso más, como el descenso a la vida cotidiana en la visión de las criaturas. En dicho descenso, la visión adquirida en la cumbre no puede ser olvidada, pudiendo ver el mundo de manera transfigurada, en el que las criaturas son miradas como símbolo de la experiencia vivida místicamente. Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 38-41.

En la liturgia se producía una síntesis de diferentes artes, a través de la participación de la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, la poesía, la coreografía y también el “arte olfativo” de cirios e inciensos. Todos los sentidos participaban del culto. Florenski afirmó en este sentido que los iconos no se podían exponer en museos, separados de la atmósfera del templo, sino que debían permanecer próximos a aquellas realidades para las que fueron concebidas³²².

La mayoría de representantes del Siglo de Plata insistieron que la verdadera cultura procedía del culto religioso, y que sólo podía estar determinada por la fe: «toda cultura representa un sistema complejo y fuertemente unido de medios para realizar y descubrir cierto valor tomado por absoluto e incondicional, es decir, sirve a un objeto de fe»³²³.

«La notte non è meno meravigliosa del giorno, non è meno divina; di notte risplendono luminose le stelle, e si hanno rivelazioni che il giorno ignora»³²⁴.

Florenski, al igual que Berdiáev, distinguió dos tipos de cultura o épocas: nocturnas y diurnas, o medievales y renacentistas. Rupnik completa esta referencia con el salmo: «Los cielos cuentan la gloria de Dios. Y el firmamento anuncia la obra de sus manos. Un día emite palabra a otro día. Y una noche a otra noche declara sabiduría»³²⁵.

Las culturas de tipo nocturno se caracterizaron por ser específicamente simbólicas, por su aspiración de expresar un valor, una verdad absoluta de naturaleza religiosa. Les correspondió un tipo de conocimiento inmediato, concreto e intuitivo. Fue una cultura que creyó en el poder transformador de los símbolos, en la que la religión ocupaba una posición nuclear sin entrar en contradicción con otras esferas culturales. Las culturas de tipo diurno se dirigieron al mundo exterior y su conocimiento era mediato, abstracto y concreto, tendiendo a fragmentar al ser, acabando con el valor simbólico y separando fenómeno de nóumeno. Las esencias divinas se sustituyeron por la prevalencia

³²² Cf. FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, 352.

³²³ Cf. *Ibid.*, 347.

³²⁴ Esta cita pertenece a *Nuovo Medioevo*, reedición de italiano de la publicación original realizada bajo el nombre *Novoe Srednevekov'e* (Berlín, 1923). BERDIÁEV, N., *Nuovo medioevo*. Fazi Editore, Roma 2000, 60.

³²⁵ Sal 19,1. Cf. RUPNIK, M.I.; CAMPATELLI, M., *Veo una rama de almendro. Reflexiones sobre la vida consagrada*. San Pablo, Madrid 2015, 337-338.

antropocéntrica y subjetiva. La religión ocupó una posición periférica y no actuó como principio unificador, ya que prevaleció lo individual. Ambos tipos de cultura se fueron sucediendo una respecto de la otra, siendo el Antiguo Egipto y la Edad Media culturas predominantemente nocturnas, y el Renacimiento y la Edad Moderna culturas diurnas. Grecia, según Florenski, supuso la convivencia de ambas culturas, aunque finalmente quedó dominada por la nocturna³²⁶.

En este breve recorrido por Florenski se expone un camino alternativo a la sólida propuesta de Soloviev. Florenski vislumbró el fin de la cultura post-renacentista y el advenimiento de una nueva época cuyo anhelo, coincidente con el de Ivanov, consistió en la revitalización de los misterios medievales³²⁷. La lectura de muchos de los planteamientos de Rupnik respecto a la comprensión del hecho cultural, del sentido del símbolo y del icono, nacerán de la cosmovisión de Florenski.

Entre las lecturas de este autor, este investigador se sintió especialmente atraído por la obra *La sal de la tierra*, en la que se muestra la vida de un monje que encarna los valores propuestos por Florenski³²⁸. Es sorprendente la similitud con *El arte de la vida*, de Rupnik, que seguramente buscó la misma atmósfera para poder construir uno de sus diálogos más introspectivos sobre la fe.

II.2.2.6. Síntesis de las principales ideas de los teólogos rusos seleccionados

El recorrido realizado a través de los teólogos ortodoxos rusos manifiesta muchas de las ideas de carácter ecuménico -de contenido cristiano sin filiación exclusiva a la ortodoxia- que Rupnik articula en su discurso teológico y artístico.

Soloviev planteó el sentido escatológico de la idea de divinidad y su repercusión en la realidad, así como el sentido orgánico de la totalidad, en la que el hombre quedaba integrado. La vida y su proyección espiritual son el fundamento para comprender al

³²⁶ Cf. FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, 347-348.

³²⁷ Alejado en este caso de Berdiáev, que definió su pensamiento como “opuesto y enemigo” del de Florenski. Cf. *Íbid.*, 352-353.

³²⁸ La impresión de belleza e integridad que produce el encuentro con el *staretz* Isidor, despierta en Florenski la admiración por el mundo espiritual y por las personas portadoras del Espíritu. FLORENSKI, P., *La sal de la tierra*. Sígueme, Salamanca 2005.

hombre. La teosofía, o prevalencia de la Sofía en el contexto de la realidad del mundo, suponen el fundamento para completar la visión integradora. La omniunidad se entiende como la unión de todo lo anterior, en la que la concepción estética y escatología coinciden. El fin de todo se comprende desde la *Divinohumanidad*, que requiere del conocimiento integral del hombre, concebido como su tarea vital.

Ivanov constituye el símbolo como una realidad abierta, siendo la fuente principal del mismo la Biblia. El símbolo permite la posibilidad de comprender la unión sagrada con el ser, así como la inmersión desde la realidad del mundo terreno hasta el mundo divino y real de los valores supremos. El símbolo se constituye como verdadero cuando es inabarcable en sus significados. Para esto sería necesario recuperar la unidad en una realidad fragmentada, encontrando la respuesta estaba en un ritual religioso renovado. El arte dispone de la capacidad de responder a la integración de la realidad, siendo necesario el advenimiento de una época orgánica en la que cada persona se identificase como parte de todo el conjunto. El símbolo es la respuesta que permite la purificación del hombre.

Berdiáev plantea una antropología en la que el hombre está destinado al trabajo creativo en el mundo, constituyéndose como continuador de la creación. La creación artística, fundamentado en Cristo, revela la verdadera respuesta a la concepción materialista y positivista de la sociedad, y se consolida como fuente de liberación, superando las posibilidades que ofrece la ciencia y transfigurando la vida. El simbolismo es el arte que propone una alternativa a la tendencia cultural que se fraguó en el Renacimiento -que denominó etapa crítica-. El arte teúrgico del símbolo permite transformar la realidad en una naturaleza renovada -orgánica-, y permite pasar al hombre, mediante el camino de la redención, al misterio.

Florenski realiza un desarrollo de la teodicea y sofiología de Soloviev hasta una antropología que trata de comprender al hombre y al mundo como expresión de lo espiritual en el orden de lo sensible. La teurgia es la actividad integral del hombre, y el arte teúrgico y su poder transfigurador conforman la principal expresión, capaz de permitir la salida del sujeto -como acto ontológico- al conocimiento de las verdades últimas. El conocimiento de la verdad se produce mediante la transfiguración del hombre, entendido como la experimentación de Dios como verdad, y la percepción del amor de

Dios como amor, que es la condición de belleza. El icono es el mayor exponente de esta posibilidad de tránsito entre los dos mundos, y la manifestación de la belleza era la luz - como encarnación de la Sofía- que transluce a través de ellos. El icono se constituye como un organismo que, en el contexto de la liturgia, se consolida como síntesis ontológica de la experiencia del encuentro.

II.2.3. Las intuiciones de Juan Pablo II: el acercamiento de la iglesia oriental

«¡Cuántas cosas nos unen! Es hora de que católicos y ortodoxos hagan un esfuerzo suplementario por comprenderse más, reconociendo con renovado asombro de fraternidad lo que el Espíritu está realizando en sus respectivas tradiciones, con vistas a una nueva primavera cristiana»³²⁹.

La inquietud teocrática de Soloviev, que hiciera fructífero el diálogo entre la Iglesia ortodoxa y católica, se abrió a una perspectiva mundial a partir del siglo XX, convirtiendo la antigua disputa de Bizancio y Roma en una posibilidad real de encuentro entre las iglesias hermanas. Von Balthasar señaló que el gran cisma había vuelto a ser un problema actual y que requería de una revisión de su sentido teológico y práctico³³⁰. Soloviev sembró una semilla que no encontró respuesta inmediata, incluso cuando hizo conocer sus proyectos de unidad al papa León XIII a través del entusiasta prelado croata Josip Strossmayer en 1887. La respuesta del papa fue contundente y supuso que el teólogo ruso cesara en su proyecto teocrático y lo diera por fracasado: *«bella idea, ma fuor d'un miracolo è cosa impossibile»³³¹*. Se desconoce si fue una coincidencia, pero el mismo papa publicó siete años más tarde la Carta Apostólica *Orientalium Dignitas*, de la cual sucesivos papas se harán eco durante los siglos XX y XXI. En dicho escrito se quiso poner en valor y defender el significado de las tradiciones orientales para toda la Iglesia³³².

³²⁹ JUAN PABLO II, *Ángelus*. Castelgandolfo (11 de agosto de 1996), epígrafe 2.

³³⁰ Cf. VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*, 286.

³³¹ «Bella idea, pero fuera [más allá] de un milagro es imposible». Cf. STREMOOUKHOFF, D., *Vladimir Soloviev et Son Oeuvre Messianique. L'age d'homme*, Lausanne 1990, 208.

³³² Cf. LEÓN XIII, *Orientalium Dignitas*. Carta Apostólica. Roma (30 de noviembre de 1894).

El último encuentro “oficial” entre ambas iglesias se produjo a raíz del Concilio de Florencia (1438-1439)³³³, en el que se acordó una unión entre Oriente y Occidente. Dicha unión duró poco tiempo ya que fue repudiada por los ortodoxos³³⁴. El papa Martín V acordó una reunión con el emperador bizantino Juan Paleólogo que, tras la muerte del primero en 1431, continuó el papa Eugenio IV, haciéndose cargo de las negociaciones y de la organización del encuentro. Los objetivos del concilio eran la reunión de las iglesias y la restauración de la paz entre los cristianos. La delegación griega estaba formada por el emperador bizantino antes mencionado y el Patriarca de Constantinopla Joasaph, acompañados por algunos de los patriarcas más relevantes de la Iglesia ortodoxa³³⁵. Los temas de discusión fueron en general teológicos, sobre todo en relación con el *filioque*. Siguió numerosas sesiones acerca del Espíritu Santo y su procedencia en las que ambas posturas se mantuvieron inamovibles. Finalmente, debido a una petición del emperador a la Santa Sede para que el Vaticano proporcionase ayuda militar y financiera para frenar el avance otomano, se proyectó la reconciliación que supuso el reconocimiento por parte de los griegos de las fórmulas latinas en relación, entre otros aspectos, con el *filioque* y la

³³³ El Concilio de Florencia (decimoséptimo concilio ecuménico) es en realidad la continuación del Concilio de Basilea, organizado por Martín V en 1431, que fue interrumpido debido a la peste y trasladado a Ferrara por el Eugenio IV, declarándolo continuación del anterior.

³³⁴ Cf. BINNS, J., *Las iglesias cristianas ortodoxas*. Akal, Madrid 2009, 52.

³³⁵ Los orígenes del ordenamiento interno de la Iglesia Ortodoxa se encuentran en la administración del imperio romano de oriente, tomando prestado el lenguaje de dicha civilización para describir su propia organización eclesiástica. El imperio romano estaba dividido en unidades administrativas conocidas como “diócesis”. La palabra “obispo”, del griego *episkopos*, significaba tan solo “supervisor” o “inspector”. El obispo más antiguo de cada diócesis era conocido como “metropolitano”, como representante de la ciudad principal de dicha administración. El obispo metropolitano más antiguo era el “patriarca”, término utilizado en el siglo VI, probablemente en Antioquía. Esta adaptación de la Iglesia a las estructuras administrativas imperiales muestra la naturaleza no teológica del ordenamiento eclesial, y sirve para explicar por qué han sido capaces de desarrollarse las nuevas Iglesias a lo largo de la historia, a medida que los nacionalismos han ido prosperando. Las cinco mayores sedes episcopales del imperio romano (Roma, Constantinopla, Alejandría, Antioquía y Jerusalén) mantienen hoy en día una reconocida preeminencia, aunque no sean las mayores ni las más influyentes de las Iglesias ortodoxas. Las cinco fueron numeradas en el Concilio de Calcedonia (451) y confirmadas en el Concilio de Constantinopla (869-870). El patriarca de Constantinopla tiene mucho prestigio, pero poco poder. Debido a que los propios ortodoxos dudan de la naturaleza de su autoridad, el patriarca de Moscú se ha convertido en la fuente de autoridad alternativa. Existe por lo tanto cierta tensión por la reivindicación del título de patriarca ecuménico ostentado por el patriarca de Constantinopla, cuyo poder se fue desintegrando progresivamente desde el siglo XIX. Dicho poder consiste en cuatro atribuciones principales: servir como corte de apelación para cualquier litigio judicial dentro del mundo ortodoxo, convocar a los líderes de las Iglesias locales para un Concilio, ejercer su jurisdicción sobre los ortodoxos que vivan fuera del territorio de las Iglesias nacionales y dar el consentimiento para el establecimiento de nuevas Iglesias independientes o autocéfalas. Cf. *Ibid.*, 26-27.

primacía del Primer Obispo de Roma. Incluso, el Patriarca de Constantinopla llegó a firmar una declaración en la que admitía las cuestiones teológicas. Sin embargo, en ese momento se produjo su muerte y el resto de representantes griegos dieron marcha atrás a la propuesta y a cualquier posibilidad de unión³³⁶. En 1453 Constantinopla fue invadida por los otomanos.

El papa Juan Pablo II presentó en 1995 la Carta Apostólica *Orientale Lumen* en la que manifestó la necesidad de realizar un acercamiento entre la iglesia católica y la ortodoxa. Esta carta estaba inspirada en su antecesor, León XIII, y tuvo en cuenta el Decreto *Orientalium Ecclesiarum* promulgado por el papa Pablo VI durante el concilio Vaticano II en 1964, en el que desde la cultura católica se reconocían y apreciaban los valores de la tradición católica oriental³³⁷.

De entre las ideas que manifestó Juan Pablo II en *Orientale Lumen*, en relación con el contexto de la investigación, se destacan las que tuvieron que ver con el ámbito litúrgico, que dejaron huella en la concepción teológica de Rupnik. La liturgia oriental, señaló el papa, mostraba una gran capacidad para implicar a la persona humana en su totalidad; en la corporeidad estaba convocada la alabanza, que se mostraba en las formas del templo, los sonidos, los colores, las luces y los perfumes, todo para expresar la divina armonía y el modelo de humanidad transfigurada³³⁸.

En la parte final de la carta hizo referencia a las experiencias de los encuentros que se habían realizado hasta el momento, como la Congregación para las Iglesias Orientales que instituyó el papa Benedicto XV en 1917 junto con el Instituto Pontificio Oriental, del cual depende Rupnik desde 1991. También hizo referencia al papa Juan XXIII, que en 1960 instituyó el Secretariado para la Unión de los Cristianos y a la promulgación del Código de Cánones de las Iglesias Orientales que promulgó el propio

³³⁶ La intención inicial del papa Eugenio IV fue celebrar el nuevo concilio en Basilea en 1455 para dar tiempo a la delegación griega a asistir a dicho encuentro. Sin embargo, las tensiones políticas obligaron a celebrarlo en 1438. Cf. GARCÍA-VILLOSLADA, R., “El Pontificado romano, en lucha con el conciliarismo”. En: LLORCA, B.; GARCÍA-VILLOSLADA, R.; MONTALBÁN, F.J., *Historia de la Iglesia Católica III. Edad Nueva. La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica*. BAC, Madrid 1999, 329-341.

³³⁷ Decreto sobre las iglesias orientales. Cf. PABLO VI, *Orientalium Ecclesiarum*. Decreto. Vaticano II. Roma (21 de noviembre de 1964), epígrafe 1.

³³⁸ Escrita con ocasión del centenario de la *Orientalium Dignitas* del papa León XIII. Cf. JUAN PABLO II, *Orientale lumen*. Carta Apostólica. Vaticano (2 de mayo de 1995), epígrafe 11.

Juan Pablo II en 1990, para que fuera conservada y promovida la especificidad del patrimonio oriental³³⁹.

La exhortación de la ‘necesidad de acercamiento’ de las dos iglesias, promovida por Juan Pablo II, se repitió en otras cartas utilizando la metáfora “respirar con dos pulmones”. Así, en la Carta Apostólica *Euntes in Mundum* de 1988³⁴⁰, con ocasión de la celebración del milenio de la *Rus’ de Kiev*³⁴¹, el papa expuso como Europa era cristiana desde sus mismas raíces, siendo las dos formas de la gran tradición de la iglesia, la occidental y la oriental, dos formas de cultura que se integraron como dos “pulmones” de un mismo cuerpo. Podría decirse que las dos corrientes, la oriental y la occidental, llegaron a ser al mismo tiempo las primeras grandes formas de inculturación de la fe, en cuyo ámbito -y en cada una de ellas por separado- se desarrolló la expresión histórica de plenitud única e indivisa confiada por Cristo en la Iglesia. Esta exhortación ya se anunció en la Carta Apostólica *Redemptoris Mater* de 1987³⁴², en la cual trató de convertir el tono de “acercamiento” para promover la unidad de todos los cristianos, expresado en el Decreto sobre el Ecumenismo *Unitatis Redintegratio* del papa Pablo VI³⁴³, en un interés manifiesto por establecer una sinergia cultural y espiritual con los hermanos orientales.

Govekar señaló que el papa Juan Pablo II expresó en la homilía de dedicación de la capilla *Redemptoris Mater* lo siguiente: «[Este espacio] es la expresión de esa teología a dos pulmones de la que puede sacar nueva vitalidad la Iglesia del tercer milenio»³⁴⁴.

El interés por el acercamiento entre las iglesias no sólo se produjo mediante escritos. También se han realizado encuentros entre las cabezas visibles como el que realizaron el papa Pablo VI y el patriarca Atenágoras I en Jerusalén en 1963, en el que el papa exhortó al patriarca a que ambos olvidasen todo lo que ha quedado atrás para que

³³⁹ Cf. *Íbid.*, epígrafe 20.

³⁴⁰ Cf. JUAN PABLO II, *Euntes in Mundum*. Carta Apostólica. Roma (25 de enero de 1988), epígrafe 12.

³⁴¹ *Rus’ de Kiev* hace referencia a la primera federación de tribus eslavas orientales que conformaron el origen del legado cultural ruso. Se dio desde finales del siglo IX hasta el siglo XII e incluyó las zonas actualmente ocupadas por Bielorrusia, Ucrania y Rusia.

³⁴² Cf. JUAN PABLO II, *Redemptoris Mater*, epígrafe 34.

³⁴³ Cf. PABLO VI, *Unitatis Redintegratio*. Decreto. Vaticano II. Roma (21 de noviembre de 1964), epígrafe 1.

³⁴⁴ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 15.

ambos estuvieran atentos a lo que podría ocurrir en el futuro, que es en definitiva lo que les une³⁴⁵. Este patriarca visitó posteriormente al papa en el Vaticano en 1967, cuyo testimonio quedó recogido en una declaración conjunta y una homilía de Pablo VI³⁴⁶. Atenágoras I exhortó la necesidad de un entendimiento recíproco, evitando cualquier ofensa del pasado ni cualquier forma de dominio espiritual. Posteriormente el papa Pablo VI correspondió la visita del patriarca realizando un encuentro en Fanar (Turquía) en 1971³⁴⁷.

También destacó el encuentro que realizaron el papa Juan Pablo II y el patriarca Dimitrios I en Fanar en 1979, del cual surgió una comisión mixta (católicos y ortodoxos) para realizar un diálogo teológico³⁴⁸. El patriarca Dimitrios I realizó también un viaje a Roma para un encuentro con Juan Pablo II en 1987. En otra visita posterior al Vaticano de Dimitrios I en 1995, el papa recordó en una declaración posterior “el dolor” que le produjo la separación durante la celebración eucarística³⁴⁹. En el año 2000, Juan Pablo II recibió una delegación enviada por el patriarca Bartolomé I³⁵⁰, con el que se reunió personalmente en el Vaticano en 2004. En este encuentro el papa puso de manifiesto el interés por ambas partes de promover la unidad citando los discursos que escribieron el patriarca Atenágoras I y el papa Pablo VI tras su encuentro en 1964. Por un lado aludiendo a “la perseverancia del diálogo de la caridad”, y por otro al “compromiso de caridad fraterna” debido al acercamiento producido en las últimas décadas³⁵¹.

El papa Benedicto XVI también contribuyó de forma activa al acercamiento entre las iglesias separadas, cuando en 2006 se encontró en Turquía con el patriarca ecuménico Bartolomé I. En la declaración común hicieron memoria de los encuentros

³⁴⁵ En referencia a la unión “práctica” y también escatológica. Cf. PABLO VI, *Carta de Su Santidad papa Pablo VI al Patriarca Atenágoras de Constantinopla*. Vaticano (20 de septiembre de 1963).

³⁴⁶ Escrita con motivo de la visita del Patriarca Atenágoras I. PABLO VI, *Omelia di Paolo VI* [italiano]. Homilía. Vaticano (26 de octubre de 1967).

³⁴⁷ Cf. JUAN PABLO II, *Declaración común del Santo Padre Juan Pablo II y el Patriarca Ecuménico Bartolomé I*. Vaticano (29 de junio de 2004).

³⁴⁸ Cf. JUAN PABLO II, *Declaración común del papa Juan Pablo II y del Patriarca Dimitrios I*. Fanar (30 de noviembre de 1979).

³⁴⁹ Cf. JUAN PABLO II, *Declaración común del Santo Padre Juan Pablo II y el Patriarca Ecuménico Bartolomé I*, epígrafe 5.

³⁵⁰ Cf. JUAN PABLO II, *Discurso del Santo Padre Juan Pablo II a la Delegación enviada por el Patriarca de Constantinopla*. Vaticano (29 de junio de 2000).

³⁵¹ Cf. JUAN PABLO II, *Declaración común del Santo Padre Juan Pablo II y el Patriarca Ecuménico Bartolomé I*, epígrafe 4.

antes mencionados y del estado de la comisión mixta creada a partir del encuentro de 1979. Además, ofrecieron una visión conjunta de los problemas políticos y sociales del momento y la necesidad de darles respuesta desde una postura común y unitaria, que debía estar basada en la misma experiencia de la fe³⁵². Respecto a la comisión mixta anteriormente mencionada, el Monseñor Eleuterio F. Fortino, subsecretario del Consejo Pontificio para la promoción de la unidad de los cristianos realizó un informe sobre las acciones realizadas hasta 2006, a propósito de la novena reunión de dicha comisión en Belgrado. De dicho informe se concluyó que el diálogo teológico era indispensable para debatir las cuestiones controvertidas entre las Iglesias, aunque también se manifestó la dificultad para abordarlos por la tradicional relación de ambas partes. En cualquier caso, el informe se manifestó optimista por las circunstancias que pudieran ocurrir en el futuro³⁵³.

El papa Francisco también tuvo algo importante que aportar en este interés por producir un acercamiento entre ambas iglesias. En su Exhortación Apostólica *Evangelii Gaudium* de 2013 aludió al empeño por activar urgentemente el diálogo ecuménico, mediante la concentración en las convicciones que unen ambas tradiciones, y no tanto en las que las separa³⁵⁴. El 12 de febrero de 2016 mantuvo una reunión histórica con el patriarca Kiril de Moscú y Toda Rusia en La Habana, en la que presentaron una Declaración Conjunta (firmada por ambos) en la que manifestaban la necesidad de colaboración entre católicos y ortodoxos. La carta comienza mostrando las cuestiones nucleares que, pese al paso de los siglos, mantienen en común ambas iglesias. Ambos declaran que la restauración de la unidad no se puede conseguir mediante una discusión teológica ni mediante la búsqueda de un camino de unidad a costa de “cesión”, sino mediante la colaboración fraterna en un entendimiento de que la unidad es el verdadero camino³⁵⁵.

³⁵² Cf. BENEDICTO XVI, *Declaración común del papa Benedicto XVI y del Patriarca Ecuménico Bartolomé I. Fanar* (30 de noviembre de 2006).

³⁵³ Cf. FORTINO, E.F., “Informe de Mons. Eleuterio F. Fortino. El diálogo teológico entre católicos y ortodoxos”. 02 de enero de 2007. http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/chrstuni/ch_orthodox_docs/rc_pc_chrstuni_doc_20070122_fortino-dialogo_sp.html (último acceso: 22 de febrero de 2016).

³⁵⁴ Cf. FRANCISCO, *Evangelii Gaudium*. Exhortación Apostólica. Roma (24 de diciembre de 2013), epígrafe 246.

³⁵⁵ Cf. FRANCISCO, *Encuentro del Santo Padre Francisco con su Santidad Kiril, Patriarca de Moscú y Toda Rusia*. Declaración Conjunta. La Habana (12 de febrero de 2016), epígrafe 25.

II.2.4. Resumen de las influencias de Rupnik

En una primera lectura de toda la obra de Rupnik contrastada con los escritos de Soloviev, Ivanov, Berdiáev, Florenski y Špidlík, se podría deducir que no hay nada original en el planteamiento teológico, incluso estético, de Rupnik. Además, como se ha señalado en su biografía, el jesuita esloveno recupera un lenguaje que estaba desarrollado desde la antigüedad, y que, por lo tanto, desde las categorías actuales, se presenta como una reminiscencia, un recuerdo del pasado.

Sirve de exordio, para exponer la importancia de estos aspectos, la frase que tomo prestada el teólogo ortodoxo Olivier Clément, de Gregorio de Nisa, cuando entró por primera vez en la capilla *Redemptoris Mater*: «Los conceptos crean ídolos de Dios, sólo el estupor tiene un presentimiento de algo»³⁵⁶.

La cosmovisión de Rupnik, heredada evidentemente de los autores mencionados³⁵⁷, no se puede comprender desde la categoría de la originalidad, entendida como copia o imitación de otros. La clave de su cosmovisión es la síntesis, que es el encuentro entre las dos tradiciones hermanas y separadas, unidas bajo la misma consideración nuclear, que es Cristo. Cuando se estudia su iconografía, se revela la gran novedad que destila la proposición de belleza de su arte, que destila la profundidad teológica del icono promulgada por Florenski, la consideración de organismo y su extensión a la liturgia señalada por Soloviev, la capacidad de apertura del símbolo descrita por Ivanov, y la proyección histórica y escatológica de Berdiáev.

Esta síntesis de autores orientales, tiene también su relevancia en la forma en que ha constituido una teología puramente cristiana promovida por las inquietudes ecuménicas de los papas. En el siguiente apartado, se resumen las principales ideas en relación con las cuestiones teológico-estéticas que subyacen y construyen interiormente el mosaico.

³⁵⁶ Cf. CLÉMENT, O., “Un Occidente fecundado por Oriente”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 185.

³⁵⁷ Entre otros, se han destacado los más esenciales.

II.3. El sentido escatológico de la belleza: la transfiguración

El carácter transdisciplinar de esta investigación plantea unos retos y unas dificultades del todo originales. Y en hacerlos frente de modo satisfactorio está parte del éxito de la misma. Es lo que nos sucede en este punto del discurso, cuando hemos de abordar el pensamiento teológico de Rupnik, Al no tratarse de una tesis de investigación estrictamente teológica, no es objeto de nuestro interés abordar formalmente, desde las categorías de los grandes tratados, la obra de nuestro autor. Sin embargo, necesitamos abordar su obra teológica para extraer de ella el corpus doctrinal, las claves teóricas con las que comprender y explicar su obra artística.

Para abordar este problema se han tenido en cuenta tres aspectos. El primero se basa en el planteamiento crítico de Rupnik en relación con la sociedad actual y especialmente con la cultura. La crisis cultural anunciada en los términos de Berdiáev y Florenski afecta a todas las instituciones, incluso la Iglesia, que requiere de una reformulación de la actividad evangelizadora especialmente en el campo del arte. Esto justifica toda la intensidad que denota su trabajo con el mosaico en el edificio eclesial.

El segundo aspecto se fundamenta en el interés del jesuita esloveno por fijar la atención en lo nuclear del cristianismo, que es Cristo, a través de la experiencia de los cristianos de los primeros siglos antes de la ruptura. Una experiencia que trata de hacer actual en la manera de sentir y vivir el Misterio.

El tercero tiene en cuenta la recuperación de los valores de la tradición oriental y el interés por ponerlos en juego en un escenario católico con vocación de ser ecuménico, donde la dimensión escatológica y trinitaria mediadas por Cristo tomen relevancia en la reformulación de una antropología auténticamente cristiana.

Estos tres aspectos permiten el acceso a cuestiones teológico-estéticas, que se han organizado desde la cuestión de la belleza en el arte cristiano, la visión bíblica de la belleza, la experiencia estética y religiosa de la belleza y por último la dimensión escatológica. Esta última dimensión se ha enunciado como *La plaza de oro del*

Apocalipsis, imagen utilizada en reiteradas ocasiones por Rupnik en alusión a la “puerta que se abre” a través de la liturgia que permite participar de la Pascua eterna³⁵⁸.

¿Qué es la belleza? La belleza es para Rupnik, siguiendo a Soloviev, la encarnación de un principio activo, superior, que logra transfigurar la realidad en que se encarna. La belleza tiene una relación íntima con la fe cristiana y evidencia que ésta, la belleza, no puede depender únicamente de las ideas y esfuerzos del hombre. San Pablo afirmó que la necesidad de este principio superior hizo que la fe convirtiese el corazón de cada creyente en una habitación de Cristo, pasando a ser esta cuestión en una relación absolutamente personal: de acogida de la venida de Dios³⁵⁹. Esta acogida no es vivida al modo humano, sino según el modo de Dios, por lo que la fe revela a Cristo en cuanto que pertenece a Cristo. Por este motivo, Rupnik afirma que la belleza es Cristo, que es la imagen perfecta del amor del Padre que en Cristo se realiza hasta la plenitud³⁶⁰. Esta doble pretensión del término belleza, Cristo y la Redención, proceden de una experiencia en la fe que dejó huella en el arte cristiano de los primeros siglos.

II.3.1. La cuestión de la belleza en el arte cristiano

«A todos vosotros ahora, artistas, que estáis prendados de la belleza y que trabajáis por ella; poetas y gentes de letras, pintores, escultores, arquitectos, músicos, hombres de teatro y cineastas... A todos vosotros, la Iglesia del Concilio dice por nuestra voz: Si sois los amigos del arte verdadero, vosotros sois nuestros amigos»³⁶¹.

Para poder tratar el tema de la belleza es necesario establecer qué es lo que Rupnik entiende por arte, especialmente cuando su visión está centrada en la experiencia cristiana. El arte “en general” es la expresión del hombre que suscita la maravilla, el estupor, que «dilata el corazón y derrama la esperanza sobre él»³⁶², que hace percibir lo verdadero y el bien como belleza, como fascinación de un mundo ya salvado, de un

³⁵⁸ Cf. RUPNIK, M.I., “Una belleza para el encuentro”. En: RUPNIK, M.I., *Una belleza para el encuentro. Doctorado Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria al P. Marko Ivan Rupnik, SJ*, 45-46.

³⁵⁹ Cf. Ef 3,17.

³⁶⁰ Rupnik cita a Pavel Florenski: «La verdad revelada es el amor, el amor realizado es la belleza». Cf. CERVERA BARRANCO, P., “Cuando de la fe brota la belleza”. *Orar* 240 (2013) 38.

³⁶¹ PABLO VI, *Mensaje a los artistas*.

³⁶² Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 79.

mundo “atractivo”. También el arte religioso en el sentido general, vibra como lo descrito anteriormente, pero además se orienta hacia el horizonte de la espiritualidad.

Sin embargo Rupnik destaca que el arte sacro forma parte de la liturgia, y por ese motivo es una expresión de la fe de la Iglesia, donde la verdad y el bien están absolutamente personalizados porque están revelados en la persona de Jesucristo. La belleza llega a ser abiertamente cristológica y es en ese contexto donde tiene lugar la transfiguración de lo humano. El arte sacro supera al arte “en general” y también al religioso, que aun suscitando devoción y sentimiento, no contribuyen a la participación. El arte sacro es considerado como parte integrante de la liturgia, incluso cuando esta no se celebra, porque es capaz de revelar y hacer presente el mismo Misterio que se celebra³⁶³.

Se puede afirmar que la visión de Rupnik sobre los temas que se tratan en esta investigación es poliédrica. Para poder abordar su propuesta de la belleza se han identificado los aspectos relevantes que sirven para componer su visión estética, y que traslucirán a la hora de exponer su obra.

II.3.1.1. La belleza del arte vs belleza de la naturaleza

El arte nació como belleza, como una expresión elaborada por el hombre de manera que hiciera emerger la esperanza; «el arte dilataba los corazones, hacía respirar y, en cierto sentido, era un consuelo»³⁶⁴. Por este motivo, el arte más que una cuestión abstracta, es una cuestión vinculada a la vida del hombre.

Por otro lado, tomando las palabras de Soloviev, Rupnik señala que la belleza del arte es superior a la naturaleza. Esto se explica a partir del pecado de Adán, tras el cual el hombre no fue capaz de volver a ver lo creado tal y como fue concebido por el Creador. Sin embargo, con el arte, el hombre puede “apropiarse” de la redención, revelando una belleza superior a la de la creación. Esta revelación solo es posible en el arte litúrgico, que no debería imitar la naturaleza, ni reproducir sus formas, ni

³⁶³ Rupnik no hace ninguna distinción relevante sobre “arte sacro”, “arte litúrgico”, “arte para la liturgia” o “arte para el espacio litúrgico”, aunque si produce la distinción antes mencionada respecto al “arte religioso”. En el capítulo anterior se trató este tema. Cf. *Íbid.*, 80.

³⁶⁴ Cf. *Íbid.*, 47.

embellecerlas, sino tratar de hacer ver cómo será la creación liberada y redimida de la corrupción del pecado³⁶⁵.

II.3.1.2. La belleza encarnada

Para el jesuita esloveno la belleza es “la carne de lo verdadero y de lo bueno”. Los cristianos, desde el principio, no consideraron la verdad como algo abstracto y etéreo, sino como una realidad viva que pertenecía a una dimensión personal y comunal. Por este motivo consideraron que la verdad estaba ligada a la vida, y la belleza a la Verdad El arte toma de lo que permanece, de lo que no mengua, de lo que tiene un contenido sólido y consistente, de la Verdad. Por el hecho de tomar de la vida real, el arte tiene una extraordinaria fuerza comunicativa y es capaz de sintetizar todos los demás lenguajes del hombre porque lo interpela e involucra íntegramente. Por eso, cuando el hombre se deja implicar experimenta la belleza. Soloviev explicó la experiencia de la belleza en este sentido: «Cuando me siento unido al otro, ¡lo percibo bello!»³⁶⁶.

Sin embargo, el hombre moderno se mueve en otro horizonte alejado de la belleza. Rupnik explica la situación actual del arte a partir de su vida, especialmente de su obra antes de ser reformulada: «Hoy pensamos que cualquier expresión es ya automáticamente una obra de arte. Yo también puedo expresarme a mí mismo, pero, ¿y si luego esto no habla a nadie? [...] Pero el arte que no suscita maravilla y estupor, ¿es todavía arte?»³⁶⁷.

II.3.1.3. La belleza y la vida

La separación que se ha producido entre el arte y la vida tiene que ver con la separación de la fe y la vida, porque siempre ha existido un fuerte vínculo entre la crisis del arte y la crisis de la fe. La novedad que supuso la comprensión cristiana del Logos, con una concepción de la belleza encarnada en la figura de Cristo derivó con el paso de los siglos en una idea abstracta, que no era capaz de generar belleza en el arte. El bien y lo verdadero se hicieron autónomos y se separaron de la belleza, que quedó relegada a ser

³⁶⁵ Rupnik la enuncia como una “pregustación del cielo”. Cf. *Íbid.*, 125.

³⁶⁶ Cf. *Íbid.*, 48.

³⁶⁷ *Íbid.*, 48.

una mera idea o un imperativo ético, significando que se había roto su vínculo con el mundo material. La belleza se convirtió en una forma estética y el arte en la prefiguración de un ideal, dejando de ser comunicación de lo divino y convirtiéndose en una idea del hombre. La ausencia de belleza quedó atestiguada por todas las artes, sobre todo desde el manierismo y el barroco. La arquitectura, las artes plásticas, la música y la poesía no fueron capaces de inspirar cultura a los cristianos como lo hacían en el origen. El logos reducido a una idea o a un sistema de conceptos, evidenció el divorcio entre la fe y la vida, entre la belleza y la vida³⁶⁸.

El concepto de belleza, una vez desligado de su significado genuinamente teológico, fue rechazado por el arte del siglo XX, como ocurrió cuando se desmembró la unidad del pensamiento filosófico en la época moderna y apareció la estética como ciencia autónoma. Rupnik reconoce que en la actualidad es complicado decir qué es el arte porque habría que definirlo fuera de lo que se entiende nuclearmente por belleza. En una cultura donde el primado absoluto del conocimiento va dirigido al concepto y al método científico, el arte, además de asumir un papel inútil, llega a ser problemático en lo que atañe a la materia. Y es que en el arte se refleja la relación del hombre con la materia, que es en realidad la parte objetiva de la creación. Por este motivo el arte expresa la tragedia del hombre, que es también la tragedia de la materia³⁶⁹.

Si el arte participase de la belleza, que es la carne del Logos, entonces será capaz de expresar la fe de la Iglesia. El artífice en este caso no será el artista -el arquitecto en el caso del espacio sacro-, sino el Espíritu Santo.

II.3.1.4. La belleza permanente

Todo lo que elabora el hombre, por muy perfeccionado que esté -en su forma o proceso-, está supeditado a la muerte. Rupnik se sirve de este enunciado para exponer que la belleza no puede tener caducidad. Las cosas son bellas porque traslucen algo que permanece. Por este motivo están impregnadas de verdad, bien y verdad, ya que tales atributos no son perecederos³⁷⁰.

³⁶⁸ Cf. *Íbid.*, 49.

³⁶⁹ Cf. *Íbid.*, 52.

³⁷⁰ Cf. *Íbid.*, 121.

Todo lo que acontece en la experiencia cristiana se concibe según esta visión de la belleza, cuya máxima expresión se da en la liturgia. Arocena describió esta última como «el vuelo prodigioso hasta la íntima comunión trinitaria con Dios». En ella no se trata de favorecer una mera exaltación sensorial, sino de sumergir a todos los celebrantes en un ámbito de belleza, de luminosidad intensa, de un sentido desbordante que viene al encuentro desde lo alto e invita a participar en él y convertirlo en algo propio. Belleza entendida como algo inseparable de la verdad y el bien³⁷¹.

II.3.2. La visión bíblica de la belleza y el papel del Espíritu Santo

«La belleza es el esplendor de lo verdadero»³⁷².

Rupnik reivindica la recuperación de una experiencia de la fe que se remonta a casi dos mil años, pero ¿a qué se refiere exactamente? La pretensión del jesuita esloveno no se centra en volver a otra época, sino en evidenciar la ruptura -necesaria- con una tendencia para mostrar las similitudes entre la época actual y el primer milenio, en la que gradualmente se fue derrumbando la antigüedad. En esta primera época -especialmente entre los cristianos de Oriente- se desarrolló fuertemente la dimensión artística y se pudo hacer teología con la palabra, con las imágenes y con los colores³⁷³.

La visión bíblica sirvió para conformar la nueva visión de belleza de la Tradición cristiana³⁷⁴. De esta manera, los relatos neotestamentarios adquirieron un significado más amplio en Cristo. En el Génesis, el Creador, tras finalizar cada uno de los días en los que puso en juego toda la creación desde la nada, dijo de cada uno de sus actos: «vio que era bello»; el germen que salió de las manos de Dios era bello, pero buscó su buscará su evolución -su perfección- en la historia agitada y trágica por la sinergia del actuar divino y el actuar humano. Según algunos autores, como san Máximo el Confesor, la consumación de la primera belleza de la creación en la Belleza perfecta se realizará al

³⁷¹ Cf. AROCENA SOLANO, F.M., “El lenguaje simbólico de la liturgia”. *Scripta Theologica* 43 (2011) 105.

³⁷² Afirmación de Platón (buscar referencia en el banquete), que completó con un término único: *kalokagathia*; que hace de lo bueno y lo bello las dos vertientes de una misma cumbre.

³⁷³ Cf. RUPNIK, M.I., “Una belleza para el encuentro”. En: RUPNIK, M.I., *Una belleza para el encuentro. Doctorado Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria al P. Marko Ivan Rupnik, SJ*, 25.

³⁷⁴ Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 7.

final y recibirá el nombre de *Reino*³⁷⁵. La Tradición aporta una precisión importante en este punto. Evagrio Póntico, comentando una variante del *Pater* en el Evangelio de san Lucas, señaló que en vez de Reino se lee Espíritu Santo, y dice: «El Reino de Dios es el Espíritu Santo; rogamos al Padre que lo haga descender sobre nosotros». De acuerdo con la Tradición, Evagrio identificó así el Reino con el Espíritu Santo. Por lo tanto, si el Reino contemplado será la Belleza, la Tercera Persona de la Trinidad se revelará como «Espíritu de la Belleza»³⁷⁶.

La importancia del Espíritu, en la nueva visión de la belleza cristiana, tiene también su fundamento en lo explícito del dogma trinitario: si el Hijo es la Palabra que el Padre pronuncia y que se hace carne, el Espíritu la manifiesta, la hace audible y nos la hace oír en el Evangelio³⁷⁷. Por relación al Verbo, el Evangelio del Espíritu Santo es visual y contemplativo. Refiriéndose al icono, dijeron los Padres del Séptimo Concilio: «Lo que la palabra dice, nos lo muestra la imagen silenciosamente», «lo que hemos oído decir, lo hemos visto»³⁷⁸. Estas palabras tendrán una repercusión importante en la elaboración del icono. Evdokimov advirtió que nadie podía representar la imagen del Señor si no era por intermediación del Espíritu Santo, añadiendo que Él era el Iconógrafo divino³⁷⁹.

³⁷⁵ En el texto griego del relato bíblico dice *kalon* –bello– y no *agathon* –bueno–. Además, el verbo “crear” está conjugado en hebreo en su forma perfectiva, queriendo decir: «el mundo ha sido creado, es creado y será creado hasta el final». Cf. *Íbid.*, 7-8.

³⁷⁶ Evdokimov identificó esto en *El tratado de la oración* de Irénée Hausherr (HAUSHERR, I., *Les leçons d'un contemplatif. Le Traité de l'Oraison d'Evagre le Pontique*. Paris 1960, 83). Evdokimov completa esta identificación con Dostoyevski: «El Espíritu Santo es la captación directa de la Belleza». Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 8.

³⁷⁷ Cf. *Íbid.*, 9.

³⁷⁸ Cf. Hch 4,20.

³⁷⁹ Evdokimov hace referencia a las palabras de San Pablo: «Por eso os hago saber que nadie, hablando por influjo del Espíritu de Dios, puede decir: “¡Anatema es Jesús!”; y nadie puede decir: “¡Jesús es Señor!” sino por influjo del Espíritu Santo» (1 Co 12,3). También señala, en relación con el Iconógrafo divino, que en el ritual de la consagración de una iglesia insiste sobre este atributo del Espíritu. Esto tiene especial relevancia para comprender la repercusión en el espacio sacro. El tropario (del cuarto tono) canta la perfección de la forma adecuada al advenimiento de lo Bello: «Igual que has desplegado en lo alto el esplendor del firmamento, aquí abajo has revelado la belleza de la santa morada de tu gloria». Sigue la epiclesis (invocación al Espíritu): «[...] por tu indecible amor hacia los hombres [...] la creación ha recibido, como imagen de la nueva alianza, la teofanía del Monte Sinaí, el prodigio de la zarza ardiente y el templo del gran Salomón; te rogamos y te suplicamos [...] envíes sobre nosotros y sobre tu heredad tu muy Santo Espíritu...» - «[Señor], amo la belleza de tu casa» (Sal 26,8). Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 9-10.

Partiendo de los atributos del Espíritu -Vida y Luz- es posible desplegar una teología de la belleza en torno al Espíritu. Evdokimov realizó una analogía entre la manera en que percibe y comprende la luz, y el sentido del Espíritu en el contexto de la Creación y la Redención. Señaló en este sentido que desde el punto de vista óptico el ojo no percibe los objetos sino la luz reflejada. De esta manera explicó que los objetos no son visibles si no fuera por la luz que los hacen luminosos. La luz se une a los objetos y los «desposa» en cierta medida, tomando sus formas, figurándolos y revelándolos. El espacio por lo tanto no existiría si no fuese por la luz que era capaz de hacer de él la matriz de toda vida. Era en este sentido como vida y luz quedaban identificados.

Siguiendo con la analogía, la luz convierte a todo ser vivo, haciéndole presente, haciéndole ver al otro y ser visto por el otro, como un ser que vive con y «hacia» el otro, existiendo el uno en el otro³⁸⁰. La luz inicial del Génesis, «al comienzo» en su sentido absoluto, *in principio*, fue la revelación más conmovedora del rostro de Dios³⁸¹. «Que se haga la Luz» significó para el mundo en potencia: “que la Revelación tenga lugar”. El Padre pronunció su palabra y fue el Espíritu quién la manifestó.

El Apocalipsis pese a estar en el término también pertenece al comienzo. La luz del primer día es el objeto de la visión y el círculo de la Revelación, que se cierra en la diferencia y a al mismo tiempo en la identidad perfecta de todos sus elementos -«Yo soy el *alpha* y la *omega* [...] el comienzo y el fin»-. La primera palabra «Hágase la Luz» es también la última «¡Hágase la Belleza!». El hombre sólo puede convertirse por entero en doxología viviente -de alabanza y contemplación- de todo este proceso.

El arte contemplativo fue el centro de la cosmovisión de los Padres de la Iglesia. La visión de los *logoi* arquetípicos -de los pensamientos de Dios sobre los seres y las cosas- creó una grandiosa teología visual, una iconosofía. Todo poseía su logos, su

³⁸⁰ Según el relato bíblico de la creación, al comienzo: «Hubo una tarde y una mañana, tal es el día». El *Hexamerón* no conoce la noche. Las tinieblas y la noche no son creadas por Dios; por el momento la noche no es más que un signo de lo inexistente, la nada abstracta «separada» del ser por su misma naturaleza. La mañana y la tarde marcan la sucesión de los acontecimientos, designan la progresión creadora y sólo forman el día, dimensión de luz pura. Su opuesto, la noche, todavía no es el poder efectivo de las tinieblas; la noche en el sentido joánico sólo aparece en la caída. Cf. *Íbid.*, 11.

³⁸¹ El primer día de la Creación, anotan los Padres, no se realiza con el término *prôti* sino *mia*; no es el primero sino el uno, el único, fuera de serie. Es el alpha que lleva y llama a su omega, el octavo día de la armonía final, el Pleroma -plenitud, unidad primordial de la que surgen el resto de elementos que existen-. Cf. *Íbid.*, 12.

«palabra interior», su «entelequia» estrechamente ligada al ser concreto. Esta unión fue fruto del *Fiat*³⁸² divino, que era la correspondencia adecuada y, por lo tanto, transparente entre la forma y su contenido, su logos; su íntima compenetración se reveló en términos de luz y constituyó la belleza.

Según san Pablo, la gloria aparece allí donde la forma y la idea de Dios que la habita se identifican, y sobre todo allí donde la forma se convierte en el lugar teofánico³⁸³, donde el cuerpo se erige en templo del Espíritu Santo³⁸⁴. La belleza de Cristo está en la coexistencia de la trascendencia y la inmanencia divinas. Cristo es la faz humana de Dios; el Espíritu Santo descansa sobre Él y nos revela su belleza absoluta, divino-humana, que ningún arte puede reproducir adecuadamente, y que únicamente puede sugerir el icono³⁸⁵. Todo conocimiento catafático³⁸⁶ postula la apofasia³⁸⁷, un límite en el que la persona se detiene ante el umbral de lo indecible y concluye en el sistema de los símbolos contemplados. El realismo simbólico de la liturgia tiene siempre el significado de un simbolismo epifánico: el invocado en la epiclesis responde con su venida inmediata, que se irradia en lo visible de los sacramentos y el culto.

II.3.3. Experiencia estética y religiosa de la belleza

Rupnik apela al principio del Evangelio de san Juan y a su Primera Carta para señalar que la experiencia del Verbo no es posible tenerla únicamente con el oído³⁸⁸. Además, el jesuita esloveno señala que el hombre actual ha constituido la visión como principal receptor en lo que se reconoce como la cultura de la imagen, que se debe tener en cuenta para expresar lo que se entiende por experiencia estética.

³⁸² Fidelidad.

³⁸³ Manifestaciones o apariciones de Dios o seres angélicos que se narran en el Antiguo y Nuevo Testamento.

³⁸⁴ Cf. *Íbid.*, 18.

³⁸⁵ José de Volokolamsk (siglo XV), muy aficionado al arte de Andrei Rublev, en su Discurso sobre la veneración de los iconos, dice sobre el icono de la Trinidad: «Desde la imagen visible del espíritu se lanza hacia lo divino. No es el objeto (el icono material) lo que se venera, sino la Belleza por analogía que el icono transmite misteriosamente...». Cf. *Íbid.*, 20.

³⁸⁶ Del griego: afirmar. La Teología Catafática estudia lo que Dios «es».

³⁸⁷ Del griego: negar. La Teología Apofática estudia lo que Dios «no es».

³⁸⁸ Según san Juan, para escuchar el Verbo se necesitan los ojos. Escuchar el verbo significa contemplar la gloria de Dios, manifestada en la encarnación humana. Cf. CERVERA BARRANCO, P., «Cuando de la fe brota la belleza», 36-44.

Evdokimov señaló que hay una similitud entre la experiencia estética y la experiencia religiosa de la belleza, que ha quedado patente en el arte a lo largo de la historia. Vistas desde su objetivo, las dos representan una actitud de contemplación, quizás incluso de oración o de súplica. Pero también en ambas experiencias quedan patentes sus diferencias debido a la forma con que cada una posee su objeto, o más bien es poseída por él³⁸⁹. Kant enunció: lo Bello es «lo que agrada universalmente y sin concepto», lo que suscita un placer desinteresado, pues «lo Bello es una finalidad sin fin», ni utilitario ni moral. Los escolásticos dijeron respecto a lo bello: *id quod visum placet* - lo que he visto agrada-. Nicolás Pousin habló de delectación y Delacroix de «una fiesta para los sentidos». Para todos, el placer o emoción era sintomático del conocimiento estético, de lo verdadero percibido sensiblemente por medio de formas artísticas. Un artista revelaba la sustancia del ser purificado de sus imperfecciones y hacía que se contemplase su aspecto ideal. Según las palabras de Baudelaire, el arte hace que se vea otra naturaleza, su verdad oculta. La belleza presentaba así una de las caras de la “trinidad” de lo verdadero, lo bueno y lo bello. En su punto culminante, el arte aspiró a la visión del ser pleno, del mundo tal y como debiera ser en su perfección, e inició una aproximación al misterio ontológico. La percepción intuitiva de la belleza fue una cierta victoria creadora sobre el caos y la fealdad³⁹⁰.

Benedetto Croce trató de demostrar que el arte estaba ante todo ligado a la expresión; por eso la experiencia estética era la más inmediata. Con los elementos de este mundo, el arte revelaba una profundidad lógicamente inexpresable. Lo bello estaba presente en la armonía de todos sus elementos y situaba al hombre ante una evidencia que sólo se podía justificar y demostrar contemplándola. Croce explicó la experiencia estética a partir del conocimiento, del que dijo que tenía dos formas: conocimiento intuitivo o conocimiento lógico, conocimiento por la fantasía o conocimiento por la inteligencia, conocimiento de lo individual o de lo universal, de las cosas particulares o de sus relaciones. En síntesis: productor de imágenes o productor de «conceptos». Ilustró esta división mediante: «La intuición es ciega; la inteligencia le presta los ojos». En muchas intuiciones se encontraban conceptos mezclados, y en otras muchas no había huellas de semejante mezcolanza, lo que probaba que dicha mezcla no era necesaria. Los conceptos

³⁸⁹ Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 25.

³⁹⁰ Cf. *Íbid.*, 26.

que se encontraban mezclados y confundidos en las intuiciones, no podían llamarse conceptos, porque habían perdido toda la autonomía y dependencia. Fueron conceptos, pero se convirtieron en simples elementos de intuición³⁹¹.

«El todo determina la cualidad de las partes», continuó Croce. Una obra de arte podía estar llena de conceptos filosóficos, podía contenerlos en mayor escala o con mayor profundidad que una disertación filosófica que, a su vez, podía rebosar de descripciones e intuiciones. Pero, a pesar de todos aquellos conceptos, el resultado de una obra de arte era una intuición. Y, a pesar de todas aquellas intuiciones, el resultado de una disertación filosófica sólo podía ser un concepto. El espacio y el tiempo -entendidas por Croce como categorías- eran dimensiones reducidas de la intuición ya que, de alguna manera, coartaban la libertad de este tipo de conocimiento³⁹².

El conocimiento intuitivo era el conocimiento expresivo. Independiente y autónoma respecto a la función intelectual, la intuición era indiferente a las discriminaciones posteriores de lo real y de lo irreal, y a las formaciones y apreciaciones también posteriores del espacio y del tiempo, incluso de lo que se siente o experimenta. Croce identificó el conocimiento intuitivo o expresivo con el hecho estético o artístico³⁹³.

Evdokimov señaló al hilo de Croce, que en el arte lo bello va al encuentro del hombre, se hace íntimo y cercano, emparentado con la sustancia misma de nuestro ser. No se trata de una ilusión o transferencia de emociones subjetivas; no se añade nada a la realidad objetiva de una revelación, simplemente se es atrapado por ella. Para poder explicar el paso del estadio ético -entendido como estadio estético genérico y abstracto- al religioso, Evdokimov se apoyó en la pregunta de Kierkegaard acerca de la manera en que se podían alcanzar los valores supremos. El teólogo criticó al filósofo por la actitud

³⁹¹ Croce señaló que en la música se daba la experiencia estética más inmediata -frente a otras manifestaciones artísticas- pues su dinamismo se encontraba libre del espacio y se desarrollaba por completo en el tiempo. Cf. CROCE, B., *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: teoría e historia de la estética*, 47-57.

³⁹² Croce distinguió el término intuición de percepción. Percepción era el conocimiento de la realidad acaecida, la aprehensión de algo como real. Entendiendo que la percepción era intuición, explicaba que el ser humano podía intuir no solo la realidad efectiva, sino que también podía intuir la imaginaria, la irreal. La intuición era la unidad no diferenciada de la percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible. También distinguió intuición de sensación. Sensación entendida desde un punto de vista psíquico, como el impulso frente a la materia, la falta de objetivación de esta mediante la actividad del espíritu humano. Cf. *Ibid.*, 48-52.

³⁹³ Cf. *Ibid.*, 56-57.

que planteó para tratar de justificar esta cuestión, que era la diferencia de percepción entre permanecer frente a Dios y permanecer en Dios³⁹⁴. La relación negativa, hecha de distanciamiento, desembocaba en último término a la ausencia. Aristóteles encontró en la tragedia la belleza y el poder de purificación, porque la belleza no era una realidad únicamente estética sino también ética. El estetismo puro, que no era capaz de reconocer más que los valores estéticos, seguramente estaba situado en el lado alejado de la belleza; este estetismo, autónomo y por lo tanto sin defensa, se abría fácilmente a desviaciones demoniacas³⁹⁵. Por este motivo san Pablo afirmó que la belleza podía ser engañosa, y sus encantos podrían esconder lo inmoral y una sorprendente indiferencia en cuanto a la verdad³⁹⁶.

Evdokimov expuso que todos los testimonios bíblicos, sobre todo los neotestamentarios, sirvieron para entender que Dios va al encuentro del hombre, haciendo de lo ético la ascesis de la creación, y de lo estético el advenimiento de la Belleza. La existencia de Dios se demuestra con la adoración, no con las pruebas. Esto es lo que conforma realmente el argumento litúrgico e iconográfico que se desarrolla en el espacio intervenido por Rupnik³⁹⁷.

La fuerza del arte debería consistir en hacer ver y suscitar el *hambre* por medio del misterio que lo habita, que se revela por medio de él³⁹⁸.

³⁹⁴ Esta cuestión, basada en la filosofía de los estadios de Kierkegaard, consistió en: ¿existiría una manera estética, ética o religiosa de poder alcanzar el valor supremo? Para el filósofo sueco, la desesperación del hombre le suscitó la nostalgia de buscar valores eternos. Esto fue lo que le permitió llegar a un estadio ético. La lucha contra el tedio y la monotonía de la vida, fruto de las responsabilidades y deberes impuestos por la moral, supusieron que el estadio ético fracasase frente al pecado, la culpabilidad y la angustia. El filósofo señaló que, conducido por la mano de Dios, el hombre rebasó a pesar suyo el límite de lo ético y lo estético. Encontró en el ejemplo de Abraham una situación en la que el hombre, pese a la desesperación, fue feliz -lo que Kierkegaard denominó suspensión de lo ético-. Esto fue, según dijo, lo paradójico y absurdo de la fe. En el estadio religioso el hombre era capaz de entrar en relación de forma absoluta con el Absoluto por medio de la angustia y el sufrimiento. Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 26-28.

³⁹⁵ Evdokimov realizó esta reflexión a raíz de la comprensión de la estética de Croce. En este sentido, Rupnik realiza una exposición similar al explicar el movimiento minimalista del siglo XX, sobre todo en el campo de la arquitectura. Esto se explicará en el Capítulo IV de este trabajo. Cf. *Ibid.*, 29.

³⁹⁶ San Pablo afirmó que la belleza de la naturaleza es frágil. Cf. Rm 8,21.

³⁹⁷ Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 29.

³⁹⁸ Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 220.

El mundo ejerce un poder de atracción sobre el hombre, porque el hombre tiene la tendencia natural de amar la belleza del mundo. Sin embargo, no todas las partes del mundo son capaces de encarnar y expresar la belleza. Soloviev explicó esta circunstancia mediante el ejemplo del diamante. En general, todo el mundo estaría de acuerdo en que el diamante es bello; la causa de la belleza del diamante -su origen- reside en el carbón, pero la gran diferencia entre los dos estadios en los que se presenta el material reside en que el carbón sofoca la luz, mientras que el diamante la hace resplandecer. Sobre este principio, Rupnik define la belleza como una transformación de la materia a través de la encarnación de un principio diverso en ella, trans-material. Siguiendo con el mismo principio, si bien las ciencias analíticas ven una cosa junto a la otra (la *idea clara et distincta a quavis alia* de Descartes), la visión estética ve una cosa en la otra. Una cosa no es distinta de la otra, pero se convierte en símbolo de la misma, y las cosas materiales revelan ideas que se encarnan en ellas. Mediante este camino, se puede ver el uno en el todo, y el todo en el uno³⁹⁹.

II.3.4. La plaza de oro del Apocalipsis

Como se ha retratado en los apartados anteriores, la concepción estético-teológica de Rupnik no se restringe a una dimensión puramente contemplativa, sino que trata de penetrar en el Misterio que a su vez engloba toda la historia del hombre, desde la Creación hasta Redención. La Iglesia, como comunidad de la nueva humanidad, tiene como misión continuar la acción iniciada por Cristo, que es la innovación en el contexto de la creación. Florovski señaló que esto se realizaría según dos dimensiones: la apocalíptica y la escatológica. La primera referida al anuncio y testimonio de la realidad escondida que vendrá a través de la Palabra de Dios y de la comunidad de amor fundada por Cristo; la segunda hace referencia a la donación de las realidades últimas que se produce en los sacramentos, que es la fuerza transfiguradora que convierte lo profano en sagrado⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Cf. ŠPIDLÍK, T., RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 59-60.

⁴⁰⁰ Cf. DE SALIS, M., "Algunas consecuencias de la visión escatológica de la iglesia en Georges Florovsky". *Escatología y vida cristiana: XXII Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra* (2002) 571.

II.3.4.1. Los conceptos de Logos y Creación

Rupnik parte de la comprensión de un Logos Trinitario. Para los primeros cristianos el Logos, en referencia a Dios, no era una idea abstracta. Los cristianos tomaron esa palabra de los griegos debido a la cultura en la que estaban inmersos, y encontraron en ella un significado totalmente nuevo vinculado a Cristo⁴⁰¹. La concepción de Dios que san Juan contempló en el Logos era la del Hijo de Dios encarnado⁴⁰². Más tarde, los Padres de la Iglesia identificaron en el Logos una verdad personal⁴⁰³.

El Logos es para los cristianos el rostro del Hijo y por lo tanto la posibilidad de una apertura a la relación trinitaria. El Logos no puede ser una idea abstracta porque tiene rostro: «es un amor pascual, es la comunión trinitaria, la comunión de los hombres redimidos y de la creación transfigurada». Este Logos, tan personal y tan concreto, constituye también el fundamento teológico del arte cristiano y, porque tiene un rostro, se puede pintar. En la vida cristiana, las personas confluyen en el cuerpo del Logos mediante el sacramento del bautismo⁴⁰⁴.

Desde hace varios siglos la cultura acrecentó la comprensión del logos como una idea abstracta, que se introdujo progresivamente en el ámbito teológico y produjo un proceso de ideologización. La teología, circunscrita cada vez más al mundo racional, encontró como único referente el moralismo, y la filosofía y las ciencias se convirtieron en los únicos interlocutores verdaderos de la teología⁴⁰⁵.

La creación es el contexto en el que vive el hombre y a la que pertenece. El arte de los cristianos ha intentado hacer ver la creación y la humanidad tal como son en Cristo y según Cristo. Si la creación se realizó según el Logos, por medio del Logos y en vista del Logos, el arte debería hacer emerger de la creación esta verdad, debido a que con el pecado no es posible disponer de la mirada natural para contemplarla.

⁴⁰¹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 49.

⁴⁰² «El verbo se encarnó». Cf. Jn 1,14.

⁴⁰³ Desde el Concilio Ecuménico de Calcedonia en el 451, en el que se reconoció y describió la plena humanidad de Cristo.

⁴⁰⁴ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 49.

⁴⁰⁵ Cf. *Íbid.*, 49.

II.3.4.2. El éschaton

«Ahora entiendo por qué Soloviev da como definición de la obra de arte precisamente esta: toda representación sensible de cualquier objeto o fenómeno desde el punto de vista de su estado definitivo, es decir, a la luz del mundo futuro»⁴⁰⁶.

Una de las dificultades que a las que se enfrenta esta investigación es la de tratar de diseccionar temas que se ofrecen completamente trabados en la bibliografía consultada. Al igual que en el apartado anterior, donde la lectura del Logos se hace inevitablemente inseparable de otros temas como el caso del pecado, el estudio escatológico requiere de conexiones necesarias con la liturgia y los sacramentos⁴⁰⁷. En el contexto de la visión teológica de Rupnik, lo escatológico se enfoca desde diversas perspectivas -y autores- que convergen en el mismo punto.

El pecado cambió la estructura del hombre y para corresponder con el designio del Creador la humanidad necesita de la salvación. Sin embargo la salvación por sí misma no es suficiente para determinar el fin y el sentido del hombre, porque además es necesaria la redención. Este paso de recomposición se realiza mediante el bautismo, de tal manera que todo lo que se ha recibido con la creación se purifica y transfigura gracias a que es asumido por Cristo en su divino-humanidad⁴⁰⁸. La Eucaristía es un verdadero icono del *éschaton*⁴⁰⁹, del ámbito de la revelación del misterio de Dios. En la Eucaristía se entra de modo real y palpable en unión con Cristo. Por medio del Espíritu Santo, el cristiano como ofrenda, entra en Cristo tan radicalmente que llega a ser habitado por Cristo como su verdadero Cuerpo⁴¹⁰.

Berdiáev señaló que para poder percibir la realidad de la historia, para constatarla y comprenderla en toda su plenitud, era necesario presuponer la existencia del final. El sentido de la historia consiste por lo tanto en participar de la plenitud de la eternidad. El cristianismo es en este sentido la más sublime de las religiones porque es “la religión de

⁴⁰⁶ *Íbid.*, 125.

⁴⁰⁷ Rupnik explica la definición de arte de Soloviev en el contexto escatológico: «toda representación sensible de cualquier objeto o fenómeno desde el punto de vista de su estado definitivo, es decir, a la luz del mundo futuro». Cf. *Íbid.*, 125.

⁴⁰⁸ Cf. *Íbid.*, 37.

⁴⁰⁹ Indica la realidad última y definitiva, que da sentido a todo lo demás.

⁴¹⁰ Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 20.

la resurrección”, que no acepta la muerte definitiva y busca la resurrección de todo lo que tiene existencia auténtica⁴¹¹.

La propuesta de Evdokimov presentó una perspectiva escatológica en la imagen cristiana, constituyendo el icono como síntesis de la materia transfigurada⁴¹². De esta manera, al igual que en la tradición teológica oriental la luz tabórica era la que guiaba la contemplación teológica, la vía especulativa de la tradición católica debería ser precedida de la contemplación.

La dimensión escatológica de Bulgákov quedó patente en su explicación del juicio final, en la que puso en juego la contemplación de la imagen divina, pero esta vez sin la intercesión del símbolo. En el juicio final cada hombre estará sentado frente a la verdad de sí mismo, y se verá reflejado en dicha verdad. Este reflejo, de su imagen bella y resplandeciente, denotará las diferencias con lo que es realmente y precisamente esa comparación será el juicio. No se presentará a un Dios sentado en un tribunal que juzga implacablemente las faltas del hombre, sino una imagen del propio hombre visto con los ojos de Dios, que parecerá tan bella que no será posible otra cosa más que amarla, sin poder renunciar a ella. Esta será la imagen que pondere el juicio: la medida de cercanía o lejanía con la verdadera identidad⁴¹³. Špidlík, por su parte, afirmó que el reconocimiento de la autenticidad de la vida espiritual ocurrirá también en un tiempo muy ulterior, en el *éschaton*⁴¹⁴. Von Balthasar explicó el *éschaton* mediante la arquitectura de la Edad Media, que para recordar que todas las cosas del mundo están en tránsito, esculpió en sus fachadas la imagen del juicio final, como símbolo de la nivelación de todas las formas terrestres a la vista de la forma única de Cristo⁴¹⁵.

II.3.4.3. La belleza en la dimensión antropológica

Rupnik describe el escenario cultural en el que se ubica el hombre del siglo XXI como un lugar fragmentado, fruto de la gran globalización. Oriente y Occidente se

⁴¹¹ Cf. BERDIÁEV, N., *El sentido de la historia*, 68-71.

⁴¹² Cf. CAAMAÑO, J.C., “La materia transfigurada. Perspectivas teológicas de Pavel Evdokimov”, 96.

⁴¹³ Cf. ŠPIDLÍK, T., *La vocación cristiana. Reflexiones útiles*, 24.

⁴¹⁴ Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 9.

⁴¹⁵ Cf. VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. I. La percepción de la forma*, 610.

encuentran ante problemáticas semejantes y el hombre, sumergido en una realidad atomizada, plural y contradictoria, experimenta la desorientación en todos los niveles de su conciencia⁴¹⁶. La religión ha adoptado un principio gnóstico que permanece como horizonte intelectual de la cultura mayoritaria. La fe se ha reducido a un mundo psicológico imaginario, en el que se proyectan tanto aspectos espirituales, como teológicos, éticos y ascéticos. Los sacramentos se encuentran cada vez más expropiados de la dinámica espiritual y de la fuerza vital y transfiguradora, siendo objeto de especulaciones conceptuales o de sentimentalismos devocionales⁴¹⁷.

El desafío cultural para la Iglesia del tercer milenio es armonizar equilibradamente la sacralidad y la antropología. Si bien tradicionalmente la teología se ha asociado al ámbito del conocimiento y reflexión en torno a la fe, hasta hace no mucho tiempo, la liturgia se solía asociar al ámbito ceremonial y de protocolo cultural. Sin embargo hoy en día se ha empezado a tomar conciencia de que el *intellectus fidei*⁴¹⁸ está originariamente y siempre en relación con la acción litúrgica de la Iglesia. Una vez que la liturgia ha recuperado su estatus teológico, queda por delante acortar la distancia entre la celebración y la comprensión de la misma -en los términos de la cultura postmoderna-, por medio de lo que Arocena denomina teología de la “fe celebrada” o teología litúrgica. Esta “fe celebrada” supone armonizar símbolo y razón, verdad y belleza, teología y oración. Para conseguir esto, el hombre y la comunidad deben entrar en el lenguaje simbólico de la liturgia⁴¹⁹.

En la actualidad, los cristianos permanecen como “extraños espectadores” que contemplan el “enigmático rito de la liturgia”. Sin embargo, las celebraciones cristianas están cargadas de un lenguaje simbólico -palabras, gestos, cantos, fragancias, espacio, tiempo, orden, asamblea- hacia el cual el hombre está predispuestamente abierto. De esta manera puede asimilar la salvación gracias a estar dotado de una estructura ontológicamente abierta al signo sacramental⁴²⁰.

⁴¹⁶ Cf. RUPNIK, M.I., *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua*, 6-7.

⁴¹⁷ Cf. *Íbid.*, 28-29.

⁴¹⁸ En referencia al ejercicio teórico y práctico mediante en que la teología debe comprender la fe. Rupnik de denomina relacionalidad, en relación a la fidelidad, que es lo que permanece, la memoria perenne que se abre en la esfera religiosa de la veneración. Cf. *Íbid.*, 28-44.

⁴¹⁹ Cf. AROCENA SOLANO, F.M., “El lenguaje simbólico de la liturgia”, 104.

⁴²⁰ Cf. *Íbid.*, 106.

El sentido simbólico de la liturgia es patrimonio cristiano, pese a que en muchos momentos de la historia -incluso hoy en día- se ha pretendido descubrir razones utilitarias en todos los ritos. La liturgia precisa de una actitud concreta por los signos sacramentales de la liturgia, por los “humildes velos tras los cuales el Señor manifiesta y oculta su presencia”⁴²¹.

Valenziano presenta una manera de comprender al hombre a partir de la teología oriental. Siguiendo el pensamiento de san Gregorio Magno, el estudio del hombre no se puede fundamentar en “aquello que es”, puesto que el hombre es a imagen y semejanza de Dios. Por ello san Gregorio señaló que el hombre “es lo que es” porque se pone en camino siguiendo un principio que le es propio por naturaleza: el *bios* -la vida⁴²²-. Sin embargo, lo relevante del hombre es su principio vital, *zoe*⁴²³, que se convierte en una extensión, en un “tender hacia” -denominado *epéctasis*- sabiendo con certeza hacia qué cosa “se tiende” o dirige⁴²⁴. Este es el modo de pensar oriental, que choca completamente con el sistema racional de occidente. Valenziano afirma que esta manera de concebir el hombre y la vida es el verdadero sentido de la mística⁴²⁵. Rupnik presenta también una manera de comprender la vida a partir de los primeros pueblos eslavos, que mediante el término *istina* evocaban todo un bagaje del existir en el sentido ontológico y vital. En su significado primigenio, *istina* quería decir respirar. De esta manera, existir, vivir y

⁴²¹ Claude De Vert (1646-1708) fue un liturgista francés que pretendió descubrir las razones utilitarias en todos los ritos, debido al convencimiento que todos ellos tenían motivaciones exclusivamente prácticas. Por ejemplo, si en la misa se encendían velas era porque en las catacumbas paleocristianas todo estaba oscuro; si se empleaba incienso era para purificar los malos olores de los recintos sin suficiente ventilación; si los neófitos llevaban cirios encendidos después del bautismo era porque éste se celebraba en la noche de Pascua, en la que era necesario iluminar el camino desde el baptisterio hasta el altar. Cf. *Íbid.*, 111.

⁴²² El *bios* se entiende como vida en cuanto a sucesión. En el oficio bizantino, se llama *bios* al fragmento histórico que se lee a diario en el que se narra la vida de un santo; *bios* es hacer referencia al nacimiento, a los datos familiares, a los hechos realizados, etc. Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 26.

⁴²³ *Zoe* es el principio vital que en la cultura oriental se asocia a la luz. «Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida» Jn 8,12; «Para mis pies antorcha es tu palabra, luz para mi sendero» Sal 119,105. La luz no se entiende como la antorcha -la lámpara- encendida a lo largo del camino -de la vida- sino la iluminación mediante la cual el hombre sabe que está ubicado en el camino recto, que en los términos orientales se reconoce con la ortodoxia. Cf. *Íbid.*, 27.

⁴²⁴ Valenziano afirma que antes de san Gregorio Magno no se había escrito una formulación completa sobre la antropología cristiana. Cf. *Íbid.*, 28.

⁴²⁵ Valenziano señala la dificultad de comprender al hombre desde la perspectiva de San Agustín en adelante. Los principios de *bios* y *zoe* no se pueden separar, ni en lo positivo ni en lo negativo, porque el *zoe* no depende del hombre sino de Dios. Cf. *Íbid.*, 29-32.

respirar eran parte de una misma dimensión y aspiración, que los estos pueblos reconocieron como la verdad. La verdad “es verdad” porque respira y el hombre sabe, precisamente a través de la fidelidad de esa respiración, que la verdad existe y existirá. El sentido opuesto sería la mentira o engaño, es decir, fingir ser, vivir y respirar⁴²⁶. En el contexto cristiano el principio de la libertad y de la fidelidad es el principio de la verdad, que en relación con la vida queda garantizado cuando la misma está vinculada a la unidad⁴²⁷. Este es el principio agápico, que se realiza por excelencia en la figura de Jesucristo, en la cual se unen la humanidad y la divinidad en el amor. El principio agápico es unidad de lo creado y lo eterno, y la verdad se hace percibir como amor: «Afirmar el principio de la libertad en el amor como principio de la unidad de la verdad parece una solución revolucionaria»⁴²⁸.

Rupnik comprende el significado del cuerpo en clave sacramental. El cuerpo es el espacio en el que el hombre toma conciencia de una vida que le habita y que es más grande que él. Por este motivo el arte del espacio litúrgico debe representar la corporeidad de manera que permita al hombre tenerla junto a la corporeidad sacramental de Cristo⁴²⁹.

La mayor contradicción de la modernidad, señala Rupnik, ha sido convertir ideas y cosas en algo más importante que la persona. La persona es lo que da sentido a todo lo que existe porque todo, de algún modo, confluye en ella. La mirada, que es la expresión de la persona, encuentra su sentido en la mirada del otro. El jesuita esloveno sostiene que la civilización del siglo XXI vive entre el objetivismo y el subjetivismo, primero afirmando que los cánones son iguales para todos, y después, en el momento subjetivista, cada individuo se afirma a si mismo creando su propio lenguaje y dotándolo de su propio sentido. En este contexto no puede haber comunicación⁴³⁰.

La persona debe superar este dualismo porque la verdadera objetividad se esconde en el amor, que es siempre libre e ingobernable. Encuentra en el principio trinitario, en relación con el amor de las personas, la solución al objetivismo y al subjetivismo. El cristianismo debería de descubrir este principio: en la Trinidad hay tres

⁴²⁶ Cf. RUPNIK, M.I., *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua*, 44-45.

⁴²⁷ Cf. *Íbid.*, 47.

⁴²⁸ Cf. *Íbid.*, 51-52.

⁴²⁹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 137.

⁴³⁰ Cf. BENJUMEA, R., “No es tiempo de elaborar ideas, sino de vivirlas”, 12.

personas totalmente libres, que son al mismo tiempo un solo ser, gracias al amor que se profesan entre ellas.

Para tener experiencia de la belleza es necesaria una visión de conjunto. El arte de vivir es un arte que se desarrolla contemplando el final, de la misma manera que, para crear una obra de arte, el artista intenta plasmar el material de acuerdo con la visión que le fue dada contemplar con una intuición extraordinaria⁴³¹.

⁴³¹ Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 18.

II.4. Síntesis

Este recorrido por la biografía intelectual de Rupnik confirma su condición de heredero de la propuesta teológica de Soloviev en el siglo XXI. De la mano de Špidlík, el jesuita esloveno ha sabido adaptar una tradición que, pese a originarse en la ortodoxia, nació con vocación de ser ecuménica.

La corriente teológica rusa iniciada por Soloviev, y continuada por Ivanov, Berdiáev y Florenski, supo describir con tal clarividencia al hombre moderno, que su perspectiva sigue siendo actual. La poca repercusión que tuvieron sus propuestas, que fue debida al auge de una cultura completamente desorientada⁴³², sembró una semilla en la inquietud de algunos teólogos católicos que supieron mantener viva su llama. Guardini, De Lubac, Daniélou y Von Balthasar, entre otros, supieron aprovechar la fuerza de su mensaje e integrarlo, poco a poco, en la cultura y en la memoria europea. Los papas - también teólogos- además de incorporar sus ideas, han visto una gran oportunidad para producir un acercamiento con las iglesias orientales, que llevaba estancado desde hacía más de trescientos años.

Rupnik, en su faceta de artista, encarna en su experiencia el recorrido catártico que advirtieron Berdiáev y Florenski. La superación de la abstracción, como lenguaje firmemente anclado a la cultura individualista actual, para buscar un lenguaje con vocación evangelizadora supuso la oportunidad de redescubrir el valor de la imagen de los primeros siglos del cristianismo, que no era otra cosa que la experiencia de una manera de vivir la fe.

La catarsis artística también deja huella en la dimensión espiritual. Los aspectos teológico-estéticos que materializa en su obra provienen de una reflexión coherente, alejada de formulaciones teóricas, con una intencionalidad evidentemente evangelizadora. Su postura respecto al arte, que es profundamente crítica, evidencia la responsabilidad con la que ha asumido su tarea. El sentido de la imagen, el papel del artista y el espacio litúrgico, que son objeto de su concienzuda investigación, se tornan

⁴³² Especialmente en Europa.

novedosos al estudiarlos con la intensidad que él predica. Esto será lo que se verá en los próximos capítulos.

Conforme se avanza en el estudio y lectura de los teólogos orientales, se descubre que la cosmovisión de Rupnik no es el resultado de una suma de ideas, sino la síntesis de una tradición. La cosmovisión proyectada en el arte redundante sobre este aspecto: su arte continúa una tradición milenaria, que se hace presente y se actualiza a través de la liturgia. Por este motivo la belleza no se presenta como pura conmoción, que es como se ha comprendido desde la perspectiva del subjetivismo, sino mediante una afirmación clara y comprometida: La Belleza es Cristo. Desde esta visión, la experiencia estética y religiosa de la belleza se torna novedosa en pleno siglo XXI. Si la belleza asume la plena condición de Cristo, propone a la persona una manera de comprender la experiencia estética, el encuentro con la belleza, como el encuentro con Cristo. Como se ha desarrollado en este capítulo, en este momento es posible hablar de una belleza escatológica, ya que desde la experiencia de Cristo es posible la participación trinitaria y la proyección escatológica. El arte, desde esta perspectiva, pierde la opacidad de la representación, la barrera que, a través de la abstracción, habían generado la propia obra y el propio artista.

El siguiente capítulo penetra en la idoneidad del símbolo, materializado de forma ejemplar en el icono. La obra iconográfica de Rupnik se vuelve la encarnación objetiva del ideal de belleza propuesto.

III. El sentido del icono en el espacio litúrgico. El Centro Aletti

«Creo que si la realidad viniese a herir directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiésemos entrar en comunicación directa con las cosas y con nosotros mismos, el arte sería nulo, o más bien, todos seríamos artistas, porque nuestra alma vibraría entonces continuamente al unísono con la Naturaleza»⁴³³.

El diagnóstico de la cultura enunciado por Rupnik y la necesidad de ofrecer una respuesta desde la tribuna de la teología y el arte, fundamenta el sentido de su obra. En el capítulo que se desarrolla a continuación, se expondrá cómo el lenguaje iconográfico que utiliza el jesuita, es el fruto de la búsqueda de una fuente de conocimiento -el simbólico- que, siendo consustancial al ser humano, quedó relegado a esferas culturales muy reducidas. La búsqueda de Rupnik no se limita a la manera de conocer lo trascendental, sino a indagar sobre la intensidad y vitalidad con la que los primeros cristianos experimentaron la fe, así como en la manera de hacer actual dicha experiencia. El testimonio de esa época quedó reflejado tanto en las inquietudes teológicas de los Padres de la Iglesia como también en el arte. Por otro lado, la trágica ruptura de la Iglesia supuso también la oportunidad de enfocar la misma realidad, la de Cristo, desde diferentes perspectivas. Desde la conciencia católica, Rupnik ha sabido poner en valor el carisma de ambas tradiciones, destacando de la oriental la preservación de la espiritualidad y su dimensión trinitaria, así como el lenguaje simbólico de la liturgia y los iconos. En este sentido, Cantalamessa afirma que, de cara al nuevo milenio, es necesario presentar al mundo un Cristo “entero”, no un Cristo en lucha entre las diferentes tradiciones. Por eso el ecumenismo no hay que entenderlo como la búsqueda de un mismo carisma, sino que el carisma de cada uno sea en beneficio de todos los demás⁴³⁴.

Este capítulo se organiza en tres partes. La primera indaga sobre el sentido del símbolo, que es la materialización, en el campo del arte, del tipo de conocimiento que Soloviev, Ivanov y Florenski desplegaron en su trabajo teológico y estético. El símbolo se comprende, desde la cosmovisión de Rupnik, no como un ente sujeto exclusivamente

⁴³³ BERGSON, H., *La risa*. Sarpe, Madrid 1985, 56.

⁴³⁴ «Es como si Dios hubiera hecho dos llaves para acceder a la plenitud del misterio cristiano y hubiera dado una a la cristiandad oriental y otra a la occidental, de manera que ninguna de las dos puede abrir y acceder a esta plenitud sin la otra». Cf. CANTALAMESSA, R., *El misterio de la transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer Milenio*, 167.

al raciocinio –como defiende Panofsky-, sino como una ventana luminosa mediante la cual el mundo terreno y divino quedan conectados. El símbolo, señalado por pensadores tan diversos como Baudelaire o Evdokimov, adopta una especial relevancia en la cultura de la imagen en la que está inmersa la sociedad de signo XXI. En el contexto de este trabajo, el símbolo se vuelve imprescindible para comprender la liturgia, en la que todo lo que acaece se torna consustancialmente simbólico.

La segunda parte trata de analizar y describir la importancia de la imagen en el cristianismo, teniendo en cuenta que provenía de una cultura, la judaica, que no utilizaba imágenes. Estudiar este origen es también preguntarse por las razones por las cuales los primeros cristianos sintieron la necesidad de representar a Cristo. Esta necesidad se vio reforzada por una teología, la de los Padres de la Iglesia, que promovió una cultura capaz de construir los espacios de culto litúrgico que siguen manteniendo su vigencia, y siguen siendo capaces de conmover. Los primeros cristianos fueron capaces de construir un lenguaje original y novedoso, diferente a la exuberancia artística desarrollada por Grecia y Roma. Este nuevo lenguaje, fundamentado en la intuición simbólica con la que dichos cristianos se acercaban al misterio, sirve de inspiración a Rupnik no tanto para imitar una estética, sino para tratar de recuperar la ilusión –y también la intuición- con la que fue concebido ese arte.

La tercera parte muestra el método práctico con el que Rupnik materializa su inquietud evangelizadora: Il Centro Aletti. Este taller de arte responde con su trabajo a las cuestiones que se presentaron tras el diagnóstico de la cultura del jesuita esloveno. Por un lado, a la necesidad de desarrollar un arte alejado de la abstracción y el subjetivismo. Por otro, a la presencia de una comunidad de artistas que, en primera instancia, supere el individualismo de la obra artística; pero que también evidencie el carisma del artista litúrgico mediante una vida espiritual entregada al trabajo y a la oración. Al igual que los antiguos iconógrafos, la comunidad de artistas convierte el esfuerzo intelectual en ascesis creativo.

Este apartado también trata la obra iconográfica, y de forma concreta se concentra en los aspectos que son relevantes para comprender el mosaico y su repercusión en el espacio litúrgico. Desde la representación se revela la capacidad transfiguradora del

mosaico, que es posible gracias a la superación de las dificultades a las que se enfrenta el arte contemporáneo, enunciadas en el primer capítulo.

III.1. El sentido del símbolo

El hombre ha necesitado dar a lo imperceptible una forma visible, por este motivo la simbolización se produjo en un contexto misterioso ya que el objeto simbolizado tenía algo, o mucho, de aprehensible. Tradicionalmente la simbolización ha facilitado una respuesta espontánea ante las fuerzas hostiles de la naturaleza, frente a los misterios del cosmos, y frente a la vida y a la muerte. Este recurso, inconsciente y natural, ha tratado de compensar el hecho de que el hombre era incapaz de comprenderlo todo. La iconografía es uno de los ejercicios de simbolización más importantes que ha realizado el hombre, precisamente por los vínculos y relaciones que establece entre las cosas del mundo y el superior, superando incluso, como dice Ivanov, la capacidad cognitiva del hombre para comprender la totalidad de lo representado⁴³⁵.

Lo simbólico ha suscitado a lo largo de la historia la disputa en torno al carácter “realista” o “idealista” de este lenguaje⁴³⁶. Atendiendo a la historia cultural, y a las consideraciones que se realizan desde la posmodernidad, el arte griego se consideró idealista ya que se sustituyeron los cánones de la simbología religiosa por cánones estéticos producidos por la razón. A pesar de esto, el idealismo griego no tuvo las connotaciones antropocéntricas de la Edad Moderna. En la Edad Media, predominó un arte realista que dependió de una cosmovisión religiosa omnicomprendiva que trató de organizar el lugar y la jerarquía de las cosas terrenas y divinas. El arte verdaderamente idealista apareció en el Renacimiento junto al reconocimiento del individuo y el escepticismo, que, como señala Ivanov: «[en vez] de reflejar la realidad en su aspecto verdadero, transforma la realidad en un reflejo».

El simbolismo como corriente artística, inaugurado por Baudelaire, derivó a su vez en dos tipos de simbolismo: el realista y el idealista. El primero se caracterizó por la investigación mística de la verdad oculta en las cosas, por el descubrimiento en las cosas de algo más real que ellas mismas. La tarea del simbolista realista era retirar el velo de las cosas sin renunciar a lo fenomenológico, porque era en lo fenoménico donde se

⁴³⁵ Cf. FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, 299.

⁴³⁶ Que tiene que ver en cierta medida con las etapas críticas y orgánicas, apuntadas por Berdiáev y Florenski.

ocultaba la verdadera realidad. El simbolismo idealista quedó definido por la obra del propio Baudelaire. En *Correspondencias*, el poeta se detuvo en aquello que despertaba asociaciones sensibles buscando enriquecer la capacidad perceptiva del individuo, haciéndolo más sensible e impresionable y empujarlo con ese fin a la experimentación artificial⁴³⁷.

La diferencia entre ambos simbolismos depende del papel y función que se le otorgue a lo simbólico. Para el idealismo, sólo es un tipo de representación que permite una vivencia subjetiva a otros sujetos, sumergiéndolos en juegos y experimentos psicológicos. En el realismo, el símbolo es un fin buscado, algo concreto que participa de la realidad absoluta. El simbolismo realista es místico ya que a través de él se expresa el alma del mundo, las cosas “hablan”, pero el arte no se convierte en un monólogo, sino en un coro. Juan Pablo II expresó en este sentido: «Nadie mejor que vosotros, artistas, geniales constructores de belleza, puede intuir algo del *pathos* con el que Dios, en el alba de la creación, contempló la obra de sus manos»⁴³⁸. Ivanov señaló que el simbolismo realista es el tipo de arte que lleva a la teúrgia, siendo el artista un verdadero teúrgo y cuya tarea es unificar los dos mundos. Las esencias divinas, al ser simbolizadas en la obra de arte, otorgan a las cosas del mundo terreno parte de su energía y facilitan el “esfuerzo creativo del alma del mundo”, y el propio deseo oculto de las esencias de reunirse con el sustrato material⁴³⁹.

El simbolismo realista es revelación de la estructura originaria del mundo que, al ser revelada, se actualiza como realidad. Si el artista idealista transforma el mundo según su visión objetiva, el realista lo transfigura, mostrando el universo a la luz de la verdad escatológica. Es en este sentido como se comprende la vuelta a los orígenes que planteaba Soloviev, en la búsqueda de una religión renovada⁴⁴⁰.

⁴³⁷ Cf. *Íbid.*, 300.

⁴³⁸ JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, epígrafe 1.

⁴³⁹ Cf. FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, 301.

⁴⁴⁰ Cf. *Íbid.*, 301.

III.1.1. El lenguaje del símbolo

Cuando el artista crea su obra desarrolla a la vez un lenguaje, un mundo simbólico mediante el cual se comunica transmitiendo lenguajes. Etimológicamente, comunicación deriva de *communicare*⁴⁴¹ e indica la acción de compartir algo. Generalmente, siguiendo lo que plantea Calabrese⁴⁴², por comunicación se entiende la transmisión de información obtenida mediante la emisión, la conducción y la recepción de un mensaje⁴⁴³. Se trata por lo tanto de un proceso en el que la información pasa a través de un canal o soporte físico (en nuestro caso el mosaico), entre dos interlocutores (emisor como artista-comunicador y receptor como espectador-destinatario), por medio de un código. Este código se refiere al conjunto de reglas o sistema de signos conocidos por el destinatario que le permiten separar sistemáticamente el material físico portador del contenido. En este proceso el emisor codifica el mensaje y el receptor lo decodifica. De esta manera, mientras la actividad del artista (el iconógrafo) consiste en representar de forma codificada lo que quiere transmitir, la del espectador de su obra será descifrar el código empleado, asumiendo que no siempre es posible hacerlo en parte o en su totalidad.

En este punto entra en juego el signo, que Eco lo señaló como condición necesaria en la composición del mensaje⁴⁴⁴. El signo se puede definir como la unión de un significante (parte material y sensible) y de un significado (parte conceptual). En la práctica ambos son inseparables y constituyen dos caras de una única producción, refiriéndose el primero al plano de la expresión y el segundo al del contenido.

Los signos adquieren un significado concreto y reconocible mediante su uso “cotidiano”, perdiendo su sentido si se les aísla del contexto. Este significado puede, además de ser descriptivo, contener otros significados análogos que, para ser descifrados, requieran un conocimiento previo (y común) del emisor y el receptor; esto son los

⁴⁴¹ Del latín *communicare*: compartir algo, poner algo en común.

⁴⁴² Cf. CALABRESE, O., *El lenguaje del arte*. Paidós Ibérica, Madrid 1997, 11.

⁴⁴³ Calabrese determina un “origen histórico” al requerimiento de analizar fenómenos artísticos desde el punto de vista de su organización comunicativa más allá del interés metodológico explícito por los aspectos comunicativos de los objetos estéticos. Este origen lo data en la mitad del siglo XIX, a través de la teoría de “pura visibilidad” o “puro visualismo”, fundada por Konrad Fiedler y representada por el pintor Hans von Marées y el escultor Adolf (von) Hildebrand, que será el padre del teólogo católico alemán Dietrich von Hildebrand, mencionado en diversas ocasiones durante este trabajo de investigación. Cf. *Íbid.*, 19.

⁴⁴⁴ Cf. ECO, U., *Signo*. Labor, Barcelona 1988, 84.

símbolos. Todo símbolo es un signo cuya función es evocar algo ausente o imposible de percibir, algo conceptual. En el ámbito de la Semiótica⁴⁴⁵, el signo se ha definido como aquello que dotado de un significado puede ser asumido en sustitución de algo⁴⁴⁶. El signo, por lo tanto, además de ser un elemento del lenguaje cuya función consiste en expresar un pensamiento, funciona por sí sólo como un medio de comunicación.

El signo de la obra artística sólo encuentra su significado en «la comunidad de experiencias emocionales entre el artista y el espectador de su obra»⁴⁴⁷. Pero la obra de arte no sólo se dirige al espectador para gozarla estéticamente, sino también para comprenderla.

Panofsky señaló que el análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, presupone mucho más que la familiaridad con los objetos y acciones que se obtienen a través de la experiencia práctica⁴⁴⁸. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, por la lectura intencionada o por la tradición oral. Pero el nivel de significación que puedan aportar dichas fuentes no es suficiente para lo que Panofsky denominó como «interpretación de la significación intrínseca o contenido», que trata un nivel más profundo de la iconografía, el valor simbólico⁴⁴⁹.

En este sentido, Panofsky distinguió diferentes niveles de significación del icono en función de la interpretación y del bagaje para la misma. En un primer nivel, sería posible acceder al contenido temático primario o natural, lo fáctico y lo expresivo, que conforma en general el mundo de los motivos artísticos. Esto permitiría interpretar el icono a través de un análisis formal, siendo el bagaje necesario la experiencia práctica, es decir, la familiaridad con los objetos y con las acciones. En un segundo nivel, el objeto de interpretación permitiría acceder al contenido temático secundario o convencional, que constituyen el mundo de las imágenes, las historias y las alegorías. Esto supondría un análisis “estrecho” de la iconografía teniendo familiaridad con las fuentes literarias, los temas y conceptos específicos de la representación. En un tercer nivel de significación,

⁴⁴⁵ Mediante la Semiótica es posible analizar los signos que compone un mensaje, estableciendo relaciones entre los elementos de significación y los fenómenos de comunicación.

⁴⁴⁶ Cf. CALABRESE, O., *El lenguaje del arte*, 13.

⁴⁴⁷ Cf. *Íbid.*, 137.

⁴⁴⁸ Cf. PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Madrid 1982, 21.

⁴⁴⁹ Cf. *Íbid.*, 23.

en el icono se puede descubrir el significado intrínseco, que constituye el mundo de los valores simbólicos. Es por lo tanto la manera de experimentar la iconografía en un sentido más profundo. Panofsky señaló que para esto, era necesario disponer de una intuición sintética condicionada por la psicología personal y la *Weltanschauung*⁴⁵⁰.

Sin embargo, estos niveles de significación no se pueden aislar en un solo fenómeno. Por lo tanto, los sistemas de percepción y análisis de la escena iconográfica se mezclan entre sí en un proceso orgánico e indivisible.

En el contexto de esta investigación, poner en diálogo a autores como Panofsky, Eco y Rupnik (incluso Croce), puede generar cierta tensión porque el alcance de sus estudios e inquietudes difiere en su forma final. Es por ejemplo el caso de Panofsky y su concepción de la iconología, que no deja de ser un tratamiento científico de la experiencia de la contemplación del icono. Como se ha expuesto en la cosmovisión de Rupnik, esto está muy alejado de las expectativas de su trabajo.

III.1.2. Simbolización del Misterio

Arocena hace una interesante reflexión acerca del sentido simbólico de la liturgia a partir de la concepción del Misterio y su simbolización. El Misterio no se puede circunscribir al ámbito de los conceptos, sin embargo, se puede esbozar con las categorías de la divina revelación. El Misterio es una realidad inagotable, nunca conocida del todo. Pero lo propio del Misterio, continúa Arocena, no es su dimensión enigmática, sino su condición de revelación: el Misterio de Dios se hace visible mediante su Hijo. Por lo tanto, lo propio del Misterio no es su incognoscibilidad, sino su sentido desbordante en forma de luz cegadora⁴⁵¹.

Para explicar la simbolización del Misterio, Arocena acude al significado griego del término *symbolon*, que designaba un objeto dividido en dos partes. Cada parte, carente de valor en sí misma, recuperaba su valor cuando se unía a la otra. El verbo griego *sunballein*, que significa unir, hace posible el encuentro entre los elementos separados para hacer comprensible su contenido. Siguiendo a los autores medievales, el símbolo

⁴⁵⁰ Cf. *Íbid.*, 25.

⁴⁵¹ Cf. AROCENA SOLANO, F.M., “El lenguaje simbólico de la liturgia”, 107.

requiere que el hombre recorra el camino desde la realidad para interpretarlo y llegar a la dimensión espiritual. La liturgia, y todo lo que acontece en ella, pone a disposición del hombre este camino⁴⁵².

Špidlík y Rupnik señalan que el icono es considerado un espacio habitado por el Señor mismo⁴⁵³. Esta inhabitación, en la tabla de madera, en los colores extendidos sobre ella, en las figuras dibujadas en ella, sucede en tres niveles. En primer lugar, en la creación misma; lo creado está inhabitado por la presencia del Creador. En un segundo nivel, la inhabitación del Señor en el icono tiene lugar en la obra artístico-cultural. Es el Espíritu Santo la fuente principal de la creación del iconógrafo⁴⁵⁴. El amor ha unido la naturaleza humana y la divina en Cristo. El amor, que se manifiesta en la veneración a Dios y a sus santos⁴⁵⁵, unirá el arte humano del icono a la visión espiritual y a la comunión de la gracia. En un tercer nivel, la presencia de Dios se realiza en la liturgia de la que el icono forma parte.

En este punto Špidlík y Rupnik continúan diciendo que la presencia de Dios es transformadora y redentora, como la presencia de Cristo celebrada con todo realismo en la liturgia, donde la obra de la redención es vivida no sólo como memoria del pasado, sino como eficacia de la transfiguración que continúa en la historia y también la transforma⁴⁵⁶. El icono es sustancialmente una visión sacramental del mundo, la visión de cómo la materia se ofrece para convertirse en lugar de salvación. ¿Puede tener que ver esto último con el espacio litúrgico? ¿Puede el espacio sacro participar de dicha visión? Esto se tratará en capítulos posteriores.

En el lenguaje del icono hay un núcleo bíblico, pero también está fuertemente presente la tradición. En su origen las representaciones del icono podían también presentar, como todo arte, las características de un lugar o de costumbres determinadas,

⁴⁵² Cf. *Íbid.*, 108.

⁴⁵³ Completan la reflexión diciendo que el icono «es una presencia teúrgica (de invocación), en cuanto a que continúa con la presencia de la gracia que salva, que purifica y que diviniza». Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 15.

⁴⁵⁴ Afirma Evdokimov: «Si nadie puede decir: ¡Jesús es el Señor! Si no es por medio del Espíritu Santo (Col 12,13), nadie puede representar la imagen del Señor si no es por medio del Espíritu Santo. Él es el Iconógrafo divino». Cf. *Íbid.*, 16.

⁴⁵⁵ Špidlík y Rupnik añaden: «La veneración sola pasa el último abismo porque no se detiene en las formas y tampoco en las nociones, sino que se dirige a la persona que vive». Cf. *Íbid.*, 16.

⁴⁵⁶ Cf. *Íbid.*, 17.

como también características eclesiales y espirituales. A pesar de estas connotaciones concretas, el icono ha pasado a formar parte, a través de sínodos y concilios, del lenguaje «ortodoxo» eclesial universal, hasta ser aceptado por la Iglesia no tanto por su aspecto artístico, ni por su interpretación dogmática, sino sobre todo por su estrecho vínculo con la oración y la liturgia. Las soluciones artísticas, formales, propias del dibujo, de la composición, no eran nunca una cuestión aislada, «estética» en el sentido convencional de la palabra, sino que se llegaba a ellas a través de toda la dimensión vital, litúrgica, teológica dentro de la cual trabajaba el iconógrafo⁴⁵⁷. La convergencia de dimensiones en el icono se apoya sobre la relación fundante, la relación con Dios.

Špidlík y Rupnik señalan que el misterio del icono consiste en haber llegado a ser parte del ámbito litúrgico. Esto lo explican diciendo que si el icono es un acontecimiento que concierne a la oración y a la contemplación de muchos, debe de haber una dimensión objetiva en el lenguaje del icono y, por otra parte, una dimensión personal en la que se reconoce cada persona que ora⁴⁵⁸. Esta reflexión también será de utilidad para relacionar la imbricación del icono en el espacio sacro y comprender su repercusión en el ámbito de la liturgia.

Con un término estrictamente teológico, se puede decir que las realidades representadas están hipostatizadas⁴⁵⁹, es decir, asumidas en una realidad personal. Por eso el icono dice siempre algo específico y concreto, y al mismo tiempo algo trans-individual. A través de la formación de un canon, de un conjunto de normas y requisitos que la iconografía debe seguir -mediante la creación de un lenguaje para los que están instruidos en ello-, el icono adquiere la potencia de una comunicación abierta a todos.

El lenguaje del icono, a través de la eclesialidad (*cerkovnost*), aunque conserva un tono convencional, en la experiencia del creyente consigue comunicar un contenido

⁴⁵⁷ El aspecto dogmático no se desarrolla antes que el icono, sino que el ambiente mismo en el que nacían favorecía una elaboración orgánica de lo que se representaba en ellos. Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 18.

⁴⁵⁸ Špidlík y Rupnik argumentan que probablemente sea el carácter sagrado, el ambiente litúrgico en sentido estricto, la dimensión de revelación del icono, lo que une tan radicalmente a Dios y a su presencia, lo que haya supuesto que el hombre ya no se atreva a tocarlo, ni siquiera en esa dimensión más personal, temporal, condicionada culturalmente. Por esto dicen que el icono en un cierto momento ha frenado su evolución. Esto genera también un ámbito de discusión con la evolución del espacio litúrgico. Cf. *Íbid.*, 19.

⁴⁵⁹ A través de la acción del Espíritu Santo. Cf. *Íbid.*, 20.

absolutamente personal⁴⁶⁰. La renuncia a la autoría por parte del iconógrafo se suma al rechazo por las formas inútiles y a la búsqueda de elementos concretos, sintéticos y claros⁴⁶¹. El sometimiento del iconógrafo a las prescripciones canónicas parecería, según los criterios «modernos», limitar la creatividad personal. Sin embargo, este «ascetismo artístico» se puede considerar como condición de todo arte verdadero. La acción creadora del hombre es una participación, y por lo tanto una imitación, en la obra creadora divina⁴⁶².

Para leer un icono es necesario superar los acercamientos ideológicos y también los gustos y modas, para entrar en la óptica del conocimiento simbólico⁴⁶³. El icono, en su génesis y evolución, adquiere todas las características del símbolo en el sentido más auténtico del término. Esto requiere de un conocimiento integral que se realiza sobre la base del principio de reconocimiento radical de lo que se conoce. Es necesario reconocer los iconos en su objetividad, la que llevan en sí mismos⁴⁶⁴. Para esto, no se trata de proyectar un significado cualquiera sobre el icono, sino establecer un diálogo con él⁴⁶⁵.

El símbolo se comunica envolviendo y exige de la persona a la que se revela que lo reformule con una expresión suya⁴⁶⁶.

El símbolo tiene el sentido de intermediación y de signo, y denota al mismo tiempo una relación, un enlace. El símbolo enseña que el sentido de un mundo reside en otro, y que el sentido mismo viene dado por este último⁴⁶⁷. El símbolo es la unión de dos

⁴⁶⁰ Por esto el iconógrafo debe recorrer un camino de ascesis, de «ayuno de los sentidos» y de renuncia a todo lo que sería una creación suya de las formas, una visión individual. Cf. *Íbid.*, 21.

⁴⁶¹ Para san Basilio, el ayuno ascético consiste en comer según la necesidad: no más ni menos. En el paraíso, Adán ayunaba con respecto a toda criatura. Fijaba su mirada en las cosas visibles sólo para alimentar su alma de conocimiento y del amor de Dios. Esto es lo que trata de hacer el iconógrafo con las formas de la naturaleza visible. Por eso, en el icono uno o dos árboles son suficientes para representar un bosque; basta con sólo uno o dos pastores para representar la adoración de Cristo en el icono del Nacimiento; el gran dolor de la Madre de Dios bajo la cruz se expresa mediante un pequeño gesto discreto y el consuelo que Jesús le dirige se representa con una simple mirada. Cf. *Íbid.*, 21-22.

⁴⁶² Cf. *Íbid.*, 22.

⁴⁶³ Cf. *Íbid.*, 25.

⁴⁶⁴ Reconocer en el símbolo la totalidad objetiva. Cf. *Íbid.*, 26.

⁴⁶⁵ Špidlík y Rupnik explican que este diálogo se debe producir en el contexto litúrgico, entre oraciones, velas, incienso y cantos. «Sólo entonces se puede uno convertir en iconógrafo, quien con el intelecto en el corazón, comienza a pintar comprendiendo lo que el icono comunica». Cf. *Íbid.*, 26.

⁴⁶⁶ Cf. *Íbid.*, 28.

⁴⁶⁷ Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 42.

mundos, y su estructura es un nexo real y libre, cuya unidad está fundada en la creación y en la redención. Saber vivir es para Rupnik mirar la vida con ojos habituados a ver todo como un símbolo⁴⁶⁸.

La mentalidad cristiana requiere de una mentalidad del símbolo. Esto significa que dentro de una realidad se descubre otra más profunda⁴⁶⁹.

La experiencia espiritual hace ver que acumular imágenes sobre imágenes para expresar términos creaturales de Dios es cosa imposible, por lo que es necesario trascender continuamente a las imágenes. En oriente, la teología apofática en la que se utilizan términos negativos -Dios es invisible, incomprensible, inefable y otros semejantes- se expresa en forma negativa la trascendencia de la vida divina respecto a la inteligencia humana. Se trata de admitir que la infinita riqueza de Dios no puede ser limitada por la limitación del hombre. Mediante este procedimiento se trata de superar una aproximación superficial a las imágenes y conceptos, que conducen a darles un valor absoluto. Rupnik señala que el Dios que no se puede conocer, pero que se revela como un “Tu” y que el cristiano puede llamar “Padre” no puede prescindir de las imágenes y conceptos, porque entendidos como símbolos son a su vez realidades en las que Dios se revela. Así es como se comprende el icono⁴⁷⁰.

El problema de la imagen, señala Rupnik en muchos de sus escritos, radica en la vulnerabilidad del hombre debido al pecado. La imagen, siendo corpórea, “pesca con anzuelo” la inseguridad del hombre, en cuanto que precisamente mediante el cuerpo él experimenta su mortalidad y fragilidad. Las imágenes se ofrecen como posibles soluciones para su dificultad, su drama, su vacío⁴⁷¹. Por este motivo en algunas corrientes espirituales se ha querido eliminar las imágenes y suprimir la imaginación, convencidas de que una persona podría desencadenar mediante las representaciones materiales pensamientos que la puedan hacer menos libre y más pasional. En cualquier caso, es necesario comprender a estas corrientes en el ámbito cultural en el que nacieron.

⁴⁶⁸ Cf. *Íbid.*, 43.

⁴⁶⁹ Cf. *Íbid.*, 55.

⁴⁷⁰ Cf. *Íbid.*, 69.

⁴⁷¹ En este sentido radica la discusión que Rupnik mantiene con el minimalismo, materializado en los espacios sacros carentes de imágenes. El hombre, ante la ausencia, recrea con su imaginación el vacío que se presenta.

En cualquier caso, esta imaginación de la que habla Rupnik necesita imágenes⁴⁷². El hombre no puede pensarse a sí mismo si no se mira en imágenes por lo que busca continuamente con la imaginación captar su devenir. Por eso la imaginación, aunque tome de la memoria pasada, siempre está proyectada hacia el devenir, cuyo último horizonte es el *éschaton*.

En el contexto de la imagen, Rupnik declara que el verdadero arte creador es la imaginación, pero advierte del peligro de la abstracción⁴⁷³, el idealismo o el romanticismo. La “imaginación sana”, según el artista esloveno, es la que obra con imágenes realistas. Este realismo al que se refiere debe ser buscado en Jesucristo ya que en Él se encuentra la única imagen realista de la humanidad. La palabra “real” adquiere todo su peso, porque coincide con lo verdadero, con lo que permanece.

El icono es un ambiente donde se forma el pensamiento. Representa un «conjunto» de la historia de la salvación y del mundo. Revela nexos entre acontecimientos y personas diversas. Como todo símbolo, es un lugar en el que no sólo se unen el mundo sensible y el suprasensible, sino que también se acortan distancias y se vive una especie de contemporaneidad⁴⁷⁴. Entrando en dicho espacio, se encuentra a las personas que lo han habitado, que han pasado por él. Špidlík y Rupnik reiteran en la idea de que el icono es un organismo vivo, y que como tal, debe ser conocido⁴⁷⁵. Esta forma de conocimiento no se puede reducir a un principio gnoseológico sino que, como obra simbólica, se debe estudiar de la misma manera que la Sagrada Escritura. Independientemente del conocimiento que se tenga sobre datos históricos, arqueológicos y filológicos, debe de haber una relación estrecha entre el lector y la Palabra⁴⁷⁶. El símbolo se comunica envolviendo y exige que la persona a la que se revela que lo reformule con una expresión propia. Es por lo tanto una realidad espiritual, donde «espiritual» es todo lo que, con la acción del Espíritu Santo, se habla de Dios, se le recuerda, se comunica y lleva a Él⁴⁷⁷.

⁴⁷² Cf. *Íbid.*, 73-74.

⁴⁷³ Esta advertencia parte de su propia experiencia debido a que toda su obra hasta el año 1999 era eminentemente abstracta.

⁴⁷⁴ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 27.

⁴⁷⁵ Cf. *Íbid.*, 27.

⁴⁷⁶ Si no se considerase que la Palabra está llena de Espíritu Santo, todos los datos quedan desconectados. Cf. *Íbid.*, 27.

⁴⁷⁷ Cf. *Íbid.*, 29.

Rupnik, en su artículo *Applicazione del Concilio: quale arte per la liturgia?* expone que no puede existir arte litúrgico sin la figura y sin el rostro, y que esto ocurre en la actualidad por una falta de dimensión pneumatológica⁴⁷⁸. Este aspecto sobre el rostro es fundamental para comprender su trabajo basado en el discurso iconográfico. El motivo principal es que el rostro evidencia la presencia de un Dios personal, frente a un ente abstracto. Esto repercute en la comunicación del cristiano mediante la oración. Rupnik, preocupado por la “efectividad” de todos los elementos que participan del espacio sacro, ha observado que en general existe una dificultad de concentración debido a la ausencia formal y material de Aquel hacia el que se dirige la oración⁴⁷⁹. Si la fe significa “ser encontrado en Cristo”, la oración del cristiano en Cristo, en cuanto que la humanidad del hombre está unida a la humanidad de Cristo, estará dirigida al Padre. Y dado que la oración se realiza en Cristo por medio de Cristo, el rezo busca (invoca) que el Espíritu Santo mueva la identidad del hombre hacia una conciencia filial más plena. En este contexto, la imagen del rostro cobra una importancia vital. La Biblia está llena de la nostalgia del rostro, dice Rupnik, y a su vez encuentra en el rostro de Cristo la comunicación y la relación⁴⁸⁰.

La búsqueda del rostro es una constante en la obra de Rupnik, donde, como señala Govekar en una entrevista, «parece que casi se encuentra en tus cuadros un recorrido un poco semejante al arte paleocristiano: a partir de los símbolos y los relatos queridos por los primeros cristianos -como el pez, o Jonás- te encaminas hacia el descubrimiento del rostro»⁴⁸¹.

Rupnik explica que la representación del pez fue un descubrimiento. En plena crisis existencial debido al cambio que se estaba produciendo en su arte, observa que el pez que estaba pintando se había convertido en un ojo: «de repente, ya no era yo quién miraba y trataba de poseer el mundo como un sujeto ávido, sino que me descubrí visto, mirado»⁴⁸².

⁴⁷⁸ Cf. RUPNIK, M.I., “Applicazione del concilio: quale arte per la liturgia?”. *Notitiae* 11-12 (2005) 224.

⁴⁷⁹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 57.

⁴⁸⁰ «Quién me ve a mí, ve al Padre». Cf. Jn 14,9.

⁴⁸¹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 72.

⁴⁸² Cf. *Íbid.*, 20.

Respecto a Jonás, Rupnik ha representado en numerosas ocasiones la imagen del profeta porque agrupa muchas cuestiones existenciales, intelectuales y espirituales que vivía el jesuita esloveno. La que más le llama la atención es la cuestión de la obediencia: obediencia a un designio de Dios⁴⁸³. Al igual que con la imagen del pez, Rupnik siente que el arte sacro no debe ser una expresión personal, sino un servicio humilde a la comunidad. Al igual que el miedo que tenía Jonás de los habitantes de Nínive⁴⁸⁴, Rupnik percibió algo parecido cuando los superiores le pidieron que se dedicara al arte para las iglesias. Encuentra en el sometimiento del profeta hebreo su propia vocación, evitando la huida para hacer otras cosas: «En efecto, la “nave” en la que me había embarcado se estaba hundiéndose: ese arte hecho de expresionismo violento no ha sobrevivido, porque es un arte que antes o después llega cadáver»⁴⁸⁵.

Špidlík y Rupnik sostienen que el verdadero arte cristiano, arte que avanza sobre la estela de la comunicación, sólo es posible sobre la base de la teología de la encarnación. El icono se desarrolla como un verdadero y propio arte de la fe cristiana⁴⁸⁶.

En la actualidad Rupnik advierte la necesidad de repensar el sentido del arte en la Iglesia, precisamente porque la situación del momento tiene algo de similar respecto a la de los cristianos de los primeros siglos. Estos cristianos se debían inculturar en un mundo que había demostrado toda su fuerza prevalentemente por la capacidad intelectual de acceder al mundo de las ideas, e hicieron hincapié en el arte y en la liturgia, porque entienden que afectan a la vida e interpelan a la persona, no únicamente en una de esas dimensiones⁴⁸⁷.

⁴⁸³ Cf. *Íbid.*, 73.

⁴⁸⁴ Cf. Jon 1,3.

⁴⁸⁵ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 73.

⁴⁸⁶ ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 13.

⁴⁸⁷ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 78.

III.2. El origen de la imagen cristiana

Existen algunas divergencias a propósito del origen del arte cristiano y de la actitud hacia el arte de la Iglesia de los primeros siglos⁴⁸⁸. Por un lado, está la ciencia, con puntos de vista múltiples, variables y a menudo contradictorios; cercanos unas veces a la actitud de la Iglesia y opuestos otras. Por otro lado, el punto de vista de la Iglesia, único e invariable desde sus orígenes hasta nuestros días. La Iglesia ortodoxa afirma y enseña que la imagen sagrada existió desde los orígenes del cristianismo, y que el icono es uno de sus atributos indispensables. La Iglesia afirma que el icono es consecuencia de la Encarnación divina, que él se fundamenta en la Encarnación y que, en consecuencia, pertenece a la esencia misma del cristianismo, de la que resulta inseparable⁴⁸⁹.

Sin embargo, a partir del siglo XVIII se propagaron algunos puntos de vista que contradicen esta afirmación eclesial. Edward Gibbon (1737-1791) sostuvo que los primeros cristianos experimentaron una aversión insuperable hacia el uso de imágenes. Según Gibbon, tal aversión se debía a su origen judío⁴⁹⁰, de modo que los primeros iconos no habrían hecho aparición hasta principios del siglo IV. Esta tesis hizo escuela y sus postulados han subsistido hasta nuestros días.

Leonid Alexándrovich Uspenski es el teólogo en el que Rupnik confía muchas de sus reflexiones acerca del icono, quedando patente en diversas anotaciones de sus escritos. Uspenski, unido al resto de autores, servirá de referente para desarrollar este capítulo. Si bien se ha comentado en el capítulo anterior que el trabajo de Špidlík y Rupnik procede de la influencia del aprecio que Juan Pablo II mostró por la tradición oriental⁴⁹¹, la obra Uspenski no pudo recibir dicha influencia⁴⁹². Ramón Jimeno Sánchez señala, en la introducción de *Teología del icono*, que lo anteriormente expuesto unido a la falta de libertad religiosa en la antigua Unión Soviética supone que el pensamiento ortodoxo en general se vio obligado a sobrevivir y desarrollarse en el exilio⁴⁹³. En cualquier caso, el

⁴⁸⁸ Cf. USPENSKI, L.A., *Teología del icono*. Sígueme, Salamanca 2013, 32.

⁴⁸⁹ Cf. *Íbid.*, 32.

⁴⁹⁰ Esto quedó expresado en Ex 20,4 y Dt 5,12-19.

⁴⁹¹ Cf. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*.

⁴⁹² *Teología del icono* se publicó en París en 1980, por Les Éditions du Cerf.

⁴⁹³ Además de Uspenski, muchos otros teólogos sufrieron dicho exilio: Bulgákov (1871-1944), Losski (1870-1965) y Berdiáev (1874-1948) vivieron en Francia; Florovski (1893-1979) en Francia y Estados Unidos; Nadezhda Gorodetski (1901-1985) en el Reino Unido. En Rusia,

apéndice de la obra de Uspenski, ¿Hacia la unidad?, converge con la intuición manifiesta de Juan Pablo II⁴⁹⁴.

III.2.1. El origen de la imagen desde la tradición veterotestamentaria

Uspenski señala que no cabe duda de que algunos cristianos, sobre todo aquellos que provenían del judaísmo, negaban la mera posibilidad de la imagen en el cristianismo, apoyándose en la prohibición del Antiguo Testamento⁴⁹⁵. Habida cuenta de la nefasta experiencia del paganismo, lo que pretendían aquellos cristianos era preservar la religión del contagio de la idolatría, que podría penetrar a través de la creación artística. De esta manera, la iconoclasia sería tan antigua como el culto a las imágenes.

Uspenski continúa la reflexión indicando que, para la ciencia moderna, la aversión de los primeros cristianos a las imágenes tiene su origen en los escritos que algunos autores antiguos -calificados como «Padres de la iglesia»- habrían dirigido contra el arte⁴⁹⁶. Uspenski realiza una precisión, ya que la Iglesia no considera perfectamente ortodoxos a dichos “Padres de la iglesia”⁴⁹⁷. No tener presente esto llevaría a atribuir a la Iglesia una actitud que no reconoce como suya. Todo lo más, podría reconocerse que las obras de estos autores expresan las convicciones personales de ellos y reflejan algunas corrientes hostiles a las imágenes en el seno de la Iglesia. Según concluye Uspenski no pueden ser considerados «Padres de la iglesia» ya que se estaría identificando su actitud

Florenski experimentó el destino de un enorme número de ortodoxos –y católicos- que compartieron el «ecumenismo del sufrimiento» del Gulag (acrónimo ruso para la «Dirección general de Colonias y Campos de Trabajo-Correccionales, conocidos como «campos de concentración» soviéticos), al tiempo que la Iglesia ortodoxa se debatía entre la persecución, la clandestinidad y un simbólico oficialismo (la católica prácticamente desapareció). Cf. JIMENO SÁNCHEZ, R., “Presentación. Esa apacible y extraña atracción por el icono”. En: USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 16.

⁴⁹⁴ Cf. *Íbid.*, 529.

⁴⁹⁵ Cf. *Íbid.*, 32.

⁴⁹⁶ Se trataría sobre todo de Tertuliano (160-240/250), Clemente de Alejandría (150-216), Orígenes (185/186-254), Eusebio de Cesárea (265-339/340) y otros, menos conocidos, como Minucio Félix (siglos II o III), Arnobio (255/260-327) y Lactancio (240/250- se ignora la fecha de muerte). Cf. *Íbid.*, 33.

⁴⁹⁷ A pesar de tratarse de un gran apologeta y confesor, Tertuliano terminó sus días en la herejía montanista. Su *De Pudicitia*, donde protesta contra algunas imágenes, fue escrito una vez abandona la Iglesia. Orígenes fue condenado por el V Concilio ecuménico. Eusebio de Nicomedia, semiarriano, fue además «origenista».

con la de la Iglesia, y habría que concluir que la propia Iglesia se oponía a las imágenes por temor a la idolatría.

En cualquier caso, la penetración de las imágenes en el culto es considerada un fenómeno que escaparía al control de la Iglesia y atribuida, en el mejor de los casos, a una indecisión, al temor de la jerarquía ante la realidad de esa “paganización” del cristianismo⁴⁹⁸. Esta teoría se encuentra en contradicción con los testimonios materiales que se disponen. Existen frescos en las catacumbas desde los primeros siglos, en particular en los lugares de reunión y culto y en los que preferentemente se enterraba al clero -la catacumba de Calixto, por ejemplo-. Estas imágenes, por lo tanto, eran conocidas no sólo por los fieles, sino también por la jerarquía.

La actitud iconoclasta de algunos autores antiguos y el prejuicio contra las imágenes de ciertas corrientes entre los cristianos de nuestro tiempo -el protestantismo- han llevado a identificar también la imagen cristiana con el ídolo.

La ciencia nunca ha mantenido una actitud constante en relación con el arte cristiano. De hecho, si los cristianos no hubieran admitido las representaciones, no se hubieran encontrado monumentos de arte cristiano de los primeros siglos precisamente en los lugares donde estos se reunían. Por otra parte, la amplia difusión de las imágenes en los siglos posteriores resultaría incomprensible e inexplicable si éstas no hubieran existido con anterioridad.

En relación con la repercusión directa de la imagen en el espacio sacro, hay un texto que se cita sistemáticamente para probar la oposición de la Iglesia a las imágenes. Se trata del canon 36 del concilio local que tuvo lugar en Elvira (España) hacia el año 306: «Hemos decidido que en las iglesias no debe haber pinturas, para que no se reproduzca en las paredes lo que se venera y adora (*Placuit picturas in Ecclesia esse non debere, ne quod colitur aut adoratur, in parietibus depingatur*)». Uspenski señala que este texto tampoco resulta tan indiscutible como a veces se pretende⁴⁹⁹. Tan sólo hace

⁴⁹⁸ Uspenski señala que para los estudiosos modernos existiría, por un lado, la Iglesia, asimilada a la jerarquía y al clero, y, por otro, los fieles, que serían precisamente los que habrían impuesto las imágenes a la jerarquía. Al identificar de este modo Iglesia y jerarquía, se contradice el concepto de Iglesia que existió en los primeros siglos del cristianismo y que siempre ha existido en la Iglesia ortodoxa: el cuerpo de la Iglesia lo forman el clero y los fieles juntos. Cf. *Íbid.*, 34.

⁴⁹⁹ Cf. *Íbid.*, 36.

referencia a las pinturas murales que forman parte del edificio de una iglesia, mientras que guarda silencio sobre el resto de formatos pictóricos. En España existían numerosas imágenes en vasos sagrados, sarcófagos, etc. Si el concilio no los menciona pudo ser porque la decisión fue dictada por razones de orden práctico, no por la negación de principio de la imagen sagrada. El concilio de Elvira se sitúa en el transcurso de las persecuciones de Diocleciano⁵⁰⁰.

En todo caso, lo decisivo para la Iglesia no es la antigüedad de este o aquel testimonio a favor o en contra del icono (factor cronológico), sino el acuerdo o desacuerdo del testimonio con la revelación cristiana.

El rechazo de las imágenes de algunas corrientes en los primeros siglos del cristianismo se explica sobre todo por cierta confusión en la actitud hacia la imagen. Tal confusión se debe posiblemente a la ausencia de un lenguaje adecuado, tanto pictórico como verbal. Para responder a esos equívocos y a la diversidad de opiniones respecto al arte, había que encontrar formas artísticas y expresiones verbales que no admitieran ningún malentendido. De hecho, esta situación en la que se hallaba el ámbito artístico era la misma que la del litúrgico o el teológico⁵⁰¹. La predicación cristiana se dirigía a ese mundo y, para habituar poco a poco a las personas a la inconcebible realidad de la Encarnación, la Iglesia comenzó hablándoles con un lenguaje que estuviera más a su alcance que una imagen directa. Según indica Uspenski, este es una de las principales causas de la abundancia de símbolos en los primeros siglos del cristianismo. La cualidad icónica de la imagen penetraba en la conciencia de los hombres y en su arte muy despacio, con dificultad. Sólo el tiempo y las necesidades de determinadas épocas de la historia irían haciendo evidente el carácter sagrado de la imagen, llevarían a la desaparición de los símbolos primitivos y depurarían el arte cristiano de los elementos extraños que ocultaban su contenido⁵⁰².

⁵⁰⁰ Uspenski elucubra respecto a este tema: «¿No habrá que ver más bien en ese canon 36 un intento de preservar lo que se venera y adora de la profanación? Además, en su conjunto, el concilio de Elvira tuvo por objeto rectificar abusos en diversos ámbitos. ¿No podrían darse también en la veneración de las imágenes?». Cf. *Íbid.*, 37.

⁵⁰¹ Uspenski señala que Cristo escogió el mundo judeo-greorromano para su encarnación. La realidad de la encarnación de Dios y el misterio de la cruz eran «escandalo» para unos y «necedad» para otros (cf. 1 Co 1,23). Escándalo y necedad era también la imagen que los reflejaba: el icono. Cf. *Íbid.*, 37.

⁵⁰² Cf. *Íbid.*, 37.

En el seno de la Iglesia, junto a las corrientes hostiles a las imágenes, había otras que las defendía y que, sin recibir una formulación formal, terminó prevaleciendo⁵⁰³. Se trata de la corriente que halla su expresión en la tradición que habla de la existencia del icono del Señor mientras habitaba sobre la tierra y de los iconos de la Virgen realizados muy pronto, después de Pentecostés. Esta tradición testimonia que la Iglesia tuvo desde sus inicios una idea exacta del sentido y alcance de la imagen, y de que la actitud eclesial hacia la imagen ha permanecido invariable, pues deriva de su enseñanza sobre la encarnación de Dios.

La imagen pertenece a la naturaleza misma del cristianismo, porque éste no es tan sólo revelación del Verbo de Dios, sino también la Imagen de Dios manifestada por el Dios-hombre. La Iglesia enseña que la imagen se fundamenta en la encarnación de la segunda persona de la Trinidad. No hay que ver en esto ni ruptura ni contradicción con el Antiguo Testamento (como creen los protestantes). Representa, por el contrario, su realización directa. La imagen sagrada para la Iglesia deriva de la «ausencia de imagen» del Antiguo Testamento, es su consecuencia y resultado. El antecedente de la imagen cristiana no es el ídolo pagano sino la ausencia de una imagen concreta y directa antes de la Encarnación y también el símbolo veterotestamentario; al igual que el antecedente de la Iglesia no es el mundo pagano, sino el pueblo de Israel, el pueblo elegido por Dios para acoger su revelación. Para la Iglesia resulta más que evidente que la prohibición de la imagen formulada en el libro del Éxodo (Ex 20,4) y en el Deuteronomio (Dt 5,12-19) supone una medida provisional, pedagógica, que sólo afecta al Antiguo Testamento. A la vez que se vetaba la imagen directa y concreta, existía una orden divina y formal de establecer determinadas imágenes simbólicas: las prefiguraciones del tabernáculo y de todo su contenido.

San Juan Damasceno (675-749), teólogo sirio mencionado en varias ocasiones por Benedicto XVI, recoge con claridad la doctrina de la Iglesia sobre este tema en sus tres Tratados en defensa de las santas imágenes (o Contra quienes calumnian las santas imágenes), escritos en respuesta a los iconoclastas que se aferraban a la prohibición bíblica y confundían la imagen cristiana con el ídolo. Damasceno compara los textos veterotestamentarios con los evangelios y demuestra que la imagen cristiana es el

⁵⁰³ Cf. *Íbid.*, 38.

resultado del Antiguo testamento y su culminación, puesto que deriva de la esencia misma del cristianismo.

Uspenski resume su razonamiento: la manifestación directa de Dios a su pueblo en el Antiguo Testamento se hace exclusivamente mediante el sonido, mediante la palabra⁵⁰⁴. Dios no se muestra, permanece invisible, y destaca que, al escuchar su voz, Israel no ve ninguna imagen. Así se muestra en el libro del Deuteronomio⁵⁰⁵. Así, cuando Dios se refiere a la criatura, prohíbe representarla. Pero también cuando habla de Sí mismo prohíbe realizar su imagen e insiste en el hecho de que Él es invisible: ni el pueblo, ni siquiera Moisés, habían visto imagen suya alguna, sólo habían escuchado su palabra. Y dado que no habían visto a Dios, no podían representarlo; podían solamente fijar la palabra divina por escrito, y así lo hizo Moisés. ¿Cómo se hubiera podido representar lo que es inmaterial e indescriptible, lo que no tiene forma ni medida? Pero precisamente en esa insistencia de los textos bíblicos en destacar que Israel «escucha» la palabra, mas «no ve» la imagen, descubre san Juan Damasceno una indicación misteriosa de la posibilidad futura de ver y de representar a Dios venido en carne:

«¿Qué está indicado misteriosamente en estos puntos de la Escritura? -se pregunta-. Está claro que se trata de la prohibición de representar al Dios invisible. Pero cuando veas al que no tiene cuerpo hacerse hombre por tu causa, entonces harás representaciones de su cuerpo humano. Cuando el Invisible, revestido de carne, se haga visible, representa entonces la semejanza de Aquél que ha aparecido... Cuando Aquél que, siendo imagen consustancial al Padre, se despoje de sí mismo y asuma la condición de esclavo (Flp 2,6-7), limitándose así en cantidad y cualidad, revistiendo la imagen carnal, entonces píntalo... y expón a la vista de todos a Aquél que quiso hacerse visible. Pinta su nacimiento de la Virgen, su bautismo en el Jordán, su transfiguración en el monte

⁵⁰⁴ Cf. Íbid., 39.

⁵⁰⁵ «Entonces el Señor os habló de en medio del fuego. Vosotros oíais sonido de palabras, pero no veáis figura alguna, sino tan solo una voz» (Dt 4,12); un poco más adelante: «Tened mucho cuidado, ya que no visteis figura (semejanza) alguna el día que os habló el Señor en el Horeb, de en medio del fuego» (Dt 4,15); e inmediatamente después viene la prohibición: «No sea que os pervirtáis, fabricándoos ídolos, cualquier clase de figura: figura masculina o femenina, figura de animales terrestres o de pájaros que vuelan por el cielo, figura de reptiles que se arrastran por el suelo o de peces que hay en el agua debajo de la tierra. No sea que, levantando tus ojos al cielo y viendo el Sol, la Luna, las estrellas y todos los astros del firmamento, te dejes seducir y te postres ante ellos para darles culto» (Dt 4,16-19).

Tabor... Pinta todo con la palabra y con los colores, en los libros y sobre las tablas»⁵⁰⁶.

Uspenski continúa la revisión de Damasceno. La prohibición de representar al Dios invisible contiene implícita la necesidad de representarlo una vez que se cumplan las profecías. Las palabras del Señor: «No habéis visto imágenes, no las hagáis», quieren decir: «No hagáis imágenes de Dios hasta que no lo veáis». Se podría afirmar, dice Uspenski, que la prohibición escriturística de representar a Dios se encuentra vinculada al destino general de Israel y a su vez es un mecanismo de protección vinculado al ministerio específico del pueblo elegido⁵⁰⁷. Esto último es el caso de orden de Dios a Moisés para la construcción del tabernáculo, que viene a demostrar que la regla general no tenía carácter absoluto.

Para dicha construcción según el modelo mostrado sobre la montaña a Moisés, Dios señala unos hombres especialmente escogidos al efecto. La Biblia dice al respecto: «Le he llenado (a Besalel) del Espíritu de Dios, de sabiduría, de prudencia y de habilidad para toda clase de tareas»; y un poco más adelante, al referirse a quienes habían de trabajar con Besalel, explica: «Les he dado habilidad para que hagan todo lo que te he mandado»⁵⁰⁸. El iconógrafo estaba al servicio la comunicación divino-humana que se realizaba a través del icono⁵⁰⁹.

Uspenski señala que aquí se observa una referencia muy clara a que el arte al servicio de Dios no es un arte cualquiera⁵¹⁰. Su fundamento no se halla sólo en la sabiduría o el talento humanos, sino también en la sabiduría del Espíritu de Dios, en la inteligencia que Dios concede. La inspiración divina es el principio del arte litúrgico. La Escritura

⁵⁰⁶ Uspenski hace referencia a la obra de Juan Damasceno: *Primer tratado en defensa de las santas imágenes*, VIII, en PG 94, 1237 D – 1240 A; y *Tercer tratado*, VIII, en PG 94, 1328 D.

⁵⁰⁷ Esto se desprende de la orden dada por Dios a Moisés de construir, según la imagen mostrada sobre la montaña, el tabernáculo y todo su contenido, incluidos los querubines cincelados o bordados en oro (Ex 25,18.26,1.31). En primer lugar, este mandato indica la posibilidad de expresar con medios artísticos la realidad espiritual. Por otra parte, tampoco se trataba de representar querubines en general ni en cualquier lugar, ya que ante su imagen los judíos podrían haber caído en la idolatría. Los querubines sólo debían representarse en el tabernáculo, como servidores del Dios verdadero, en un lugar y con una actitud que enfatizaran esa condición. Cf. USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 40-41.

⁵⁰⁸ Ex 31,3.6.

⁵⁰⁹ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 18.

⁵¹⁰ Cf. USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 42.

traza una línea divisoria entre el arte litúrgico y el arte en general. Esto no será exclusivo del Antiguo Testamento, también lo será en el Nuevo.

San Juan Damasceno lo explica de la siguiente manera: si el Antiguo Testamento la revelación directa de Dios se manifestó únicamente por la palabra, en el Nuevo Testamento lo hace por la palabra y por la imagen⁵¹¹. Ahora Dios no se dirige a los hombres sólo a través de la palabra y por medio de los profetas, sino que se muestra en la persona del Verbo encarnado; en él, Dios «permanece entre los hombres». En el evangelio de san Mateo -dice Damasceno-, el Señor -es decir, el mismo dios que había hablado en el Antiguo Testamento- dice para honrar a sus discípulos: «¡Dichosos vuestros ojos, porque ven, y vuestros oídos, porque oyen! Pues os aseguro que muchos profetas y justos desearon ver lo que vosotros veis, pero no lo vieron; y oír lo que vosotros oís, pero no lo oyeron»⁵¹². Esto hace referencia a algo que nadie había visto ni oído jamás, pero no en referencia a sus milagros (que los profetas veterotestamentarios ya habían realizado). Estas palabras quieren decir que los discípulos veían y oían directamente a aquél que fue anunciado por los profetas: a Dios encarnado.

Uspenski señala que de todo ello se desprende que el rasgo distintivo del Nuevo Testamento es el estrecho vínculo que existe entre palabra e imagen⁵¹³. Los apóstoles podían ver con sus ojos humanos lo que en el Antiguo Testamento estaba sólo prefigurado por símbolos.

«Los apóstoles vieron con sus ojos de la carne a Dios hecho hombre (Cristo); vieron su pasión, sus milagros y escucharon sus palabras. Ahora bien, también nosotros que caminamos tras las huellas de los apóstoles deseamos ardientemente ver y escuchar. Los apóstoles veían a Cristo cara a cara porque estaba corporalmente presente; pero nosotros, que no lo vemos directamente ni escuchamos sus palabras, también escuchamos estas palabras a través de los libros, santificando de este modo nuestro oído y, a través de él, nuestra alma. Nos consideramos dichosos y veneramos los libros a través de los cuales escuchamos estas palabras santas y nos santificamos. Igualmente, a través de su imagen, contemplamos el aspecto físico de

⁵¹¹ Juan Damasceno: *Segundo tratado en defensa de las santas imágenes*, XX en PG 94, 1305-1308.

⁵¹² Mt 13,16-17.

⁵¹³ Cf. USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 44.

Cristo, sus milagros, su pasión. Esta contemplación santifica nuestra vista y, a su través, nuestra alma. Nos consideramos dichosos y veneramos esta imagen elevándonos -en todo lo posible, a través de este aspecto físico- a la contemplación de la gloria divina»⁵¹⁴.

El comentario de Damasceno dice que si a través de las palabras que escuchamos por los oídos (de la carne) se capta lo espiritual, también la contemplación (de la carne) conduce a la contemplación espiritual.

Špidlík y Rupnik dicen en este sentido que la «palabra» es, de hecho, operante. Y Cristo, puesto que es el *Logos*, la Palabra encarnada, es una imagen, el prodigio más grande que Dios ha realizado⁵¹⁵.

Todas las prefiguraciones del Antiguo Testamento anunciaban la salvación futura, salvación que hoy se ha hecho realidad y que los Padres resumieron en una fórmula particularmente elocuente: «Dios se hizo hombre para que el hombre se haga Dios». La obra de la redención se centra, por lo tanto, en la persona de Cristo, Dios hecho hombre, y junto a él en la primera persona humana que fue completamente deificada: la santa Virgen María. En estas dos personas centrales converge toda la tipología del Antiguo Testamento, ya se exprese en representaciones de la historia de la humanidad, de animales o cosas. Por ejemplo, el sacrificio de Isaac, el cordero o la serpiente de bronce prefiguraban a Cristo; Ester -mediadora del pueblo elegido ante el rey-, la vasija de oro que contiene el pan celestial, el bastón de Aarón, etc., prefiguraban a la Virgen. Por eso los primeros iconos, aparecidos al mismo tiempo que el cristianismo, son los iconos de Cristo y la Virgen; y la Iglesia, afirmándolo con su tradición, fundamenta toda su iconografía en estas dos imágenes, auténticos referentes de su culto⁵¹⁶.

La realización de la promesa divina hecha al hombre también santifica e ilumina a la criatura vieja -la humanidad veterotestamentaria-, englobándola en la humanidad redimida. Tras la Encarnación, también se pueden representar a los profetas y patriarcas de la Antigua alianza como testigos de la humanidad redimida por la sangre de Dios encarnado. El vínculo fundamental entre imagen y cristianismo es el origen de la tradición

⁵¹⁴ Juan Damasceno: *Tercer tratado en defensa de las santas imágenes*, XII en PG 94, 1333-1336.

⁵¹⁵ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 12.

⁵¹⁶ Cf. USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 46.

según la cual la Iglesia, desde su origen, predicó el cristianismo al mundo «al mismo tiempo» con la palabra y con la imagen.

III.2.2. El simbolismo escatológico cristiano de tradición judía

«El Nuevo Testamento no destruye, sino que completa el Antiguo. No tenemos un ejemplo más claro de este principio que el de las fiestas litúrgicas. Las grandes solemnidades del judaísmo, Pascua y Pentecostés, siguen siendo las mismas en el cristianismo, llenándose sólo de un nuevo sentido»⁵¹⁷.

El cardenal francés Jean Daniélou expone una interesante reflexión acerca del origen de la imagen simbólica cristiana a partir de la Tradición judaica, concretamente a través de las relaciones con la festividad de los Tabernáculos, cuyo origen estacional tiene relación con la vendimia, al igual que Pentecostés lo tiene con la siega⁵¹⁸. Encuentra en estos orígenes rastros que han quedado patentes en la liturgia y en la exégesis cristiana, partiendo de la comprensión del sentido de esta festividad en el tiempo de Cristo.

La razón de preguntarse por este vínculo no se reduce a una mera conexión, sino a la ligazón que se establece de modo especial entre dicha festividad con las esperanzas mesiánicas, que es, desde la perspectiva cristiana, la dimensión escatológica con la que se percibe todo lo que ahí acontece.

Desde el punto de vista de la representación, esta relación queda patente en los frescos que rodean el nicho de la Torá en la sinagoga de Dura-Europos (Siria, s. III d.C.), en la que se muestra una representación esquemática del Templo de Jerusalén, rodeado por la izquierda por la *menorah* (candelabro de siete brazos), en el centro el *lulab* y el *etrog*, así como por una representación del sacrificio de Isaac por la derecha⁵¹⁹. Tanto este

⁵¹⁷ DANIÉLOU, J., *Los símbolos cristianos primitivos*. Ediciones EGA, Bilbao 1993, 9.

⁵¹⁸ La fiesta de los Tabernáculos, también denominada “de las Cabañas” o *Sucot*, es una festividad judía de origen bíblico (Lv 23,39) que rememora las vicisitudes del pueblo judío durante su deambular por el desierto. Los ritos característicos son: la estancia durante siete días en cabañas construidas con ramas, las libaciones de agua destinadas a impetrar la lluvia, y la procesión alrededor del altar, al octavo día, portando en una mano un ramo de sauce, mirto y palma (*lulab*), y en la otra un fruto del limonero (*etrog*). Cf. *Íbid.*, 9.

⁵¹⁹ Daniélou señala que la representación de figuras humanas en la sinagoga tenía una misión instructiva, y fue promovida por los judíos asentados en las colonias orientales. Cf. *Íbid.*, 13. Por otro lado, Ratzinger sostiene que las investigaciones arqueológicas permiten verificar que las antiguas sinagogas estaban adornadas con escenas bíblicas, que no pretendían aludir al recuerdo,

fresco como otros que se encuentran en dicho espacio aluden a la festividad de los Tabernáculos⁵²⁰, cuyos símbolos principales, el *lulab* y el *etrog*, se conciben simbólicamente como una dimensión mesiánica que, a través del Templo, prefigura la idea de salvación.

El tabernáculo es uno de los elementos cuyo significado mesiánico se remonta a las épocas más antiguas. Los tabernáculos, o ‘cabañas de hojas’, fueron concebidos no sólo como recuerdo de la protección divina en el desierto, sino como una prefiguración de las *sukkot*⁵²¹ en las que habitarán los justos por venir.

En el Nuevo Testamento queda patente la simbología escatológica de las cabañas en la Transfiguración, en la que se encuentran rasgos que relacionan este acontecimiento con la festividad de los Tabernáculos. Además del rasgo cronológico (suceso acaecido al cabo de seis u ocho días⁵²²) y el geográfico (la montaña y la nube⁵²³), destaca el interés que manifiesta Pedro por construir las cabañas (o tiendas) para el Mesías, Moisés y Elías, en clara alusión a la festividad mencionada. La manifestación de la gloria de Jesús le parece a Pedro una señal de que los tiempos mesiánicos ya habían llegado. El significado escatológico de los tabernáculos puede simbolizar los cuerpos resucitados, incluso la comparación de un tabernáculo con el cuerpo, cuya referencia utilizará a menudo Rupnik al referirse a la manera en que el espacio litúrgico debe simbolizar el Cuerpo de Cristo⁵²⁴.

Se encuentra en el judaísmo otro simbolismo que concierne a la decoración que cubre las cabañas, que tiene que ver con la festividad que se trata en este apartado, y que también deja rastro en la tradición cristiana. Señala Metodios: «Si la Escenopegía [en

ni ser enseñanza gráfica de la historia, sino ser un relato que actualizase la presencia (*haggada*). Cf. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, 155-156.

⁵²⁰ La presencia del Templo de Jerusalén es debida a que, bajo el mandato de Salomón, el edificio recién erigido fue dedicado durante la festividad de los Tabernáculos. Cf. DANIÉLOU, J., *Los símbolos cristianos primitivos*, 13.

⁵²¹ *Sukkot* o *sukkōt*: cabaña o tabernáculo. La perspectiva con la que se utiliza el significado es la misma que “los tabernáculos eternos” (Cf. Lc 16,9) o la manera en que se denomina la “morada de los justos” (Cf. Ap 7,15.12,12.13,6.21,3).

⁵²² Marcos y Mateo señalan que la Transfiguración tuvo lugar seis días más tarde (Cf. Mt 17,1; Mc 9,2), mientras que Lucas la sitúa a unos ocho días más tarde (Cf. Lc 9,28).

⁵²³ La montaña tiene un sentido simbólico muy relevante en la tradición judaica, que se extiende a la neotestamentaria. La nube expresa la morada de Yahvéh en medio de los justos en el mundo por venir. Cf. DANIÉLOU, J., *Los símbolos cristianos primitivos*, 15.

⁵²⁴ Daniélou señala que esta última apreciación sobre la comparación entre tabernáculo y cuerpo, pese a que se encuentra en el libro de Sabiduría (Cf. Sb 4,15), no pertenece a tradición de la festividad judaica. Cf. DANIÉLOU, J., *Los símbolos cristianos primitivos*, 16.

referencia a la fiesta de los Tabernáculos] es la resurrección, lo que está prescrito para adornar las cabañas son las obras de la justicia»⁵²⁵.

Los objetos más frecuentemente representados en los monumentos judíos⁵²⁶, cuya significación mesiánica han dejado una huella patente en la representación cristiana han sido el *lulab* y el *etrog*. En estas representaciones, el simbolismo alude a la esperanza escatológica en el más allá. El *lulab*, que en la estela judeocristiana se representa con la palma⁵²⁷, también hace referencia simbólica a las ramas que adornaban los tabernáculos, en referencia a las buenas obras que serán recompensadas en el último día. El *etrog* participa del significado de inmortalidad en los monumentos funerarios. Más tarde, los Padres de la Iglesia verán en el *etrog* un símbolo del fruto del árbol de la vida del Paraíso, entendiendo el fruto como expresión de la vida eterna.

III.2.3. Los primeros iconos de Cristo y la Virgen

La tradición de la Iglesia afirma que el primer icono de Cristo apareció durante su vida terrenal. Se trata de la imagen que en Occidente se denomina *Santo Rostro* o la *Santa Faz*, y en la Iglesia ortodoxa la *Imagen no hecha por mano de hombre* (*acheiropoietos*)⁵²⁸.

El relato de origen de esta primera imagen de Cristo se ha transmitido aludiendo a la historia de Abgar de Edesa⁵²⁹. El original del icono, que era el propio paño con el

⁵²⁵ DANIELLOU, J., *Mensaje evangélico y cultura helenística: siglos II y III*. Ediciones Cristiandad, Madrid 2002, 284.

⁵²⁶ Especialmente en los funerarios. Cf. DANIELLOU, J., *Los símbolos cristianos primitivos*, 17.

⁵²⁷ En la tradición judeocristiana la palma es signo de victoria, en referencia a la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, y también de victoria ante la muerte.

⁵²⁸ Cf. USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 49.

⁵²⁹ En los textos ortodoxos del servicio litúrgico, celebrado el 16 de agosto en honor del rostro de cristo, se dice: «Habiendo representado tu muy puro rostro, lo enviaste al fiel Abgar, quien deseaba verte, a Ti, quien, según tu divinidad, eres invisible a los querubines» -estijira de las vísperas, tono 8-. También: «Enviaste cartas de tu propia mano divina a Abgar, quien pidió la salvación y la salud que proceden de la imagen de tu divino rostro» -estijira del matutino, tono 4-. El relato más completo cuenta que el rey Abgar, que padecía lepra, mandó a su archivista Hannan –Ananías- a buscar a Cristo para entregarle una carta en la que le rogaba que fuera a Edesa para sanarle. Como Hannan era pintor, Abgar le encargó que, en el caso de que Cristo no accediera, pintase su retrato y se lo llevara. Hannan encontró a Cristo rodeado de una multitud y se subió a una peña para verlo mejor. Intentó hacer su retrato, pero le fue imposible «por la gloria indescriptible de su rostro, que se transformaba en la gracia». Al ver a Hannan intentando pintar su retrato, Cristo pidió agua, se lavó el rostro y se secó con un paño, quedando sus rasgos impresos en él -el *Mandylion*-. Entregó el paño a Hannan, para que se lo llevara junto con una carta a quien

rostro del Señor impreso en él, se conservó durante mucho tiempo en Edesa y fue ampliamente conocido y venerado en todo Oriente. San Juan Damasceno alude a la imagen milagrosa durante el periodo iconoclasta y, en el 787, los Padres del VII Concilio ecuménico la mencionan varias veces. En el año 944, los emperadores bizantinos Constantino VII Porfirogéneta y Romano I adquirieron el santo icono y lo trasladaron a con gran solemnidad desde Edesa hasta Constantinopla y lo depositaron en la iglesia de la Virgen del Faro. A esta época se remonta el servicio litúrgico de la festividad del Traslado del Santo Rostro a Constantinopla, celebrado el 16 de agosto⁵³⁰. El rastro del icono se perderá tras el saqueo de esta ciudad por los cruzados en 1204⁵³¹.

La festividad antes mencionada dista de limitarse a la simple conmemoración del traslado de la imagen; lo esencial es el fundamento dogmático de la imagen y su función. La expresión «Imagen no hecha por mano de hombre» se entiende a la luz de Mc 14,58: esta imagen es, antes que nada, el Verbo encarnado que permite ser visto en el «templo de su cuerpo» (Jn 2,21). A partir de ese momento, la prohibición mosaica de las imágenes (Ex 30,4) pierde su sentido y los iconos de Cristo se convierten en testimonios irrefutables de la encarnación de Dios⁵³². Las estijiras⁵³³ antes citadas como los demás textos litúrgicos subrayan el origen histórico de la imagen. Lo esencial es que no se plantea un «Cristo universal», una personificación o un Cristo abstracto como símbolo de

lo había enviado. En su carta, Cristo declinaba ir a Edesa, pero le prometía a Abgar que enviaría a uno de sus discípulos cuando su misión hubiera llegado a su fin. Al recibir el retrato, Abgar se curó de lo más grave de su enfermedad, aunque conservó algunas marcas en su rostro. Después de Pentecostés, el apóstol Tadeo, uno de los setenta, fue a Edesa, completó la curación del rey y lo convirtió. Cf. *Íbid.*, 49-50.

⁵³⁰ El libro básico de culto bizantino es el *Typikón*, que recoge el calendario, las fiestas, los ayunos, información hagiográfica, etc. Los *Servicios Divinos* se dividen en la Iglesia ortodoxa en tres ciclos: diario, semanal y anual. El ciclo diario comporta los nueve Servicios Divinos que se realizan a lo largo del día: vespertina, nocturna, medianoche, maitines, hora prima (7:00h), hora tertia, hora sexta, hora nona y la Divina Liturgia (o liturgia eucarística). Estos nueve servicios han sido unificados en tres: vespertino, matutino y diurno. El canto litúrgico bizantino se estructura en ocho tonos o modos (en ruso, *glas*). El *Octóij* es el libro litúrgico de la Iglesia ortodoxa que recoge los textos y el tono que corresponde a cada Servicio Divino, según el día de la semana y en ciclos de ocho semanas. Cf. *Íbid.*, 27-28 y 49.

⁵³¹ Cf. *Íbid.*, 49-51.

⁵³² Cf. *Íbid.*, 52.

⁵³³ Las estijiras son versos o estrofas (originalmente de los salmos y semejantes a las antífonas del rito latino) que, en el rito bizantino, conforman un tipo de himno que se intercala entre los dos últimos versos de los salmos o tras la lectura del evangelio en las vísperas y en el matutino. Las estijiras hacen referencia a la festividad o al santo del día. El número de estijiras (entre 4 y 11) depende de lo solemne que sea la festividad. Las estijiras se cantan en uno de los ocho tonos del canto litúrgico bizantino. Cf. *Íbid.*, 28.

cierta idea sublime. Una estijira de la festividad del Santo Rostro (segunda de pequeñas vísperas, tono 1) expone con precisión la esencia del planteamiento: «Habiendo restablecido en su dignidad original la imagen caída de Adán, el Salvador, indescriptible en su esencia, habitó en la tierra junto a los hombres, visible y perceptible»⁵³⁴.

Los pasajes de la Escritura que se leen en la liturgia revelan en su conjunto el verdadero sentido del acontecimiento que se celebra: al comenzar exponiendo las prefiguraciones bíblicas, estas lecturas subrayan su cumplimiento en el Nuevo Testamento y su alcance escatológico. En relación con la festividad del Santo Rostro, los textos elegidos revelan la manera en que la Iglesia entiende la prohibición del Antiguo Testamento⁵³⁵, el sentido y finalidad de la prohibición, así como el sentido y finalidad de la imagen neotestamentaria⁵³⁶. Mediante dicha elección, la Iglesia despliega un escenario inmenso: el camino de la redención prometida.

Si el icono de Cristo reproduce los rasgos de Dios hecho hombre, el icono de la Madre de Dios representa el primer ser humano que hizo realidad el objetivo de la Encarnación: la deificación del hombre⁵³⁷. La Iglesia ortodoxa afirma el vínculo entre la Virgen y la humanidad caída que carga con las consecuencias del pecado original, sin excluirla de la descendencia de Adán⁵³⁸. Al mismo tiempo, su dignidad excepcional de Madre de Dios (verdadera Madre de Dios, *theotokos*), su perfección personal y el máximo grado de santidad que adquirió explican esta excepcional veneración: la Virgen es el

⁵³⁴ Cf. *Íbid.*, 53.

⁵³⁵ Los textos veterotestamentarios son tres paremios (breves textos cantados en Vísperas). Dos tomados del Deuteronomio (Dt 4,6-7.9-15 y Dt 5,1-7.9-10.23-26.28 y Dt 6,1-5.13.18) y el tercero del primer libro de los Reyes (1 R 8,22-23.27-30). Uspenski toma como referencia las lecturas de la Biblia y no de la *Minea* ya que esta última omite referencias a la imagen. *Menaión* («libro del mes» en griego), también llamado *Menologio* o *Minea* se refiere a los libros litúrgicos que recogen las partes variables –troparios, *kondakios*– de las festividades fijas del año litúrgico. La *Minea* puede ser de tres tipos: mensual, anual y de las festividades. Cf. USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 50-53.

⁵³⁶ Los textos del Nuevo Testamento son la epístola de la Carta del apóstol Pablo a los cristianos de Colosas (Col 1,10-18) y el evangelio de Lucas (Lc 9,51-56.10,22-24). Cf. USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 54-55.

⁵³⁷ Cf. *Íbid.*, 58.

⁵³⁸ Según los ortodoxos, la Iglesia católica, al confesar el dogma de la Inmaculada Concepción, excluye a María de la descendencia de Adán. Sobre esta diferencia doctrinal, que posee un profundo componente semántico, habla Juan Pablo II en la Audiencia General sobre la definición dogmática del privilegio de la Inmaculada Concepción. Cf. JUAN PABLO II, *Audiencia General*. Roma (12 de junio de 1996), epígrafe 2.

primer miembro del género humano que ha alcanzado, por la transfiguración plena de su ser, la meta asignada a todas las criaturas.

La tradición ortodoxa atribuye los primeros iconos de la Virgen al evangelista san Lucas, quien habría pintado tres imágenes después de Pentecostés⁵³⁹. Uno pertenece al tipo denominado en ruso *Umilenie (Eleusa)*⁵⁴⁰. Representa una caricia mutua entre Madre e Hijo. La segunda imagen es la que corresponde al tipo denominado *Hodigitria (Odegetria)*⁵⁴¹. En este caso la Virgen y Jesús se representan de frente, vueltos hacia el espectador. En el tercer icono se representa a la Virgen sin su Hijo. En la Iglesia rusa existen en la actualidad una decena de iconos atribuidos a san Lucas, además de veintiuno en el monte Athos y en Occidente, de los cuales ocho se encuentran en Roma. No se sostiene que estos iconos hayan sido pintados por el evangelista; de hecho, nada de lo que pintó ha llegado hasta nuestros días. La tradición apostólica debe entenderse en este punto como se entiende hablar de la liturgia o de las reglas apostólicas: no se remontan a los apóstoles porque éstos las hubieran escrito de su puño y letra, sino porque están revestidas de carácter apostólico y de autoridad apostólica⁵⁴².

Además de las imágenes pintadas por san Lucas, la tradición habla de un icono de la Virgen realizado de modo milagroso y *no por la mano del hombre*. Se trata de la denominada imagen de Nuestra Señora de Lidda⁵⁴³.

III.2.4. El arte cristiano de los primeros siglos

Cuando los cristianos entran en el ámbito cultural y artístico, expone Rupnik, todo el mar Mediterráneo está gobernado por el mundo greco-romano, aunque, al menos en el arte, existe una cierta co-presencia de la periferia del norte de África, especialmente de Egipto y Siria⁵⁴⁴. El principio del mundo helénistico era identificar una idea de perfección y luego conectarla y realizarla en la materia del mundo. El intelecto conoce la idea perfecta, al comienzo con la intuición, luego subrayará cada vez más también la vía

⁵³⁹ Cf. USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 59.

⁵⁴⁰ Un ejemplo clásico de esta representación es Nuestra Señora de Vladimir.

⁵⁴¹ Significa: La que indica –o lleva por– el camino. Un ejemplo de esta representación es Nuestra Señora de Smolensk.

⁵⁴² Cf. *Íbid.*, 59.

⁵⁴³ Cf. *Íbid.*, 62.

⁵⁴⁴ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 74.

lógica del conocimiento. Como el mundo cósmico no corresponde a la perfección de la idea conocida, el artista corrige las formas que encuentra en el cosmos y las embellece según las ideas que ha conocido.

Los cristianos no buscaban la perfección formal, ni estilística, ni técnica. Su interés se centraba en evocar una memoria viva -no de un valor, ni una idea o doctrina- sino de una persona precisa, de Jesucristo, muerto y resucitado. El arte cristiano, en comparación con el heleno, se presenta como una decadencia. A los cristianos no les interesa la forma, y no porque no fueran capaces de realizarla, sino porque el planteamiento clásico no era connatural a la fe cristiana. Para una visión cristiana, aceptar la mentalidad clásica hubiera impedido representar la creación y la humanidad de Cristo bajo el prisma del pecado, cayendo en la idealización y el gnosticismo. Ninguna de las grandes épocas del arte litúrgico del primer milenio ha seguido la perfección de la forma clásica: ni la más teológica como el arte bizantino, ni la más simbólica como el arte románico, ni la más espiritual como el arte de las catedrales góticas, orientadas éstas últimas a la realización de la *civitas Dei* de San Agustín⁵⁴⁵.

La gran novedad del cristianismo es la vida eterna en Cristo. El primer arte cristiano se concentra alrededor de las tumbas, sobre todo las de los mártires, porque allí se podía expresar del mejor modo la fe como manifestación de Cristo⁵⁴⁶. En la época de las catacumbas los cristianos no eran capaces de explicar conceptualmente su fe, pero podían dar testimonio de Cristo. Por este motivo el arte de los primeros siglos se concentra en la manifestación de ese testimonio, que trata de evocar de forma muy simple la verdadera y realista apertura a la vida eterna⁵⁴⁷.

Pertencen a este momento el mausoleo encontrado en la colina del Vaticano, no muy lejos de la tumba de San Pedro, que fue construido hacia finales del siglo II por la familia de los Julios, cuyos mosaicos datan probablemente de mediados del siglo III. En los muros y en la bóveda se presenta la viña exuberante de Dionisios convertida en la

⁵⁴⁵ Cf. *Íbid.*, 75.

⁵⁴⁶ La Ley XII de Roma prescribía los enterramientos en el *ager publicus*, lejos de las ciudades más allá de las murallas. Los cristianos, por razones de identificación, se enterraron en el mismo lugar formando centros funerarios propios. Este paso de la propiedad particular del sitio funerario a la colectiva, iniciada a partir del siglo III fue trascendental. Cf. SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*. Encuentro, Madrid 2012, 114.

⁵⁴⁷ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 76.

viña verdadera de Cristo; en uno de los paramentos -norte- se presenta un pescador erguido sobre las rocas atrapando un pez en referencia al Cristo pescador de almas que resurge del bautismo; en el paramento oriental se muestra a Jonás en la boca de la ballena, en referencia a la resurrección y la salvación del pecado; en el occidental se representa a Cristo como el Buen Pastor en referencia a la tradición neotestamentaria. En el centro de la bóveda se encuentra un hombre conduciendo un carro, con túnica, capa y la cabeza rodeada de un nimbo de rayos que se proyectan hacia arriba y hacia los lados, como los brazos de una cruz; esta figura porta un orbe en la mano izquierda y la derecha, desaparecida, se alza probablemente en ademán de bendecir. Es la representación del Cristo ascendente, que se prefigura como el nuevo sol⁵⁴⁸.

Otros ejemplos, como la catacumba de Lucina en la Vía Apia -segunda o tercera década del siglo III- que incluye la historia de Jonás y la de Daniel entre los leones. En la Galería Flaviana de las catacumbas de Domitila -mediados del siglo II- se presentan las mismas escenas. La catacumba de Priscila contiene por un lado una capilla -finales del siglo II- con imágenes de la fracción del pan, y por otro al *Capella della Velata* -de la misma fecha- con representaciones del Buen Pastor, un notable Orante y, posiblemente, una Virgen con un niño⁵⁴⁹.

Beckwith señala que el estilo de estas pinturas era el correspondiente con el arte decadente de la Roma cosmopolita, y que los cristianos no se reformularon un nuevo estilo que rompiera con las tradiciones anteriores; se limitaron a adoptar y “bautizar” el simbolismo de sus vecinos paganos y judíos para expresar sus propias creencias y esperanzas⁵⁵⁰. Otros autores apuntan que en los escritos de los Padres del siglo II no se encuentran alusiones en la regulación de las imágenes, reafirmando la adopción pagana anteriormente descrita⁵⁵¹. Rupnik expone que se trata de un arte extremadamente simple pero que respeta tres elementos fundamentales. En primer lugar, el realismo (el pez es un pez); lo real se respeta en su esencialidad, pero no se hace con excesivo detalle para no estorbar la representación. El segundo elemento es el contenido ideal comunicado en esta realidad (el pez y el pan comunican la idea de Eucaristía). No se refiere a una idea

⁵⁴⁸ Cf. BECKWITH, J., *Arte paleocristiano y bizantino*. Cátedra, Madrid 2010, 23.

⁵⁴⁹ Cf. *Íbid.*, 24.

⁵⁵⁰ Cf. *Íbid.*, 30-31.

⁵⁵¹ Cf. CASÁS OTERO, J., *Estética y culto iconográfico*. BAC, Madrid 2003, 109.

abstracta, sino de la idea en el sentido del *Logos* y por lo tanto de un misterio de Cristo que se hace partícipe al cristiano (lo real está vinculado al *Logos*). El tercer elemento es la comunicación. Rupnik explica este elemento mediante la contraposición de preguntas: no se trata de “qué se comunica” sino de “quién se comunica”. De esta manera, la comunicación de una memoria hace presente a Cristo. El arte que se presenta ansiando la perfección formal (como el del modelo clásico) coloca al hombre como protagonista⁵⁵².

⁵⁵² Cf. Esto supuso incluso una dificultad incluso en el proceso creativo, ya que el hombre se coloca como protagonista y epicentro. Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 76.

III.3. El sentido del icono en el espacio litúrgico

«*Quien me ha visto a mí, ha visto al Padre*»⁵⁵³.

«*Desde que tuve la posibilidad de conocer el icono, he podido captar que se trata quizá del lenguaje más logrado de los cristianos, porque la teología y la liturgia son la estructura de fondo*»⁵⁵⁴.

III.3.1. Definición y contexto

La palabra *icono* procede del griego *eikón*, que significa imagen o retrato. Cuando la imagen cristiana se encontraba en proceso de formación, en Bizancio se designaba con esta palabra toda representación de Cristo, de la Virgen, de un santo, de un ángel o de un acontecimiento de la historia sagrada, ya estuviera esta imagen pintada o esculpida⁵⁵⁵. En la actualidad, este término se utiliza preferentemente para designar pinturas, esculturas, mosaicos, etc. de pequeñas dimensiones. Este es el sentido que recibe el icono en la arqueología y en la historia del arte.

La Iglesia también distingue entre pintura mural e icono: la pintura mural, fresco o mosaico no es un objeto en sí mismo, sino que forma un cuerpo único con la arquitectura, mientras que el icono pintado sobre una tabla es un objeto en sí⁵⁵⁶. En todo caso, su sentido y significado son, en principio los mismos. Se distinguen no por su sentido, sino por su uso y destino. Cuando se hable de iconos se estará refiriendo a las imágenes sagradas en general, ya sean pinturas sobre tabla, frescos, mosaicos o esculturas⁵⁵⁷.

Las preguntas en torno al icono que se derivan a partir del trabajo que se está realizando en el Centro Aletti provocan numerosas preguntas, que Špidlík y Rupnik encabezan en su introducción a *La fe según los iconos*, y que se tratará de documentar en este trabajo de investigación⁵⁵⁸: ¿Por qué el icono está tan de moda? ¿Por qué hay tantas

⁵⁵³ Jn 14,9.

⁵⁵⁴ Marko Ivan Rupnik. Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 101.

⁵⁵⁵ Uspenski aclara que, contrariamente a la opinión generalizada, la Iglesia ortodoxa no sólo nunca prohibió las estatuas, sino que además tal prohibición resulta imposible, pues no encontraría ningún fundamento en su enseñanza. Cf. USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 31.

⁵⁵⁶ Cf. *Íbid.*, 7.

⁵⁵⁷ La palabra española *imagen* y la rusa *óbráz* expresan esta acepción global. Cf. *Íbid.*, 31.

⁵⁵⁸ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 7.

idealizaciones alrededor de él? ¿Por qué le ocurre al icono, como todo periodo artístico, que en un cierto periodo histórico tiene su momento de esplendor y después, inevitablemente, de decadencia? ¿Por qué hoy se intentan imitar los iconos del periodo «clásico» y no los sucesivos que sin embargo son también objeto de devoción? ¿Por qué hoy se pintan iconos formalmente casi perfectos, pero sin las oraciones, ayunos, vigili­as y purificaciones que lo acompañaban al ser pintados en el pasado? ¿No significa quizás que se considera el icono simplemente una técnica artística determinada que se aprende con un poco de talento, mientras que su contexto religioso pertenece a una época ya superada?

Hay muchas respuestas a estas preguntas que en el contexto de esta investigación todavía amplifican más, y dificultan, el ámbito de estudio al relacionarlo con el espacio en el que el icono va inmerso. Sin embargo, consideramos que es necesario abordar este tema para consolidar unas bases sobre las que se pueda construir una relación con el sentido del espacio litúrgico.

En una era definida como «postmoderna», muchas de estas respuestas pueden encontrar correspondencia en el hecho de que estamos en una época de lenguajes simples, en una cultura de la imagen, pero sin que las personas estén por ello iniciadas en su lectura. El pensamiento -a veces teológico- está reducido al racionalismo que no es capaz de proporcionar instrumentos para una comprensión más íntegra de la vida⁵⁵⁹.

La experiencia no toma forma para el hombre sin mediación simbólica de lo sensible, sin la capacidad de leer una narrativa de la imagen, realidad que exige de por sí una estructura de pensamiento más íntegra. Como afirman Špidlík y Rupnik, la imagen se convierte en razón de sí misma: golpea, atrae, somete, seduce, terminando por negar la libertad. «Nace -continúan los teólogos- la exigencia de un lenguaje trans-individual que se abra a la alteridad y dé razón de ser en su complejidad»⁵⁶⁰.

Un elemento fundamental en el icono es la comunicación, que hace que la imagen representada no sólo se reconozca, sino que además transmita un contenido

⁵⁵⁹ Cf. *Íbid.*, 8.

⁵⁶⁰ Cf. *Íbid.*, 9.

espiritual, teológico -casi siempre de tipo kerigmático⁵⁶¹- que comunica la memoria de Cristo resucitado.

El icono representa un lenguaje exquisitamente cristiano, integrando lo dogmático, lo espiritual y lo poético, al contrario de la gran mayoría de imágenes de la historia, donde se hace una lectura historiográfica, estilística y estética que, a lo sumo (como es el caso de la *Biblia pauperum*⁵⁶²), explican un valor catequético y descriptivo⁵⁶³. En cambio, en el icono es posible encontrar un auténtico “código” teológico-artístico. Este código al que se refiere Rupnik, y que también reside en la liturgia, no pretende ser descifrado de forma plena. De esta manera, en el icono no hay necesidad de preguntarse por el significado de lo representado, ya que es en seno de la Iglesia, en su organismo, donde poco a poco se va revelando⁵⁶⁴.

A Rupnik no siente que su arte parezca oriental u occidental, porque cree que en esa disquisición reside una división o apropiación de Cristo⁵⁶⁵.

El Concilio VII formuló el Canon que determina la veneración del icono. Las precisiones dogmáticas están dispersas de la enseñanza de los Padres de la Iglesia y se desprenden, sobre todo, del mismo icono.

En la iconografía, a menudo la perspectiva se invierte, dirigiendo las líneas al sentido contrario, situando el punto de la perspectiva no detrás, sino delante. El “mundo” del icono se vuelve hacia el hombre, dando la sensación de que los personajes representados se vuelcan a su encuentro. El centro de la perspectiva encierra el punto que acerca, dilata y abre. Los personajes se muestran en desplazamiento, hacia Oriente como dirección natural, como lo hace la mano que escribe⁵⁶⁶.

Rupnik, tomando las palabras de un discípulo de Berdiáev, señala que el hombre no es un “compilador” de hechos, sino esencialmente un “creador”. Al enfrentarse a una

⁵⁶¹ A modo de anuncio o proclamación.

⁵⁶² Biblia con imágenes manuscritas que se desarrolló durante la Edad Media que, con un carácter moralizante, se centraba en presentar imágenes de Jesús.

⁵⁶³ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 101.

⁵⁶⁴ Cf. *Íbid.*, 102.

⁵⁶⁵ Cf. *Íbid.*, 103.

⁵⁶⁶ La teología de los Padres muestra la importancia excepcional de la epiclesis que, sobrepasando el plano litúrgico de la eucaristía, se universaliza y hace ver el Espíritu del poder divino de revelación y de manifestación de lo invisible. Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 226.

realidad que no le satisface y es percibida como insuficiente en sí misma, se suscita en el hombre el deseo de crear y transformar el mundo. Dado que sólo Dios es creador, la verdadera creatividad aparece cuando se hace evidente que el principio de humanidad en el hombre es su divino-humanidad⁵⁶⁷. Esto queda de forma patente en el arte.

En el arte, ante la expresión común “el autor se ha expresado a sí mismo”, el artista es consciente de que “ha sido arrebatado” por una inspiración. Esta inspiración, que se impone tan fuertemente, requiere de una colaboración activa. Siendo el artista el que tiene que expresar la inspiración, darle forma y crear. Según expresa Frank, «Él [artista] es la expresión individual-humana del espíritu transhumano que actúa dentro de él»⁵⁶⁸.

En la fase inicial de inspiración espiritual, es seguido por otro momento que Florenski denomina “tenebroso”, en el que el artista busca las formas exteriores en la vida cotidiana para expresar la inspiración interior, pero sufre al no corresponder dichas formas con la visión⁵⁶⁹. El artista ataja este sufrimiento generando de modo ilusorio formas fantásticas, presentando lo inexistente como una ilusión. El iconógrafo trata de superar este sufrimiento mediante el “ayuno de los ojos”, en una especie de “ascetismo estético”, seleccionando y representando las formas con las cuales consigue dar la transparencia simbólica.

Ivanov señala que la vocación del arte consiste en hacer revivir en sí mismo todas las experiencias profundamente humanas. El verdadero arte es religioso, como evoca la palabra religión, que viene de religare, es decir, constituir un nexo, mantener unido. «El único objetivo, el único objeto de todo arte es el Hombre: no la utilidad del hombre, sino su misterio. En otras palabras, el hombre tomado de forma vertical, en su libre crecimiento, su profundidad y anchura. El Hombre, escrito con mayúscula, define consigo mismo el contenido de todo arte; no hay otro contenido. He aquí por qué la religión

⁵⁶⁷ Tomando la reflexión de Sëmen L. Frank. Cf. ŠPIDLÍK, T., RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 62.

⁵⁶⁸ «Una cierta voz transhumana le sugiere al artista, una cierta fuerza que lo obliga a acariciarla en su interior, plasmarla y expresarla». FRANK, S.L., “La realtà e l'uomo. Metafisica dell'essere umano”. En: FRANK, S.L., *Il pensiero religioso russo. Da Tolstoj a Lossky*, Milán 1977, 272. Parafraseado en: ŠPIDLÍK, T., RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 62.

⁵⁶⁹ FLORENSKY, P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Milán 1977, 73. Parafraseado en: ŠPIDLÍK, T., RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 62.

encontraba su lugar en el arte grande y verdadero, porque Dios está en el eje vertical del Hombre. No se encuentra si consideramos la línea horizontal del hombre, donde está la utilidad de la vida. En efecto, la concupiscencia del utilitarismo trunca rápidamente cualquier actividad artística»⁵⁷⁰.

En el cristianismo se une el influjo de la mentalidad “visiva” griega y la “acústica” hebrea. La iconografía, desde el punto de vista dogmático, señala que la razón última del empleo de las imágenes sagradas hay que verla en el hecho de que «el Verbo se hizo carne» (Jn 1,14), y que los discípulos son testigos oculares de lo que han escuchado y visto (Lc 1,2)⁵⁷¹.

El iconógrafo expresa su visión espiritual a través de la imagen visible para que pueda servir a los demás, como punto de partida para su ascenso espiritual⁵⁷².

El amor, que se manifiesta en la veneración del icono, permite superar el abismo entre el arte humano y la visión del cielo. La oración se dirige en última instancia a Dios Padre, aunque sea a través de un santo. Los defensores de las imágenes lo expresaban: es necesario pasar de un *týpos* (imagen) a un *prototýpos* (persona pintada), y del *prototýpos* al *archétýpos* (Dios Padre, origen de todo bien)⁵⁷³. La actitud de los que veneran los iconos corresponde al estado final, escatológico, de los habitantes de la futura Jerusalén celeste, capaces de ver y encontrar a Dios en lo creado⁵⁷⁴.

El verdadero significado del icono para el cristiano, más allá de una pintura o un mural, es la presencia de la gracia de Dios a través de la representación sensible de Cristo y los santos. Špidlík sugiere esta presencia como una verdadera aparición, como si frente al icono Cristo se hiciera realmente presente.

Evdokimov señala que el icono no se puede catalogar como una obra de arte, ni se puede someter al juicio del gusto. Un icono no pretende ser algo “bonito” o simplemente hermoso. Para apreciar el icono es necesaria una madurez espiritual para poder leer en la representación sagrada las formas de lo invisible. El icono a su vez tiene

⁵⁷⁰ ŠPIDLÍK, T., “Un facteur d’union: la poésie, Viatcheslaf Ivanoff”. *OCP* 33 (1967) 130-138. Citado en: ŠPIDLÍK, T., RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 63.

⁵⁷¹ Cf. *Íbid.*, 99.

⁵⁷² Cf. *Íbid.*, 100.

⁵⁷³ En referencia a los Padres de la Iglesia.

⁵⁷⁴ Cf. *Íbid.*, 101.

una fuerza autónoma, una energía, que es en sí doxología (alabanza), un “torrente” de gloria que “canta” por sus propios medios⁵⁷⁵. Es por esto que el icono no requiera de lo bello, como categoría estética, ya que en sí mismo erige un argumento de la verdad divina⁵⁷⁶.

Caamaño hace una interesante reflexión acerca del icono, preguntándose sobre el alcance de la vía especulativa fruto de la contemplación de la imagen. Caamaño afirma que tradicionalmente se han comprendido dos maneras opuestas de explicar el icono, a través de una dimensión pedagógica y a través de una dimensión cultural. Sin embargo, la pedagogía establece una dimensión de presencia que establece un vínculo cultural, el icono se consolida de esta manera como “imagen conductora” sin pretensión de ser sustitutiva de la forma escrita. Caamaño señala que la pedagogía de la imagen no se sustenta desde la necesidad del ignorante, sino desde la actitud del contemplativo⁵⁷⁷. De esta manera, el movimiento interno del icono viene determinado por su “presencia” y su “trascendencia”⁵⁷⁸.

En la expresión simbólica del icono hay una potencialidad que permite trascender y comulgar con aquello que existe más allá de cualquier determinación empírica. La materia revela una perspectiva escatológica gracias a la captación espiritual que procede de la visión unitaria del hombre. Por lo tanto, en el icono se sintetiza la potencialidad espiritual de la materia creada⁵⁷⁹.

La materia del icono expresa la luz divina que no existe en la materia puramente empírica, tornándola reveladora y volviéndose revelable. Esto hace que el icono se convierta en un espacio de descendimiento, de puerta de acceso al conocimiento de dicha

⁵⁷⁵ «Contemplamos como en espejo la gloria del Señor». 2 Co 3,18; «Dios ilumina nuestros corazones para hacer resplandecer el conocimiento de su gloria, que se manifiesta en el Rostro de Cristo», 2 Co 4,6.

⁵⁷⁶ Cf. ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 346.

⁵⁷⁷ Cf. CAAMAÑO, J.C., “La materia transfigurada. Perspectivas teológicas de Pavel Evdokimov”, 96-97.

⁵⁷⁸ Cf. *Íbid.*, 97.

⁵⁷⁹ Caamaño hace una profunda reflexión sobre la repercusión gnoseológica de este proceso desde la contemplación del icono. El autor toma como referente a Pavel Florenski en relación con el tema de la perspectiva escatológica de la materia a partir de su obra *La columna y el fundamento de la verdad*. Cf. *Íbid.*, 97-98.

luz. Por este motivo el sujeto no va al icono, sino que el icono irrumpe en la experiencia del conocimiento y se constituye como posibilidad del acto de conocer⁵⁸⁰.

III.3.2. El sentido de la comunidad en el Centro Aletti. La caridad.

«Debe notarse que en el texto griego se habla de kalà erga, de obras bellas y buenas al mismo tiempo, porque la belleza de las obras manifiesta y expresa, en una síntesis excelente, la bondad y la verdad profundas del gesto, como también la coherencia y la santidad de quien lo hace»⁵⁸¹.

El iconógrafo moderno intenta a menudo imitar los iconos teniendo en cuenta todo el rigor del canon, profundizando en los estudios teológicos y técnicos. Špidlík y Rupnik señalan que, a pesar de esto, no puede ser un iconógrafo en el sentido clásico⁵⁸²; le falta un elemento fundamental: el tejido eclesial y el ser parte de la tradición viva. Añaden que le falta la «teología», que no es sólo una cuestión racional de comprensión y que por lo tanto no se adquiere solamente a través de un estudio teórico de libros. Se trata de la teología simbólica que el iconógrafo vive y absorbe en la comunidad litúrgica, en la comunidad que reza y vive la caridad. Es justamente la experiencia de la Iglesia que custodia la unidad orgánica de fe, amor e intelecto, una unidad indispensable para la iconografía. Los grandes iconógrafos han trabajado desde una comprensión precisa de la tradición viva⁵⁸³.

Fruto del subjetivismo y autoafirmación del tiempo actual, el arte se mueve en una marea de estilos y lenguajes diversos en el que cada uno se expresa a sí mismo, pero de forma que al final nadie lo entiende⁵⁸⁴. Al arte contemporáneo parece faltarle lo que en origen disponía el arte cristiano: la comunicación. El icono, independientemente del modo en que se considere, está al servicio de la comunicación, y la belleza es entendida

⁵⁸⁰ Cf. *Íbid.*, 98.

⁵⁸¹ BENEDICTO XVI, *Mensaje del Santo Padre Benedicto XVI con ocasión de la XIII sesión pública de las Academias Pontificias*. Mensaje Pontificio. Vaticano (24 de noviembre de 2008).

⁵⁸² Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 23.

⁵⁸³ Špidlík y Rupnik exponen que como consecuencia del florecimiento en Occidente de muchas escuelas de iconografía, nace la práctica de «copiar» iconos. Se ha subrayado varias veces cómo, para la comprensión del icono, no se pueden infravalorar el ámbito eclesial, el cultural y las tradiciones espirituales que le son propias. Sin este contexto el icono es un objeto de exilio, una eventual descontextualización. Su desenraizamiento pueden darle una connotación exótica o espiritualista que no le es propia y que ciertamente no juega a su favor. Cf. *Íbid.*, 24.

⁵⁸⁴ Cf. *Íbid.*, 25.

también como comunicación. El icono puede ser considerado «arte» sólo cuando se considere arte a la liturgia, en que medios humanos y terrenales se convierten, por acción del Espíritu Santo, en ámbito de la comunicación espiritual.

El trabajo de investigación, a estas alturas, tiene las nociones necesarias para abordar de una forma más reveladora la obra de Rupnik. Este apartado tiene como misión revelar la capacidad transfiguradora de las obras de arte, pictóricas y murales, y también enmarcarlas en el proceso de gestación. Pese a no haber un análisis exhaustivo de su obra quizás por la cercanía en el tiempo, Špidlík señala que Rupnik tuvo una conversión del simbolismo abstracto al concreto cuando dio el paso del lienzo al icono. Tomáš Špidlík (1919-2010), consejero espiritual de Rupnik, realiza una precisión sobre su forma de hacer refiriéndose a la unidad de su arte con la teología simbólica. El trabajo de Rupnik, que parte de un lenguaje asociado a las vanguardias de mitad del siglo XX como el simbolismo, no pretende en ningún momento romper con la tradición. De hecho, el lenguaje que hereda de la iconografía ortodoxa no hace otra cosa que tender un doble puente: el acercamiento a la cultura oriental y a la tradición. *Ve naja pamjat'* o noción de memoria es la fórmula que utiliza Rupnik para explicar esta cuestión. El artista no sólo está buscando un lenguaje universal que represente algo infinitamente bello, sino que, mediante la memoria -el recuerdo-, quiere expresar «la eternidad en lengua de tiempo». Tan importante es para Rupnik su obra finalizada como la forma en que se realiza. Y es en este sentido donde su quehacer se descubre mediante el taller donde trabaja. Las hipótesis del trabajo de investigación centran su atención en desvelar la forma en que el jesuita construye su camino y no tanto en tratar de justificar el camino a través de los resultados. Rupnik interesa no sólo por lo que hace, sino cómo lo hace. En el cómo intervienen los planteamientos teológicos que se refuerzan, como lo hacían los antiguos iconógrafos, con la dedicación espiritual personal y en comunidad.

El taller de Rupnik se localiza en Roma, en el Centro de Estudios e Investigaciones Ezío Aletti⁵⁸⁵. El Centro promueve la convivencia de ortodoxos, católicos de rito oriental y latino impulsándolos al crecimiento en la propia Iglesia. El Centro Aletti

⁵⁸⁵ La denominación del centro procede del nombre de la familia que cedió las instalaciones en la via Paolina número 25 de Roma, junto a la Basílica Santa María Mayor. Dichas instalaciones consisten en una edificación de tres alturas y un patio con algunas construcciones secundarias. En el Centro Aletti no sólo trabajan la mayoría de artistas, sino que además se alojan.

presenta su objetivo como: «la búsqueda de una fisonomía espiritual cristiana de la cultura en una Europa que tiene hoy la posibilidad de redescubrirse de nuevo íntegra, una Europa que no mira nostálgicamente hacia atrás, ni acepta simplemente lo nuevo, sino que trabaja por su transfiguración». Agrupados en comunidad, estudian el impacto entre la fe cristiana y las dinámicas culturales de la modernidad y de la post-modernidad, buscando respuestas sin perder de vista la tradición cristiana de Oriente y de Occidente.

La fuerza creadora de los mosaicos del Centro Aletti parte de una nueva concepción del trabajo que supera la subjetividad dominante en el arte contemporáneo, para acercarse a los talleres de los maestros anónimos que alzaron las grandes catedrales de Europa o a los artesanos que trazaron las pinturas románicas o los primeros símbolos de la iconografía cristiana en las catacumbas⁵⁸⁶. En este sentido Rupnik es consciente de la necesidad de ir más allá de los sentimientos y vivencias personales de cada artista para afirmar a partir de sus mosaicos la objetividad de la liturgia y revitalizar el arte sacro de Europa. El equipo del Centro Aletti ayuda a redescubrir la dimensión más profunda de un arte que conmueve por su belleza aparente y por la profundidad de contenidos que revela, contenidos que expresan las inquietudes últimas del hombre.

«La única fuente de caridad es Dios. Mientras existe entre nosotros este clima, los rostros dirán lo que deben decir»⁵⁸⁷.

Rupnik señala que la experiencia de eclesialidad del equipo de artistas es fundamental para llevar a cabo sus proyectos. La diversidad de nacionalidades de los integrantes, incluso la diversidad de iglesias, supone que sea fundamental la experiencia de la caridad de Cristo, porque la caridad lleva a la comunión del equipo⁵⁸⁸. En una entrevista señalaba que desde su catarsis artística no ha firmado las obras porque ha tratado de realizarlas en sintonía con sus asistentes, entendiendo que la verdadera creatividad sólo puede surgir del amor⁵⁸⁹.

⁵⁸⁶ Cf. ARRIOLA JIMÉNEZ, M., “La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, 15.

⁵⁸⁷ GOVEKAR, N., *ROSSO*, 162.

⁵⁸⁸ Cf. *Íbid.*, 162.

⁵⁸⁹ Cf. BENJUMEA, R., “No es tiempo de elaborar ideas, sino de vivirlas”, 12.

Por este motivo empiezan por la mañana con una Eucaristía a las ocho en punto, en una pequeña capilla situada en la planta baja del edificio donde trabajan. Este encuentro diario trata de hacer partir al grupo de artistas desde una óptica sacramental. Rupnik concibe que la jornada se sostiene mientras se mantiene la conciencia de lo que han vivido en la Eucaristía de la mañana. Mediante esta verificación consiguen por ejemplo que el rostro que componen esté vivo, y que las piedras que se extienden por la pared estén habitadas de presencia.

La inauguración de la obra con la pared vacía, antes de colocar el mosaico, es un momento crucial. Rupnik señala que sin una epiclesis nada significativo se puede hacer en la tierra⁵⁹⁰.

Rupnik organiza la obra del mosaico eligiendo en primer lugar el equipo de artistas colaboradores, sabiendo que el resultado puede variar en función del personal que elija. Concibe el mosaico como una obra coral y, por lo tanto, eclesial⁵⁹¹. Concibe que su presencia como director del equipo se ha ido transfigurando con el tiempo pasando de artista y maestro a padre. Esto ha derivado en una fuerte confianza mutua⁵⁹².

Esta eclesialidad basada en la confianza corre el riesgo, según Rupnik, de suprimirse si existe un proyecto preconcebido y estático sobre un papel. El equipo de artistas concibe que el proyecto es el Cuerpo de Cristo, que es un organismo y que por lo tanto puede cambiar. Aun existiendo bocetos por dar respuesta al promotor del mosaico, Rupnik advierte de que el resultado podrá ser una cosa completamente distinta. Es en el lugar donde se inserta el mosaico donde, a su juicio, debe surgir verdaderamente el resultado⁵⁹³.

Esto último, que a priori podría parecer improvisación, en realidad requiere de una planificación importante por parte del equipo de artistas. En primer lugar, porque el proyecto está sujeto a un alcance -una superficie- y por lo tanto a un presupuesto, suponiendo que el proyecto contemple exclusivamente realizar un mosaico. En segundo lugar, porque todo el trabajo de elaboración de las figuras se realiza en el taller del Centro

⁵⁹⁰ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 169.

⁵⁹¹ Rupnik explica la eclesialidad con las palabras de Soloviev: la individualidad entra libremente en comunión, lo particular se somete libremente a la armonía del conjunto. Cf. *Íbid.*, 170.

⁵⁹² Cf. *Íbid.*, 170.

⁵⁹³ Cf. *Íbid.*, 171.

Aletti, así como la selección del material necesario para componer los fondos, así como el auxiliar para adherir el mosaico. En el caso de grandes figuras, en el taller solo se realizan las caras y las manos, dejando los cuerpos y el fondo para ejecutarlos directamente sobre el muro sobre el que se apoye el mosaico⁵⁹⁴.

En otras ocasiones el proyecto no sólo contempla la elaboración de una o varias escenas, sino que además se requiere una intervención más intensa sobre el mobiliario o elementos singulares como el altar, el ambón, las vidrieras, e incluso la transformación del mismo espacio. Para ello el Centro Aletti dispone de colaboradores como escultores, artesanos del metal y la piedra, incluso arquitectos que prestan su servicio para este tipo de intervenciones⁵⁹⁵.

III.3.3. Metodología de trabajo en el Centro Aletti

«Vivo en una misión donde el trabajo, el estudio y la creatividad siempre están presentes en las relaciones interpersonales; están vinculados, pues, a la vida»⁵⁹⁶.

Para Rupnik, compartir la programación, del trabajo y la vida cotidiana, es un elemento constitutivo de la fe que se traduce en una espiritualidad realista de un equipo de consagrados al Señor. En la comunidad del Centro Aletti confluyen tres comunidades, la de los laicos estudiosos, científicos y artistas, la de las consagradas que colaboran con la misión -Hermanas Ursulinas- y la de los jesuitas. Desde su puesto de director, reconoce la importancia del trabajo en equipo en el que cada uno contribuye y colabora para hacer crecer una obra que pertenece a la comunidad⁵⁹⁷.

El Centro Aletti pertenece al PIO, y es el nombre corto con el que se conoce el ‘Centro de Estudios e Investigaciones Ezio Aletti’ (*Centro Studi e Ricerche Ezio Aletti*), que desde su creación está situado en la Via Paolina 25 de Roma, junto a la basílica de

⁵⁹⁴ En la obra de la capilla Redemptoris Mater, se invirtieron un poco más de tres años, desde principios del año 1996 hasta la colocación de las últimas esculturas en febrero de 1999. Cf. APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 270.

⁵⁹⁵ Esta información se ha recopilado de la experiencia del investigador en la visita al Centro Aletti.

⁵⁹⁶ GÓMEZ-OLIVER, V.; BENÍTEZ, J.M., *31 jesuitas se confiesan*, 185.

⁵⁹⁷ Rupnik señala que en el trabajo comunitario puede experimentar la fecundidad del triduo pascual (pasión, muerte y resurrección) en la vida diaria.

Santa María Mayor. Este centro pertenece a la misión de la Compañía de Jesús desempeña en el PIO, y se sitúa en un edificio de estilo *liberty* de finales del siglo XIX, donado a la Compañía por la señora Anna Maria Gruenhut, con el deseo de que se convirtiera en un lugar de encuentro y reflexión intercultural.

El director del Centro Aletti es Rupnik, y junto con él viven y trabajan un equipo de jesuitas, religiosos y artistas, especializados en teología oriental y otros estudios útiles de cara a la promoción y desarrollo de la actividad y la reflexión teológica-cultural. Destacan entre otros: Milan Žust⁵⁹⁸, Andrej Brozovič⁵⁹⁹, Claudiu Ciubotariu⁶⁰⁰, Maria Campatelli⁶⁰¹, Michelina Tenace⁶⁰², Manuela Viezzoli⁶⁰³, Marina Štremfelj⁶⁰⁴, Sara Staffuzza⁶⁰⁵, Nataša Govekar⁶⁰⁶, Maria Stella Secchiaroli⁶⁰⁷ y Eva Osterman⁶⁰⁸.

⁵⁹⁸ Milan Žust SJ (Ljubljana, Eslovenia, 1967): es doctor en teología (Sorbona, 2002), con una tesis sobre Pavel Florenski, y miembro del Centro Aletti desde el año 2000. Desde el 2004 es el superior de la comunidad de jesuitas del mismo centro. Es profesor en la Facultad de Misionología de la PUG de Roma. Trabajó en Pontificio Consejo para la Promoción de la Unidad de los Cristianos, encargándose de las relaciones con las Iglesias Ortodoxas de los países eslavos y de Georgia, y ocupándose de la bolsa de estudio para estudiantes ortodoxos. Desde 2010 es consejero del Superior General de la Compañía de Jesús para las relaciones ecuménicas con las Iglesias orientales no católicas.

⁵⁹⁹ Andrej Brozovič SJ (Ljubljana, Eslovenia, 1970). Estudió arquitectura en Ljubljana y Darmstadt. En 2005 entró en el noviciado de la Compañía de Jesús. Posteriormente estudió filosofía en Padua y teología en París. Desde 2015 es ministro de la comunidad de jesuitas. Anteriormente este puesto estaba asignado a Jožko Zajec SJ (Ljubljana, Eslovenia, 1970), que fue vicerector en el Pontificio Colegio Russicum.

⁶⁰⁰ Claudiu Ciubotariu SJ (Satu Mare, Rumanía, 1978). Estudió teología en Heythrop College (Universidad de Londres) y la especialización en derecho canónico oriental en el PIO. Desde 2011 a 2015 fue vice-rector del Pontificio Colegio Russicum.

⁶⁰¹ Maria Campatelli (Poggibonsi, Italia, 1962): licenciada en lengua, literatura e historia, es doctora en teología (PIO) con una tesis sobre Sergei Bulgákov. Se ocupa de cuestiones de eclesiología oriental y de teología de la cultura. Es directora de la editorial Lipa.

⁶⁰² Michelina Tenace (San Marco in Lamis, Italia, 1954): es doctora en teología (PUG), con una tesis sobre Vladimir Solov'ev, con el P. Špidlík como director. Es profesora de la PUG en materias de antropología y Oriente Cristiano.

⁶⁰³ Manuela Viezzoli (Trieste, 1965): es licenciada en teología (PIO). Se formó en el taller de arte del Centro Aletti. Es secretaria y asistente del mosaico.

⁶⁰⁴ Marina Štremfelj (Kranj, Eslovenia, 1963). Es licenciada en teología (PUG y PIO). Es presidenta de «Ustanova Center Aletti», rama eslovena de la Fundación del Centro Aletti.

⁶⁰⁵ Sara Staffuzza (Trieste, Italia, 1963): es psicóloga y licenciada en teología (PIO). Es subdirectora de la editorial Lipa.

⁶⁰⁶ Nataša Govekar (Šempeter pri Gorici, Eslovenia, 1975): es doctora en misionología (PUG) con una tesis sobre la comunicación de la fe a través de las imágenes. Fue nombrada directora del departamento teológico-pastoral de la Secretaría de Comunicación de la Santa Sede en 2016.

⁶⁰⁷ Maria Stella Secchiaroli (Orciano de Pesaro, Italia, 1961): estudió artes gráficas y fue alumna del iconógrafo ruso Zinon di Pskov. Es asistente en la proyección y realización de los dibujos que sirven para replantar los mosaicos.

⁶⁰⁸ Eva Osterman (Ljubljana, Slovenia, 1982): se formó en el taller de arte del Centro Aletti. Es parte del equipo de artistas.

Este centro de estudios dispone de dos programas de formación: el taller de teología y el taller de arte. El primero es un taller de formación espiritual y pastoral que, sin ser una institución académica, propone un programa de dialogo intercultural, investigación teológica y experiencia espiritual a partir de la vida comunitaria, imbricando la tradición del Oriente y Occidente cristiano. Este taller se ha denominado *L'Atelier di teología "Cardinal Špidlík"*⁶⁰⁹ y está presidido por M.I. Rupnik y dirigido por Maria Campatelli. Los profesores son Marco Busca, Maria Campatelli, Nataša Govekar, Giacomo Morandi, Marko I. Rupnik, Marina Štremfelj, Michelina Tenace y Milan Žust. El taller dispone de un padre espiritual, Gian Battista Rizzi y una responsable de la comunidad, Serenella Contaldo. Las materias que se tratan versan sobre el cristianismo oriental, las cuestiones dogmáticas y antropológicas de la deificación desde la teología y la espiritualidad oriental, se tratan las conferencias sobre divino-humanidad de Soloviev en relación con el ecumenismo y la sofiología, la liturgia y los sacramentos, y el arte del símbolo y la iconografía.

El segundo es el taller de arte, *L'Atelier dell'arte*, que es un espacio en donde un grupo de artistas cristianos vive, reza y trabaja juntamente. Además de diversas técnicas artísticas, se estudia en él teología, liturgia, Biblia, espiritualidad. El Taller se propone como camino para ayudar un nuevo encuentro entre el arte y la fe, entre las diversas Iglesias y los artistas.

A este encuentro no se llega de manera abstracta y teórica. La confluencia de arte y fe tiene lugar dentro del artista y, por ello, se considera importante favorecer el ámbito en el que la persona pueda crear dicha síntesis. El Taller, permanente lugar de trabajo comunitario, se ocupa casi exclusivamente de arte litúrgico. Dentro del equipo también hay arquitectos, escultores y artesanos, que permiten que se puedan gestionar todas las fases de trabajo desde el proyecto eclesial hasta la realización del mobiliario litúrgico y del resto de obras de arte (mosaicos, vidrieras, esculturas, pinturas, etc.).

En este sentido, Rupnik insiste que sólo a partir de la Iglesia se puede crear algo para la Iglesia. La tradición de los primeros cristianos contemplaba que la iglesia, como

⁶⁰⁹ Este taller no está ubicado en el centro de arte, sino en Circonvallazione Clodia 159 (Roma), donde están las Hermanas Ursulinas. Parte de los seminarios se dan en el taller de arte, especialmente cuando participa Rupnik.

edificio, encontraba su significado fundamental en la Iglesia, como comunidad de los bautizados, es decir, como el cuerpo de Cristo. De esta manera, la iglesia que se construye resulta ser una auténtica expresión de la conciencia eclesial de los creyentes.

El mosaico en sí mismo es una obra coral y no individual. Hay un director del «coro», un gran artista principal que tiene una visión de toda la obra. Pero este trabajo se lleva a cabo en estrecha colaboración con los artistas del coro. De hecho, no existe un proyecto de la obra diseñado en la mesa de trabajo, sino que la visión misma: el proyecto mismo tiene en cuenta el coro. En el coro, cada artista tiene su propio lugar donde expresa lo mejor de sí mismo, creando con mayor fuerza hasta conseguir que aquello que se convierte en experiencia vital fluya a través de él; además, en esta realización coral, esta fuerza y expresión amplifica en la realización comunitaria.

Ser director del coro significa, sobre todo, tejer juntos las relaciones creativas teniendo en cuenta a cada uno. De esta manera, se materializa realmente un principio espiritual y eclesial, es decir, que a partir de las personas concretas, considerando su vocación, se busca algo bello que juntos pueden llevar a cabo. Se trata, pues, de un método muy diferente al que el mundo moderno está acostumbrado: hacer un proyecto y luego buscar a las personas y las maneras de realizarlo lo más fielmente posible. El principio eclesial, comunal, requiere tanto de diversos cimientos como de diferentes realizaciones. Por eso, y de forma inevitable, el resultado es diferente en cada intervención.

Por tanto, la ascesis del artista no es sólo la profesional, técnica, sino sobre todo la eclesial, es decir, vivir positivamente la comunión real. Para esta se produzca se requiere el sacrificio propio. Al ser la Pascua la garantía de la vida, aquel que quiere vivir verdaderamente necesita pasar por el misterio pascual, en el que se localiza y fundamenta el sentido de la comunión.

El coro de los artistas está compuesto de diferentes nacionalidades e Iglesias diversas, lo que potencia aún más la dimensión comunal. Cada trabajo se puede iniciar sólo con la oración al Padre para pedir por el don del Espíritu Santo, que es el único que puede derramar en los corazones de los artistas el amor necesario con el cual se puede crear. En el rito bizantino, antes de confesar el credo, el diácono se dirige al pueblo, diciendo: «Amémonos unos a otros para que podamos decir “creo en Dios Padre”». Si el

Espíritu Santo es el Señor que da la vida, no se puede concebir que los artistas inicien un proceso de creación sin la súplica para la venida del Espíritu. Esta es la condición sin la cual el trabajo artístico general, aunque formalmente sea perfecto, no se pueda considerar vivo. Por lo tanto, el arte litúrgico sólo puede ser descriptivo, sino que, sobre todo, debe ser habitado por el misterio.

Preparar las piedras para el mosaico es un arte, ya que exige tener en cuenta las piezas, conocerlas de verdad, admitiendo sus formas y sus imperfecciones; entonces se abren, dejan ver su diseño interno, desvelan el código secreto del *logos* que esconde en ellas. Sólo con semejante principio dialógico, con una ascesis para no imponer la voluntad del artista, teniendo en cuenta al otro, se puede crear una sinfonía, armonía, superando la monotonía, las contraposiciones y los antagonismos. Se trata del verdadero principio religioso, eclesial, un reconocimiento del otro, el “otro” con mayúscula y con minúscula. Hacer cantar y hablar a las piedras significa descubrir en el mundo correspondencias, nexos escondidos de un coro universal para el himno al Creador y Salvador⁶¹⁰.

Rupnik no hace copias de iconos. Tampoco cree que tenga sentido copiar un icono para diferentes lugares. Sin embargo, señala que es muy útil copiarlos como un itinerario espiritual⁶¹¹. En este sentido, los artistas que se inician en el Centro Aletti comienzan por reproducir un pez⁶¹², esa imagen que Rupnik declaró que, en un momento dado, descubrió que “le estaba mirando” como si fuera un ojo. Una de las primeras escenas que el jesuita esloveno aconseja que realice el aprendiz iconógrafo es precisamente el icono de la transfiguración, para poder comprobar si el pintor participa de esa transfiguración que vivieron los ojos de los discípulos del Monte Tabor⁶¹³.

El peligro de la iconografía, señala el jesuita esloveno, es la reducción a una técnica en vez de concebirla como un horizonte espiritual de vida⁶¹⁴.

⁶¹⁰ Cf. UCETA GARCÍA, O., *Los mosaicos del Centro Aletti. Catedral de la Almudena*. Fisa Escudo de Oro, Barcelona 2015, 12.

⁶¹¹ Llegando a decir que la repetición, imitación y copia de iconos junto con un verdadero maestro iconógrafo, que no sólo sea un técnico, podría, en ciertos aspectos, conformar un itinerario más fuerte que los ejercicios espirituales de San Ignacio. Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 102.

⁶¹² En la visita que el investigador realizó al Centro Aletti, pudo comprobar como los artistas que se inician empiezan realizando cortes de piedra para conformar las teselas que posteriormente participan del mosaico. La primera imagen que realizan es un pez.

⁶¹³ Cf. Ídem., 102.

⁶¹⁴ Cf. Ídem., 102.

Rupnik concibe la creatividad verdadera como aquella que hace participar al hombre de la creación divina⁶¹⁵. Concibe la Iglesia como la única que puede ser realmente creativa, porque consigue trasplantar al hombre mediante el bautismo desde una vida destinada a la muerte a la vida nueva en el Cuerpo de Cristo⁶¹⁶.

El icono se materializa mediante un método que se denomina perspectiva invertida, que es una flagrante contradicción con las reglas formales de la representación. Este método pretende resaltar conscientemente otro principio de visión⁶¹⁷.

La elección de la temática de las obras de Rupnik puede tener diferentes fuentes. En unos casos el promotor presenta una idea elaborada y en otros deja al artista que realice una propuesta. Rupnik se interesa especialmente por fomentar la investigación en diálogo, porque considera que implicar a la comunidad que encarga el proyecto hace que el modo en que se hace la obra forma parte del contenido. El paso final se produce cuando se presenta la obra y, con una Eucaristía, se entrega la Iglesia a la comunidad⁶¹⁸.

Uno de los temas que más han reproducido ha sido la Anunciación, porque en él reside el comienzo de la fe. En esta escena Rupnik trata de indicar el tránsito de la Palabra a la carne. Valenziano expone que María representa el sacramento perfecto y que es espejo que refleja la plenitud del Verbo. Otro de los temas recurrentes es San Juan Bautista, que representa el paso del Antiguo Testamento a la novedad de Cristo⁶¹⁹.

Rupnik comienza la obra iconográfica dibujando sobre un papel de estraza natural de gran formato, con una escala parecida a la del mosaico final. El papel marrón se extiende sobre una gran pared de una de las salas del taller de arte y se dibuja sobre él, en la mayoría de ocasiones subido a una escalera. La altura de las salas de la planta baja del Centro Aletti es de más de cinco metros de altura, siendo el espacio mural reservado para el croquis de unos tres metros y medio de ancho. Cuando la obra supera las dimensiones del papel, que es en la mayoría de ocasiones, el boceto reproduce las figuras

⁶¹⁵ Cf. *Íbid.*, 118.

⁶¹⁶ Cf. *Íbid.*, 121.

⁶¹⁷ Rupnik explica la perspectiva invertida desde la reflexión de Florenski, que dice que los dos modos de representación (la perspectiva invertida y la lineal) corresponden con dos experiencias del mundo, la humana y la científica; incluso dos tipos de relación con la vida: el interior y el exterior. Cf. *Íbid.*, 129.

⁶¹⁸ Cf. *Íbid.*, 172.

⁶¹⁹ Cf. *Íbid.*, 182.

-los cuerpos- que posteriormente se “unirán” mediante los fondos de mosaico directamente en el muro de destino. Recientemente, el Centro Aletti dispone de una nave de grandes dimensiones a las afueras de Roma donde realizan los trabajos de bocetado, pudiendo disponer lienzos de estraza de hasta doce metros de longitud por cinco metros de altura. Una vez realizado el esbozo sobre el papel de estraza, se copian parcialmente las diferentes figuras, y se fragmentan los rostros y las manos para que los artistas puedan acometer la tarea del mosaico ya que, como mínimo, las partes de las figuras antes mencionadas se realizan en el taller, dejando los cuerpos, vestidos y fondos para la obra in situ. Todos los lienzos de estraza de todas las obras realizadas, sobre los que se realiza el trabajo inicial, están envueltos con plástico y guardados cuidadosamente en el atelier de arte.

Los mosaicos se realizan sobre una red reticular de PVC⁶²⁰ sobre la que se pegan las piedras con un material adhesivo con base de cemento denominado *Kerabond*, parecido al que se utiliza para pegar las baldosas cerámicas en la construcción⁶²¹. Este material es un polvo gris que, compuesto por cemento, arenas con una granulometría fina, resinas sintéticas y aditivos especiales, mezclado con agua forma un mortero. Tiene una gran adherencia para trabajos en vertical pudiendo soportar piedras pesadas y endurece sin retracciones apreciables. Cuando se está en la obra con la red de PVC que soporta el mosaico realizado en el taller, se pega en la pared utilizando el mismo tipo de mortero. Dicha pared suele haber sido preparada previamente con un enfoscado de cemento o similar por contratistas locales para recibir posteriormente el mosaico que colocan los artistas.

Para poder reproducir las figuras en el taller (rostros, manos, etc.) los artistas han calcado el trozo que se les asigna sobre papel de estraza, y proceden a extenderlo sobre la mesa de trabajo, colocando la red de PVC sobre los trazos de carboncillo, de tal manera

⁶²⁰ Policloruro de vinilo.

⁶²¹ El *Kerabond* (de Mapei) se mezcla con una pasta de latex elastizante para adhesivos cementosos -modelo Isolastic de Mapei-, permitiendo la adherencia en paredes con cualquier forma e inclinación. La cantidad de adhesivo que se aplica a las piezas del mosaico varía en función del formato del mismo. Para piezas pequeñas, se aplica una cantidad de 2,4Kg/m² (0,6Kg de Isolastic y 1,8Kg de *Kerabond*), en formatos 20x20cm se aplican 3,2Kg/m², en grandes formatos, como pavimentos o exteriores, se aplican entre 4,8Kg/m² y 6Kg/m² (en caso de suelos, se aplica como adhesivo cementoso *Kerafloor*). Cf. APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 285.

que a lo largo de la elaboración del mosaico pueden ver el conjunto dibujado. Poco a poco van colocando las piedras adheridas con *Kerabond*, piedras que han sido cuidadosamente seleccionadas en cuanto al tipo de material, color y tono, tamaño y espesor.

Las técnicas para trabajar el mosaico a las que recurre el Centro Aletti son diversas: *opus tessellatum*, en la que las piezas que forman la imagen son de tamaño reducido y regular (siguiendo las técnicas antiguas de Roma y Egipto), sirviendo para la representación de rostros y manos; *opus sectile*, en la que las teselas del mosaico se presentan de mayor tamaño siguiendo la forma que se representa en la composición, sirviendo para fondos, vestidos, etc.; incluso el *trencadís*, desarrollado por Gaudí, que se caracteriza por la rotura al azar de la piedra, utilizando las piedras resultantes para la composición⁶²².

El proceso de generación del boceto es relevante en la concepción de la obra de arte de Rupnik. El dibujo sobre papel de estraza, realizado con carboncillo, no nace perfecto. Los lienzos de papel muestran líneas esbozadas, luego borradas, a veces retomadas, de todas las líneas queda una huella. Lo que no forma parte del dibujo final se considera que ha contribuido a encontrarlo. Rupnik establece en este proceso una relación cercana a la vida, en la que se busca, se yerra y se vuelve sobre los mismos pasos. Aquí se establece una relación con el “perdón”, ya que todos los pasos equivocados e intentos están integrados en la figura final⁶²³.

III.3.3.1. El simbolismo concreto de la iconografía

No es objetivo de este trabajo realizar un análisis exhaustivo de la obra musiva de Rupnik. En esta parte de la investigación se recogen los aspectos más esenciales de la materialización iconográfica, y se disponen en relación con las conclusiones del diagnóstico inicial.

La concreción del simbolismo que conforma el interior de la iconografía revela, por un lado, la importancia de la Presencia encarnada en la materia, y, por otro lado, la penetrabilidad y permeabilidad en el misterio.

⁶²² Cf. UCETA GARCÍA, O., *Los mosaicos del Centro Aletti. Catedral de la Almudena*, 13.

⁶²³ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 185-186.

Tabla 2.- La respuesta del mosaico a las dificultades del arte

Dificultad general del arte	Respuesta mediante la iconografía del Centro Aletti
Gnosticismo	Recorrido espiritual y teológico
Artista que no es cristiano	Oración, vida en comunidad, arte coral
Perfección desde las categorías del hombre	Perfección como don en la participación con Cristo
Presencia de la naturaleza	Representación de la naturaleza transfigurada
Perspectiva lineal	Perspectiva invertida
Representación realista del espacio	Representación del espacio y el tiempo escatológico
Representación apolínea del cuerpo	Representación del cuerpo redimido
Ausencia de la representación del cuerpo	Espacio dinámico
	Organismo
	Horizonte escatológico
	Protagonismo de la liturgia
Protagonismo del sufrimiento	Protagonismo de la Gloria

III.3.3.1.1. El sentido de la corporeidad en la representación

«En el arte sagrado la figuración no se deja a la libre elección, sino que es una obediencia al espíritu. Si el arte quiere hacer visible lo que es invisible, lo debe captar desde el único ojo que puede ver lo invisible, que es el del Espíritu. Es el Espíritu Santo quién nos comunica la visión espiritual»⁶²⁴.

A partir del Renacimiento se produce en el arte una idealización en la forma y de la materia. Esto repercute en la representación de la corporeidad humana, que se consolida como una afirmación de la naturaleza en la que el individuo trata de autoafirmarse. Esto no es más que la herencia de la cultura clásica en la que de la afirmación del hombre surge el concepto de héroe, del campeón, el discóbolo, etc⁶²⁵.

Para los cristianos, señala Rupnik, el cuerpo debe tratar de expresar el misterio de la persona y su unicidad en la naturaleza humana, siempre en relación con los demás en relación de comunión, y por su relación en Cristo. El cuerpo de la persona redimida representada deberá translucir la santidad, que es la unión con Dios, con los demás y con

⁶²⁴ Marko Ivan Rupnik. *Íbid.*, 149.

⁶²⁵ Cf. *Íbid.*, 138.

todo. Por este motivo el cuerpo no puede ser tratado de manera protagonista, sino de manera comunal. El cuerpo debe expresar la humildad y el deseo de comunión. Esto supone la necesidad de que su representación esté marcada por la renuncia a ocupar el espacio y a atraer sobre sí la atención. El objetivo principal de la representación del cuerpo es hacer emerger la persona a través de él⁶²⁶.

¿Cómo se debe representar el cuerpo? Rupnik dice que el cuerpo se debe presentar humilde pero no deformado, respetuoso en sus líneas, esencial, limpio de todos esos detalles que podrían llamar la atención sobre sí mismo separadamente de su persona, lo que significaría llamar la atención sobre la naturaleza humana. El cuerpo debe cuidar la transparencia por encima de la forma; la luz y la actitud del conjunto deben hacer captar de forma inmediata una intuición sobre la persona representada y no como la atención focalizada en detalles. El cuerpo por lo tanto debe hacer posible captar la persona en cuanto lo que la constituye como persona redimida⁶²⁷.

El tamaño de las figuras, de los cuerpos, también es relevante. Rupnik señala que utiliza un método de dimensionado que procede del Románico: la figura más grande es la más importante. Esto lo hace como respuesta a la Iglesia actual: «anémica, débil, cautivada por detalles insignificantes»⁶²⁸.

Teniendo en cuenta el lenguaje de las épocas fuertes del arte litúrgico cristiano, como el prerrománico, el románico, la primera época bizantino, el Taller trata de recuperar en las representaciones la máxima simplicidad. La regla de arte antiguo en la que se basaba la investigación de la estética, es decir, de la perfección artística, de la belleza, era la teología y los misterios de la fe que se nos hacen presentes en la liturgia. Una representación y una composición artística eran consideradas hermosas si estaban impregnadas de la revelación y de la comunicación de los misterios de la fe. Por esta razón, en la elaboración de las imágenes, se debe buscar lo esencial, respetando, sin embargo, la imagen real como se presenta visualmente al hombre en la vida cotidiana. Así no se nos distrae con los detalles y las decoraciones sólo formales. Concentrando la atención en lo esencial de la imagen, se ayuda a la comunicación del contenido, que, de

⁶²⁶ Cf. *Íbid.*, 139.

⁶²⁷ Cf. *Íbid.*, 139.

⁶²⁸ Cf. *Íbid.*, 156.

esta manera, no sólo se comunica, sino que se hace más explícitamente presente. En efecto, este es el objetivo principal del arte litúrgico, que no es ante todo un arte narrativo, sino un arte que sirve a la presencia del misterio.

Esta actitud se basa en el hecho de que el cristianismo es una afirmación de la realidad y del mundo por el valor que da a la historia y a la articulación concreta de la vida humana, asumida por el Verbo con su hacerse hombre. En el arte litúrgico, además, el mundo es transfigurado ulteriormente liberando la imagen de todo lo que podría distraer la atención de quien participa en los misterios divinos, de todo lo que no se relaciona directamente con el mensaje que se trata de comunicar. Se afirma así la prioridad de la comunicación espiritual, teológica, para crear las condiciones de una participación más plena en la liturgia. De esta manera se llega a esa sencillez que permite que el gesto y la figura comuniquen su mensaje con fuerza y energía. La simplicidad ayuda a la concentración y se convierte en una especie de pedagogía para la comprensión de los misterios. El gesto se hace limpio, básico, y por ello muestra con mayor fuerza lo que quiere indicar. Así, para el espectador, este arte se convierte también en una purificación de los sentidos, hace que los sentimientos sean sobrios y purifica la mente, porque tiene en cuenta una comprensión espiritual basada en el dogma. Entonces enseña a pensar teniendo en cuenta el pensamiento divino. Las figuras deben indicar una realidad tal como Dios la ve. La revelación, la tradición de la Iglesia, su memoria son el ámbito en el que se forma, elabora y crea la simplicidad y la esencialidad de las figuras del arte litúrgico. Las figuras, las imágenes son entonces comunicación del contenido de la fe. Dicen la doctrina, el dogma, desvelan la teología.

III.3.3.1.2. El sentido del vestido en la representación

Rupnik señala que el vestido se debe hacer de manera que emerja el gesto. En sí mismo el vestido no tiene importancia, pero adquiere su sentido como estructura para el cuerpo, como una especie de envoltura que lo hace intuir. En cualquier caso, no es misión del vestido centrar la atención sobre el cuerpo, sino que colabore a focalizar y converger

la mirada sobre el gesto. La culminación de esta convergencia -cuerpo, vestido, gesto- es el rostro⁶²⁹.

La arquitectura, señala Rupnik, es como el vestido y el cuerpo. La liturgia que se celebra dentro del edificio eclesial son los gestos que hacen emerger el rostro y lo revelan con la mirada y la palabra⁶³⁰.

III.3.3.1.3. El sentido del rostro

«Antes de ver eres visto, así se produce el encuentro»⁶³¹.

El en arte sacro el rostro debe de ir al encuentro con la persona. Los rostros de las figuras del icono pretenden provocar el encuentro, mediante el descubrimiento de la mirada. En dicho encuentro surge el diálogo⁶³². Por lo tanto, no sólo consiste en dibujar un rostro, sino en comunicar una presencia que después se descubrirá en el encuentro. El mosaico iconográfico que quiere irradiar una presencia, concentra toda la luz en el rostro.

La elaboración del rostro tiene sentido en cuanto que son expresión del hombre como Cuerpo de Cristo. Esto es la dinámica que utiliza Rupnik, basada en un proceso de purificación y en vez de automatización⁶³³.

Rupnik señala que el mosaico es más difícil que la escultura, porque en la escultura se debe obtener la imagen mediante una piedra y la técnica del mosaico requiere componer la imagen con diferentes elementos, presentando a priori mayor rigidez. Por este motivo, argumenta el autor, los mosaicos antiguos presentaban pocas variaciones sobre los rostros⁶³⁴. Sin embargo, el hecho de que esté compuesto por piedras distintas expresa con fuerza la obra de redención, porque manifiesta la eclesialidad. Rupnik señala que cuando la materia está implicada en esta comunión, incluso en el proceso de creación del mosaico la piedra “busca su lugar” para completar el rostro. En los últimos años el equipo de artistas de Rupnik ha perfeccionado la técnica de elaboración del rostro.

⁶²⁹ Cf. *Íbid.*, 139.

⁶³⁰ Cf. *Íbid.*, 140.

⁶³¹ Marko Ivan Rupnik. *Íbid.*, 143.

⁶³² En el caso de la imagen de Cristo, descubrir la mirada es “entrar” en Cristo, formar parte de su organismo.

⁶³³ Cf. *Íbid.*, 161-163.

⁶³⁴ Rupnik señala que el mosaico no es el arte del retrato.

Govekar lo describe como: «Gracias a la colaboración, a la comunión entre vosotros, se ha “reforzado” también la comunión de las piedras sobre los rostros, tanto que la piedra no se ve»⁶³⁵.

El ojo es la parte más importante del rostro porque en él es donde se capta la presencia⁶³⁶. Rupnik reconoce que el ojo es la parte más difícil de realizar, ya que no debe de realizarse con varias piezas porque puede dar la sensación de esconder algo. La falta de luminosidad lo puede convertir en un “ojo de posesión”. Por estos motivos suelen hacer un ojo simple, rompiendo de un solo golpe un trozo de esmalte para ubicar la pupila. Los ojos se representan voluntariamente oscuros, realizados con un esmalte casi negro, porque el uso de una piedra oscura denota un reflejo de luz. La dimensión de los ojos se potencia respecto a la cara para favorecer el encuentro⁶³⁷.

La dimensión escatológica del espacio eclesial pretende que el lugar rememore a todos los seres del Apocalipsis, como los santos, que ya están redimidos en Cristo. La representación del rostro de Cristo presenta dos partes: una más severa y austera, y otra más tierna y humilde. La verdadera cuestión a la que se enfrenta el artista es a encontrar el equilibrio entre ambas partes. El objeto de esta composición es que el hombre sea capaz de descubrir la mirada humilde desde el rostro austero de Cristo. Rupnik señala que es en ese diálogo donde se produce el crecimiento espiritual de la persona⁶³⁸.

Rupnik señala que los rostros que representa están hechos conscientemente con un velo de tristeza, que es una llamada a la sobriedad. La mirada del rostro pretende ofrecer compasión a la persona que la encuentra, aunque al cabo de un tiempo, más allá de dicho velo, se pueda descubrir “un sentido de fuerza y mucha luz”. A su vez, el rostro de Cristo se presenta con un cuello potente, que Rupnik describe como “lleno de Espíritu”, para manifestar que su rostro puede llevar al hombre a la esperanza⁶³⁹.

⁶³⁵ Cf. *Íbid.*, 179.

⁶³⁶ Rupnik explica que, en muchos de los episodios de la controversia iconoclasta, la destrucción de las imágenes se concentra sobre todo en los ojos, en el hecho de apagar la mirada. Cf. *Íbid.*, 140.

⁶³⁷ Excepcionalmente, en el caso de rostros grandes cuyos ojos pueden ser mayores de diez centímetros, necesitan componerlos con varias piezas.

⁶³⁸ Cf. *Íbid.*, 163-164.

⁶³⁹ Este aspecto de la tristeza tiene que ver con el sufrimiento. Rupnik señala que la imagen de Cristo debe realizarse para que cualquier persona, en cualquier situación, pueda encontrar en su rostro su presencia. Por este motivo evita la sonrisa. Cf. *Íbid.*, 165.

En las discusiones con los iconoclastas, se intentaba encontrar la explicación a cómo el icono se identifica con la persona que es pintada en él. Para san Juan Damasceno y el patriarca de Constantinopla (san Nicéforo), los iconos debían ser retratos verdaderos, con los mismos “rasgos del rostro” de la persona representada. Esto suponía un problema grave para la pintura sagrada, ya que se ponía en cuestión la veneración del icono. Teodoro el Estudita dio en aquel momento la respuesta para resolver el dilema: el icono de Cristo y Cristo mismo tienen la misma *hypóstasis*, es decir, la misma persona. De esta manera se podía venerar⁶⁴⁰.

Sin embargo la veneración no puede residir en una simple semejanza de trazos exteriores. La fuerza que mantiene unidos los dos mundos es el amor que se manifiesta en la oración. Son los fieles que, amando a Cristo, rezan delante de su imagen los que unen el icono de madera o de piedra a la persona de Cristo. La Iglesia, que bendice los iconos para que sean sagrados, hace lo mismo. Por lo tanto, el icono ante el que nadie reza ya no es sagrado. Florenski señala que el icono abandonado es como una ventana tapiada a través de la cual no se ve nada⁶⁴¹.

El rostro de Cristo, como el resto de retratos de santos, se diseña sobre una composición planteada sobre cuatro círculos concéntricos. El primero situado en la frente entre los ojos, suele mostrar un espacio abierto, apenas marcado por una línea entre las cejas, y representa la participación del Espíritu Santo, la capacidad que el Creador ha dado al hombre para abrirse y acoger la participación personal del Espíritu. El segundo círculo, que incluye la frente y los ojos, representa el alma humana, el mundo psíquico, la inteligencia, el sentimiento y la voluntad. El tercero engloba los cabellos, la boca y la barba (si procede), y representa el cuerpo, es decir, la dimensión más frágil y expuesta del hombre. Esto tiene que ver con la vulnerabilidad física, la corruptibilidad y la mortalidad de la persona. El cuarto círculo es la zona más luminosa y dorada, normalmente de oro, que representa la luz del Espíritu que, desde el círculo más interno, penetra todo el mundo psíquico, invade lo corpóreo y envuelve al hombre con una luminosidad perceptible por los demás⁶⁴².

⁶⁴⁰ Rupnik y Špidlík reconocen que la frase que se utilizó les parece arriesgada. Cf. *Íbid.*, 104.

⁶⁴¹ Cf. FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*, 57.

⁶⁴² Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 8.

Desde la Encarnación del Verbo, todo está dominado por el rostro, el rostro humano de Dios. El iconógrafo comienza siempre por la cabeza, y esta es la que da la posición y la dimensión del cuerpo y regula el resto de la composición. Incluso los elementos cósmicos a menudo toman la figura humana, siendo el hombre el verbo del mundo. Los ojos agrandados, de mirada fija, ven el más allá. El rostro se centra en la mirada, el fuego celeste lo ilumina desde el interior y el espíritu es el que nos mira. Los labios están privados de toda sensualidad (pasiones y gulas), están hechos para cantar la alabanza, consumir la eucaristía y dar el beso de la paz. Las orejas alargadas escucha el silencio. La nariz sólo es una curva muy fina; la frente es larga y alta, su ligera deformación acentúa el predominio de un pensamiento contemplativo. El tono oscuro de los rostros suprime cualquier nota carnal y materialista.

La posición frontal no distrae la vista por dramatismo psíquico de la postura y del gesto. El perfil interrumpiría la comunión, iniciaría la huida, pronto se volvería ausencia; el cara a cara sumerge la mirada en la del espectador, la acoge y establece inmediatamente un lazo de comunión. “Que toda carne se calle”, la inmovilidad de los cuerpos, sin ser nunca estática, concentra todo el dinamismo en el rostro revelando el espíritu. Esta inmovilidad exterior es muy particular, pues es ella la que crea la fuerte impresión de que todo se concentra y vive en el interior. “Uno se eleva por el simple hecho de haber llegado”, el icono ilustra admirablemente estas paradojas del lenguaje místico allí donde toda palabra, toda descripción, se detienen impotentes. El plano material parece recogido a la espera del mensaje; sólo la mirada traduce toda la tensión espiritual y la resuelve en transparencia. Toda inquietud, toda preocupación, toda fiebre de gesticulación se desvanecen ante la paz interior. El icono hace ver al *homo cordis absconditus*, el “hombre escondido en el fondo del corazón” del que habla San Pedro⁶⁴³. Por el contrario, los demonios y los pecadores presentan el perfil típico de la huida, y manifiestan la mayor agitación e incapacidad para contemplar. Del mismo modo, el lado anecdótico, narrativo se reduce simplemente a una llamada. Los mártires no llevan los instrumentos de su suplicio, pues están por encima de la historia terrestre; están presentes, pero de otra manera. Todo el realismo de la historia está salvaguardado cuando ésta se hace símbolo de su propia profundidad *noumenal*. Un santo está ya en el más allá, pero

⁶⁴³ 1 Pe 3,4.

tosa su vida terrestre palpita en él con un dinamismo despojado de lo inútil y centrado sobre lo único necesario.

Los iconógrafos son los grandes maestros del dibujo. El solo sentido místico no reemplaza de ninguna manera la ciencia consumada de los colores y de las formas. Los contornos son claros y puros y de una nitidez extrema. Varían la línea hasta, pero ésta sigue siendo siempre máximamente precisa; el trazado “continuo” se asocia al ritmo. Un contorno negro bien acentuado destaca del contexto y subraya el valor propio de la figura. Maestros de la composición, estos artistas son poetas y cantores del colorido. Los colores radiantes y exultantes no son nunca ni apagados ni sombríos. Todo color es llevado a su extrema saturación y ofrece una plena gama cromática. Salvo algunos (el oro, el púrpura, el azul celeste), pueden cambiar según el tema, la escuela y el sentido de la composición. Sorprenden, se hacen sonoros y conmueven por su alegre densidad. Parecen resonar como vasos de cristal con el choque ligero de un dedo invisible. La materia coloreada con azules profundos y rojos ardientes, los de una llama en plena combustión, se mezcla con una radiación que nos abre a lo invisible. Todos los colores del arco iris culminan en el oro puro del Mediodía resplandeciente en la blancura cegadora del Tabor y constituyen una verdadera mística solar. El cielo físico traduce el cielo trascendente de las energías divinas. Los tonos azul pálido, rojo bermejo, verde claro, pistacho, azul de ultramar, púrpura o escarlata forman múltiples matices que se corresponden y, en su tornasol infinito, reflejan la luz divina. La Transfiguración, la Resurrección, la Ascensión relucen por el oro, el color del Cristo glorificado, rayos tenues que tejen una transparencia; pero allí donde la humanidad de Cristo se sitúa en primer plano, la *kenosis*, que oculta la divinidad bajo el aspecto de servidor, está representada con otros colores. Cada uno esconde un sentido preciso que, aunque no sea inmediatamente evidente para todos se deja descubrir⁶⁴⁴.

III.3.3.1.4. El sentido de la mirada

Toda la representación figurativa confluye en la mirada, en los ojos, que es la manera en que se promueve el encuentro.

⁶⁴⁴ Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 227-230.

En ocasiones, para expresar la misericordia del Padre, Rupnik expresa la vivencia de la misericordia siguiendo el ejemplo del mismo⁶⁴⁵. Para ello, se representa al Hijo cargando sobre sus hombros al ‘hombre extraviado’, recuperando una imagen muy apreciada de la Iglesia antigua, que indicaba que el amor de Cristo lleva a cabo el misterio de su encarnación mediante la redención. Cristo, representado como el Buen Pastor, representa como con extrema misericordia carga sobre sí la humanidad. En esta escena las caras de ambas personas aparecen completamente unidas, compartiendo uno de los ojos, confundiendo los mismos, representando que Cristo ve con el ojo de Adán y este lo hace con el ojo de Cristo. A través del encuentro con esta mirada conjunta, se promueve que el hombre descubra a Cristo, que es el nuevo Adán, la propia humanidad y el futuro que lo espera, contemplando en su mirada el amor del Padre⁶⁴⁶.

III.3.3.1.5. El sentido de la perspectiva, del color y del fondo

El mosaico trata de contribuir a un lenguaje inmediato. Por este motivo la figura queda simplificada al máximo, el gesto es limpio y claro, explícito, con el rostro cada vez más puro, luminoso y abierto. Apertura que define Lacroix como la actitud espiritual que no consiste en imponer un punto de vista, sino en crecer con él. La comprensión del lenguaje es por lo tanto unificar, y no sistematizar⁶⁴⁷.

Tomando como referencia la tradición clásica de composición del icono, se advierten que los cuerpos y figuras se representan con ángulos y criterios que excluyen las leyes de la perspectiva. Se muestran simultáneamente partes y superficies imposibles de ver al mismo tiempo, llegando a mostrar, en el caso de una fachada de un edificio -un

⁶⁴⁵ Cf. Lc 6,36-38.

⁶⁴⁶ Rupnik ha utilizado la escena del Buen Pastor en diversas representaciones, como en el diseño del logo del Jubileo de la Misericordia que realizó en 2016. La escena la introdujo dentro de una mandorla, figura importante de la iconografía antigua y medieval en cuanto que evoca la copresencia de dos naturalezas, divina y humana en Cristo. En este logo, mediante tres óvalos concéntricos, de un color azulado que progresivamente se aclara al llegar al extremo, se sugiere el movimiento de Cristo que saca al hombre fuera de la ‘noche del pecado y la muerte’. El color oscuro del centro, representa a su vez el carácter inescrutable del amor del Padre que todo lo perdona. Cf. PONTIFICIO CONSEJO PARA LA PROMOCIÓN LA NUEVA EVANGELIZACIÓN, “Jubileo de la Misericordia. Descripción del logo”. s.f. <http://www.iubilaeummisericordiae.va/content/gdm/es/giubileo/logo.html> (último acceso: 5 de agosto de 2016).

⁶⁴⁷ Cf. CALVO, A., *Introducción al pensamiento de Jean Lacroix*. Instituto Emmanuel Mounier, Madrid 1992, 33.

trono, un libro, un escabel o una mesa-, dos planos laterales y paralelos al mismo tiempo. Incluso los rostros, que se despliegan virtualmente contra una superficie plana, mostrando todas sus partes a la vez. Las líneas generales que complementan el espacio en el que se insertan las figuras no convergen en una línea de horizonte, sino lo contrario, presentándose en la mayoría de ocasiones como divergentes. Todas estas “infracciones” de las leyes de la perspectiva responden a la aplicación de un procedimiento consciente del arte de pintar -o escribir- iconos. Este conjunto de prácticas queda perfectamente expuesto por Florenski, que viene a denominar como *perspectiva invertida* del icono, que introduce en esta representación tres aspectos fundamentales. El primero, evitar aludir a la posesión -dominio o control- del espacio mediante las reglas matemáticas y geométricas que impone las leyes de la perspectiva. De esta manera, la composición adopta un carácter simbólico que, tratando de representar una realidad espiritual y transfigurada-, rechaza el naturalismo. El segundo aspecto es evitar la representación monolítica e instantánea, propia de la fotografía, entendiendo que la vista -el ojo- está en continuo movimiento, centrada en la visión material y espiritual de las escenas. Lo dinámico hace alusión a lo vital, lo que tiene vida. El tercer aspecto evita introducir al observador dentro del cuadro, haciendo que la composición iconográfica se extienda al espacio arquitectónico, englobando a la persona, haciendo que sean las figuras santificadas las que realmente estén mirando la escena de aquellos que la contemplan⁶⁴⁸.

Los fondos se componen con materia verdadera, en su estado real. Las partes decorativas que acompañan las figuras no hacen otra cosa que potenciar el dinamismo de los gestos. La Iglesia es la armonía de diversos, por lo que en los colores y materiales debe existir una “justa tensión entre diversidades”. Rupnik enuncia de esta manera la armonía que debe existir en el lienzo. Si la tensión es excesiva se produce un desgarró, y si la tensión es poca se produce monotonía⁶⁴⁹.

El blanco es la ausencia de color que permite que el resto de colores se exprese mejor. Por este motivo el color blanco se asigna al Espíritu, porque permite hacer surgir al otro. El rojo es el color de la divinidad, porque es el tono más intenso que hay en la naturaleza. Además, es el color de la sangre. Rupnik señala que la sangre recuerda a Dios

⁶⁴⁸ Cf. FLORENSKI, P., *La perspectiva invertida*, 97-103.

⁶⁴⁹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 192.

porque a Él le pertenece la vida. El azul, complementario del rojo, es el color de la humanidad, porque el hombre es el único ser que camina de pie y mira hacia arriba, hacia el cielo. Este reconocimiento de colores ya se utilizaba en el primer milenio, de tal manera que la divino-humanidad de Cristo se representaba mediante un vestido rojo y azul. El color negro contribuye a destacar la presencia del misterio de Cristo es la eucaristía. Rupnik explica que el drama de la historia del hombre es el drama del pecado, que trajo al mundo “la noche y la muerte”, y es en la noche donde tiene lugar la alianza de Dios con Abraham, la lucha de Jacob con Dios, el éxodo del pueblo de Israel liderado por Moisés durante la noche, la encarnación de la Palabra en Belén, la última cena o la resurrección. El color negro, normalmente colocado en el mosaico como una franja, sirve de trasfondo a la revelación del amor de Dios, que está materializada con oro⁶⁵⁰. Significado que proviene de las palabras del apóstol San Juan en referencia a que en la Jerusalén celestial no habrá noche, porque Dios mismo será toda la luz⁶⁵¹.

Las aureolas muestran tienen también un significado en relación con el color. Oro y rojo en el caso de Cristo, en la que se materializa la íntima relación con el Padre. Los santos disponen de aureolas blancas, salpicadas con algo de oro, rematadas con una fina línea roja que sirve de tránsito al fondo de oro, en referencia al tránsito que han realizado al seno del Padre mediante la intervención del Espíritu, que significa la progresiva santificación o divinización. Rupnik explica que el paso del blanco espiritual hacia el oro de la santidad no hay que entenderlo como un principio y un fin, sino comprenderlo desde la escatología: «el oro de la “plaza de oro” que viene al encuentro del hombre y lo envuelve, esto es la visión definitiva que Dios tiene del hombre desde las aguas bautismales y que acoge progresivamente en su vida cotidiana»⁶⁵². Lo que se contempla en los rostros de los santos es lo que también a lo que está llamado el hombre que se encuentra con ellos.

El color dorado del icono tiene otros significados. Valenziano argumenta que la espiritualidad cristiana tiene tantas caras como un diamante, y cuantas más posee mayor es su esplendor. La espiritualidad recibe la luz y la refleja, encontrando en el año litúrgico

⁶⁵⁰ Cf. *Íbid.*, 193-194.

⁶⁵¹ Cf. Ap 22,4.

⁶⁵² Rupnik apoya su enunciado mediante las palabras de San Gregorio de Nisa: «la perfección, incluso en la eternidad, consiste en un progreso y en una tensión sin fin». Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 195.

y en todos los hechos que durante ese periodo se rememoran todas las perspectivas necesarias para aumentar en cantidad y calidad la luz del Misterio y del acontecimiento de la Salvación, que se ha de reflejar después⁶⁵³.

Evdokimov señala que en el icono «descosifica, desmaterializa, aligera pero no desrealiza»⁶⁵⁴. El peso y la opacidad de la materia desaparecen y las líneas doradas, finas y apretadas, penetrantes como rayo de la energía deificante, espiritualizan los cuerpos. El homo *terrenus* se vuelve homo *caelestis*, ligero, ágil y alado. La desnudez se cubre y suprime el culto clásico del cuerpo bello. El cuerpo se viste, se esconde, el misterio de su transfiguración se adivina a través de los pliegues sobrios de los vestidos. La anatomía natural expresamente deformada, al igual que la aparente rigidez, no hacen más que subrayar el poder interior que los anima. Es el rostro el que expresa el espíritu, es el hombre “interior” el que aflora y se encuentra representado. Unas desviaciones intencionadas y admirablemente medidas muestran el desapego hacia las formas terrestres. Vemos figuras delgadas y alargadas de una elegancia y gracia extremas. Los pies son demasiado pequeños, las piernas flacas y casi débiles; sobre cuerpos rígidos se levantan cabezas minúsculas y graciosas. Los cuerpos, de una esbeltez acentuada, y como flotando en el aire o fundidos en el oro etéreo de la luz divina, pierden su carácter carnal. Es un universo aparte, renovado, habitado por las energías divinas y seres con rostro de eternidad, mudos por la epéctasis, un universo que se dilata sin límites en los espacios celestes del Reino.

La simetría frecuente designa el centro ideal al cual todo está sometido. Los cuerpos siguen las líneas de las bóvedas del templo y sufren modificaciones sabias, cuando hace falta se alargan y se lanzan al punto central. El Cristo Pantocrátor y la Virgen del ábside no estropean de ninguna manera el conjunto, pues su grandeza está en la escala trascendente de Dios. Es la unidad en lo múltiple, la catolicidad del Reino que concuerda todo en sinaxis litúrgica.

El icono trata el espacio y el tiempo con una total libertad, dispone a su gusto todos los elementos de este mundo y deja lejos, tras él, todas las audacias de la pintura

⁶⁵³ Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 21.

⁶⁵⁴ Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 223.

moderna. Puede invertir la perspectiva y hacer culminar en un solo punto todos los tiempos y todos los lugares. Todo se despliega fuera del espacio-prisión, la posición de los temas y su grandeza depende de su valor y de su significado propio. Todo objeto se presenta como un sujeto conocido en sí mismo. Según la necesidad, los personajes del segundo plano pueden ser más grandes que los que aparecen en escena. La ejecución plana ofrece la libertad de disponer cada parte en función de sí misma salvaguardando el ritmo propio de la composición.

La escultura modela en tres dimensiones la desnudez y las formas bellas, aunque no traduce tan fácilmente como la pintura de dos dimensiones aparentes la otra dimensión, la de la trascendencia, del misterio y de lo infinito.

El milagro de la escultura románica y gótica es expresar admirablemente lo que no está sometido a las leyes de la pesadez, transformar lo táctil en visual, espiritualizar la piedra. Evdokimov afirma que la pintura es más apta para hacer sentir lo trascendente del espacio celeste. En Oriente, la escultura ha sufrido una decadencia rápida y el icono ha sustituido a la estatua. En el mosaico, el centelleo hace vibrar el todo y se puede sentir el palpar de la vida en una atmósfera que posee la profundidad del cielo, cuando el fondo es azul, o resplandeciente como el sol, cuando el fondo es de oro. El mosaico, el fresco, el icono hacen aparecer el más allá del espacio penetrado por un misterio silencioso, pero lleno de vida y de movimiento.

Así el iconógrafo trabaja sobre el espacio celeste, sin tener en cuenta la tercera dimensión, ni utilizar nunca el claroscuro ni la profundidad fáctica, ni el volumen tangible de la escultura; el fondo de oro los reemplaza o incluso el mismo movimiento de los cuerpos como en la pintura egipcia. La muchedumbre está compuesta de cabezas de igual tamaño, pero superpuestas, lo cual da una sensación suficiente de masa.

El artista organiza su composición no en profundidad sino en altura y subordina el conjunto a la superficie plana de la tabla, suprimiendo así el vacío, el horror vacui. Con un arte consumado, instala a sus personajes en las dos dimensiones de la lámina. Las figuras se mueven con una facilidad sorprendente y se deslizan por así decirlo, a lo largo de la superficie, en el eje vertical, o por el contrario, gravitan partiendo de la superficie, parecen que la abandonan y avanzan hacia el que las contemplan. El artista encuentra la relación perfecta entre los contornos de los seres y el espacio libre, sorprendentemente

aéreo. Los cuerpos conservan su justo y necesario realismo para marcar su punto de partida en este mundo y lanzarse en seguida hacia lo alto.

Sobre una superficie, la yuxtaposición de los colores y manchas claras dan las distancias; el rojo, por ejemplo, acerca más que el azul. Del mismo modo, para el tiempo, no existe un orden cronológico. La yuxtaposición de las escenas sigue el orden interior del “tiempo redimido”. Los episodios se asocian según su sentido y la exigencia espiritual, lo que hace comprender por qué la composición nunca está cerrada entre paredes. La acción se desarrolla fuera de los límites del lugar y del tiempo, es decir, en todas partes y ante cada uno. Si hay que señalar que la escena se sitúa en el interior, ésta se evoca esquemáticamente en el trasfondo y se representa por una especie de toldo suspendido entre las paredes. De esta manera el icono nunca es una “ventana hacia la naturaleza” ni hacia ningún lugar, sino una abertura libre al más allá bañado por la luz del Octavo Día⁶⁵⁵.

El color es, sin duda, un protagonista en la fascinación de una obra, y por eso es particularmente importante que respete la jerarquía de la composición de manera que ayude a captar en la obra de arte en el primer lugar, lo que es más relevante, y luego el resto.

Los cristianos han tomado el significado de los colores de las antiguas tradiciones de los pueblos y los han «bautizado». Por eso, el mensaje colorístico va más allá de la percepción subjetiva, inmediata, psicológica y se convierte incluso en una pedagogía, una herramienta para la formación del mundo interior del hombre. Hoy en día todo esto es difícil de entender, porque el tiempo reciente ha considerado el color exclusivamente desde un punto de vista psicológico. El Taller de Arte Espiritual del Centro Aletti, considerando la tradición de la Iglesia, se ha inspirado en el primer milenio. Así, el rojo, en general, indica lo divino; el azul, lo humano; el verde, lo creado; el blanco, el Espíritu; el oro, la santidad y la fidelidad de Dios, la perfección de la luz, etc. En el mundo creado los colores testimonian la luz y, como tales, hacen ver que la materia tiene un nexo existencial y esencial -por no decir ontológico- con la luz. Sin la luz la materia es una masa oscura, lóbrega y pesada. La luz es la vida y el color testimonia la vida del mundo. Los colores hacen que el mundo sea carne viva de la luz. Pero en el mundo transfigurado, el mundo asumido en Cristo, en el mundo en que habita la gloria de Cristo,

⁶⁵⁵ Cf. *Íbid.*, 223-226.

es decir, la Jerusalén celestial, el sol no es luz, sino que lo es Cristo. Ahora bien, como los colores cambian en el mundo si cambia la luz, igualmente los colores que dan testimonio del sol que es Cristo son los colores del mundo que no tendrá ocaso. El arte de los cristianos en las épocas más fuerte trató de intuir y captar en el acá estos colores que aparecen en un mundo iluminado por Cristo. En la liturgia, de hecho, contemplamos el mundo redimido. Entonces, el arte, especialmente el color, debería testimoniar la redención en Cristo, la visión del mundo según Cristo.

Con el color, el material del mosaico constituye la materia principal para expresar la vida en su dinamismo y en su movimiento.

En el trabajo del mosaico del Taller del Centro Aletti se utilizan diferentes materiales: piedra, mármoles, granitos, esmalte (es decir, una mezcla artificial hecha sólo para los mosaicos). Las piedras provienen de diferentes partes del mundo (por ejemplo, travertino claro de Italia, ónix de Afganistán, travertino rojo de Turquía, blanco de Grecia, etc.). Hay diferentes piedras, de diferentes tamaños, de diferentes tamaños, opacas y lúcidas, pobres y ricas, preciosas y simples, de colores intensos brillantes y de colores pastel.

Con las piedras hay que saber trabajar. No es fácil de cortar las piedras: si se saber hacer, fácilmente uno se corta o se desmenuzan. Esto significa que hay que conocer la piedra, debemos tener en cuenta a la piedra y no imponer a la piedra simplemente la propia voluntad. Teniendo en cuenta la piedra, se aprende a tener en cuenta al otro. Esto es ya un principio religioso: considerar al otro, afirmarlo, reconocerlo. El artista debe estar atento a no imponer la voluntad sobre el mundo, sino a dialogar. La piedra, la materia menos refinada de la creación, puede fácilmente dar la impresión de ser un material muerto; en cambio lo creado está vivo, animado por una voluntad propia.

Sergei Bulgákov, el gran genio de la teología moderna, retoma la enseñanza de san Máximo el Confesor, según el cual -precisamente porque la creación del mundo fue hecha por medio del *Logos*- en toda la creación existe una especie de código del *Logos*. Si abrimos la materia y vamos a ver este código, vemos que en él está ya escrito el sentido y la orientación de la materia misma. El código del *Logos* en la materia nos revela la voluntad de la materia de realizar su verdadero sentido, y este sentido es en Cristo, donde el sentido de toda la creación se ha «condensado» y «materializado». La materia quiere

ser el escenario de la revelación del amor de Dios que, por excelencia, permanece cumplido en el cuerpo de Cristo. Jean Lacroix dice que el amor requiere siempre de la materia; en efecto, no se ama solo de palabra o abstractamente, sino con los gestos, con la acción concreta. La materia, pues, encuentra su sentido en convertirse en regalo, un don que las personas se pueden ofrecer en los encuentros que entre ellas se producen. La materia querría llegar a ser parte del amor entre las personas, y, de esta manera, también la materia “se salva” -se redime-, porque lo que asume del amor es arrancado de “su propia muerte”. Sin embargo, todo esto es posible entendiendo el amor como algo que siempre tiene un rostro, que tiene una dimensión personal.

En el mosaico, la materia expresa su fuerza, su vida con su voluntad de participar en la comunión de las personas. Por eso, la materia en las paredes expresa su dinamismo y su orientación hacia el rostro. Cuando la materia viva es luminosa, cuando es luminosa ha entrado en el amor y se ha convertido en cuerpo. Cuando un cuerpo se pone al servicio del amor se concentra en el rostro, y el rostro permanece como memoria perenne.

Los espacios decorativos, es decir, los que existen entre las figuras o de fondo, no quieren representar significados precisos, sino que tienen otra función, en cierto sentido, más delicada.

La función de los espacios entre sí es entonces crear ese estado necesario en el corazón para que podamos captar estas palabras que nos comunican las figuras. El ojo no se cansa nunca porque se buscará siempre algo y siempre será atraído por algo. Los espacios no tienen la función de «ocupar» el ojo, de robar la atención. Y mientras uno se desliza con la mirada sobre estos espacios, se crea en él un clima, un estado de ánimo hermoso, bueno, disponible, se crea una disposición que le hace capaz de entender y acoger el discurso, la figura. Los flujos de la materia, de luz, de colores, de sol, de piedras sirven para crear un ambiente, para crear un estado de ánimo, algo hermoso para la vista, algo que gusta ver. Si estos espacios son verdaderamente armonía, es decir, concordia de los diversos elementos, actúan sobre el hombre como algo vivo, porque las cosas unidas son siempre expresión de una realidad viva. La concordia y la armonía son expresión del amor, porque sólo el amor es capaz de crear la comunión de los diversos.

Esto, en la actualidad, es muy relevante, porque la Iglesia, tal y como se ha señalado en el diagnóstico de la cultura, se ha dejado influir demasiado por el

racionalismo. Esto supone que se hagan sermones, discursos, lecciones y sin fijarse en que la gente tenga una disposición adecuada para aceptar estos discursos. Por eso, los discursos, a menudo permanecen vanos. Más aún, a menudo suscitan dialéctica, rebelión, oposición, o un sentimentalismo que, tan pronto se adhiere como fracasa⁶⁵⁶.

Por otro lado, los espacios en los que se insertan las figuras del mosaico, hacia los cuales se dirige la mirada, suponen una dificultad para diseñarlos en la composición global. Para entender la importancia que tienen estos espacios vacíos se sugiere este ejemplo: para que se pueda contemplar de modo adecuado la crucifixión, con toda la tragedia que comporta, hay que suscitar una disposición en la persona. De lo contrario, la imagen de la crucifixión, por sí misma, puede no decir nada, o no dice todo lo que tiene que decir. Además, para contemplar se requiere de un cierto tiempo, ya que hay que deslizar la mirada de un lado a otro, dejar que se suscite algo en uno mismo, sin pretender filtrar todo racionalmente. No se debe imponer al cerebro lo que se quiere ver. Más bien, se debe dejar que “las cosas hablen”, y, entonces, las personas son capaces de leerlas. De esta manera, los espacios, los fondos abstractos de los mosaicos son el trasfondo adecuado para el discurso, el contenido proporcionado por las figuras. Se aprende de Cristo a crear un escenario que ayude a entender: “cuando Él hizo un importante discurso a los discípulos subió a una montaña”, o “fue en una barca”, o “se alejó de la orilla, para que todos lo vieran”; esto señala que también el escenario, el fondo, lo no-figurativo, es importante para entender no sólo narración figurativa, sino la liturgia, los gestos, las palabras en las que se participa.

III.3.3.2. El sentido de la transfiguración mediante la iconografía

«El arte para la liturgia es una unidad con la liturgia. Por eso es un arte esencial, libre de detalles, carente de un imaginario demasiado realista. Por lo tanto, es un arte con una figuración desnuda, simple, pero profundamente cuidada, donde las líneas se trazan con obediencia a la verdad, con una ascesis de sobriedad, donde los colores son puros y la materia es iluminada desde dentro»⁶⁵⁷.

⁶⁵⁶ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 115.

⁶⁵⁷ *Íbid.*, 84.

El símbolo, y por extensión el icono, transfigura una realidad, que no se anula ni se deja de lado, sino que conserva su significación básica y, al elevarla a un nivel superior, se le otorga un sentido más relevante⁶⁵⁸.

El término transfiguración, en griego *metamórfosis*⁶⁵⁹, expresa literalmente un cambio de las formas, de las figuras. Sin embargo, los primeros pensadores llegaron a la conclusión de que este misterio no se podía interpretar como se ha descrito en la obra *Metamorfosis* de Ovidio, llena de mitos relativos a la transformación de hombres en plantas, animales y viceversa. Si Jesús hubiera cambiado de forma, los apóstoles no le hubieran reconocido. Jesús, y con Él todo el mundo, aparecieron transfigurados sobre el monte Tabor porque eran vistos bajo una nueva luz⁶⁶⁰. Un mundo unido en la luz de Cristo⁶⁶¹.

La Transfiguración⁶⁶² no ha entrado en la espiritualidad latina como misterio en sí misma, dotada de un significado propio, sino sólo en función de la Pascua, como “antídoto” al “escándalo” de la pasión y como promesa de la resurrección. En oriente, la espiritualidad ortodoxa hizo de la Transfiguración una fiesta especial desde el principio, como misterio que tiene sentido en sí mismo. Sobre el aspecto pedagógico del pasaje bíblico, se presenta además una dimensión mistagógica que prevalece sobre la anterior⁶⁶³.

El misterio de la Transfiguración es para los orientales el nudo que une todos los misterios, como la cima desde la que se divisan las dos vertientes de la historia de la salvación: el Antiguo y el Nuevo Testamento. Este misterio realiza el pasado, desde la creación, con la manifestación de la verdadera imagen de Dios, el Sinaí, la ley y los profetas; y anticipa el futuro, la gloria de la resurrección, la segunda venida y el resplandor del Reino. Es el momento clave en el que aparece Cristo como “centro de los tiempos” y

⁶⁵⁸ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, A., *La ética o es transfiguración o no es nada*, 8.

⁶⁵⁹ En griego no hay diferencia entre los términos transformar y transfigurar. Cf. CANTALAMESSA, R., *El misterio de la transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer Milenio*, 15.

⁶⁶⁰ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 130.

⁶⁶¹ Bulgákov escribe lo impresionado que se queda al visitar la basílica de Santa Sofía por lo que allí se revela, la nueva visión del mundo en dios, esto es, la Sabiduría de Dios. Cf. BULGÁKOV, S., *Sophia, the Wisdom of God. An outline of Sophiology*. Steiner Books, Massachusetts 1993.

⁶⁶² «Se transfiguró delante de ellos, y su rostro resplandecía como el sol, y sus vestidos se volvieron blancos como la luz». Cf. Mt 17,1-9; Mc 9,2-9, Lc 9,27-36.

⁶⁶³ Cf. CANTALAMESSA, R., *El misterio de la transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer Milenio*, 12-14.

como “centro de los mundos”, el divino y el humano. Esta recapitulación adquiere todo el sentido con en el misterio pascual, pero en la Transfiguración se revela anticipadamente, como en una especie de gesto profético⁶⁶⁴.

En esta fiesta, la Iglesia -oriental y occidental-no sólo celebra la Transfiguración de Cristo, sino también la propia transfiguración del hombre. Pero, ¿a qué se refiere con esto último? En primera instancia se hace referencia a la transfiguración escatológica que tendrá lugar al final de los tiempos. Por otro lado, en el monte Tabor Cristo transfigura a su imagen toda la creación y la recrea de modo aún más sublime⁶⁶⁵. De esta manera, el universo transfigurado se transparenta a través de la creación. Esto tiene especial relevancia en la vida cristiana porque la Transfiguración de Cristo no afecta a su cuerpo sólo en la otra vida, sino también en esta. Por este motivo este misterio le indica algo al hombre que tiene lugar “aquí y ahora”⁶⁶⁶.

La Transfiguración se puede contemplar a través de la Palabra y también de la imagen. Los iconógrafos se han preguntado sobre cómo expresar el misterio de Cristo, en su dimensión trinitaria, en sus representaciones. El pasaje del evangelio de la Transfiguración ha sido uno de los que más les ha ayudado a concretar esta cuestión.

En el Monte Athos existía una escuela para pintores de arte sacro, que no sólo contemplaba la instrucción técnica y artística, sino también el estudio de la teología y de la liturgia, unido a la práctica de la oración⁶⁶⁷. Al final del ciclo docente, el alumno debía pasar una prueba que consistía en pintar un icono siempre sobre el mismo tema, la Transfiguración del monte Tabor. Pintando el misterio de la anticipación del mundo futuro tras la resurrección de los muertos, visión del mundo transfigurado llegando a su perfección definitiva, el nuevo iconógrafo debía demostrar que era capaz de ver el cosmos. Dicha representación no podía ser de forma profana, sino con los ojos de la fe, con la mirada iluminada por la gracia de Dios en la contemplación espiritual⁶⁶⁸.

⁶⁶⁴ Cf. *Íbid.*, 12.

⁶⁶⁵ «Transfigurará nuestro mísero cuerpo para conformarlo a su cuerpo glorioso». Flp 3,21.

⁶⁶⁶ Rm 12,2 y 2 Co 3,18.

⁶⁶⁷ El Centro Aletti opera de una manera parecida, a través del *Atelier* de Arte y el *Atelier* de Teología.

⁶⁶⁸ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 57. «[El alumno] debía hacer ver lo invisible a través de la imagen visible». Cf. CANTALAMESSA, R., *El misterio de la transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer Milenio*, 20.

De entre los iconos más clásicos respecto al tema de la Transfiguración destacan los realizados durante el siglo XV por Teófanos el Griego y Andrei Rublev⁶⁶⁹. Además de la estructura del icono y su lectura, destaca una característica relacionada con la luz espiritual que se representa, que participa de la visión de Dios mismo. Tradicionalmente la luz más potente de la naturaleza (del cosmos), el sol, ciega al hombre; es decir, es cegado por el esplendor material y superficial de la realidad. Y así ocurre con los apóstoles de las representaciones antes mencionadas. Sin embargo la luz espiritual que se presenta, de la que es testigo el hombre al contemplar el icono, es la luz blanca de Cristo que ilumina todo el mundo comunica su blancura incluso a las piedras. Toda la naturaleza visible, transfigurada, se convierte así en objeto de la contemplación⁶⁷⁰. Desde esta perspectiva, el icono de la Transfiguración constituye el programa contemplativo de la vida cristiana: el esfuerzo por ver el mundo a la luz de la fe, con los ojos de Dios.

Mientras los rayos de luz que parten de Cristo lo iluminan todo y dan la posibilidad de conocer en su verdad las cosas creadas, la esfera en la que se inserta Cristo es oscura. En el centro de la luz transfigurada están las tinieblas. Esto significa que a Dios se le puede conocer en cuanto que Él se revela, pero su esencia sigue siendo el misterio⁶⁷¹. A diferencia de lo que sucede en todos los demás iconos clásicos, en el de la Transfiguración la fuerza no está en la mirada de Cristo -que apenas se vislumbra dado el reducido espacio que ocupa en la escena-, sino que está en el conjunto, especialmente en sus vestiduras⁶⁷².

III.3.3.2.1. La Transfiguración como la reflexión desencadenante del proyecto litúrgico en la sala capitular de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena

Al igual que la sacristía, la sala capitular fue el segundo espacio en el que intervino el Centro Aletti también por petición del cardenal Rouco Varela, y finalizó en

⁶⁶⁹ Como el de Teófanos el Griego, realizado entre 1400 y 1410 (actualmente en la Galería Tretyakov de Moscú). El de Andrei Rublev, discípulo del anterior, realizado aproximadamente en 1405 (en la Catedral de la Anunciación de Moscú). C. SÁENZ, A., *El icono, esplendor de lo sagrado*. Gladius, Guadalajara-Méjico 1991, 408.

⁶⁷⁰ «Alzad vuestros ojos y ved los campos, que blanquean ya para la siega». Jn 4,35.

⁶⁷¹ Lo inaccesible, lo inmutable, lo inefable, lo incomprensible, epítetos de la Tradición oriental. Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 61.

⁶⁷² Cf. CANTALAMESSA, R., *El misterio de la transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer Milenio*, 25.

octubre de 2006. Esta tipología religiosa de espacio de reunión, que remonta sus orígenes a la época monacal medieval, está configurada en el caso de la catedral de la Almudena con forma de auditorio en pendiente. Fue en este tipo de espacios donde aparecieron elementos como la *professio in manibus* -en el rito de admisión de novicios- que posteriormente se unieron a la *professio super altare* durante la liturgia⁶⁷³. La sala capitular es accesible desde uno de los laterales de la fachada principal de la catedral, desde la plaza de la Armería. Desde esta zona es posible acceder a la sacristía, a través de la cual se ingresa en la nave central del templo.

La intensidad y la extensión de la iconografía acaparan todo el espacio. Al igual que la sacristía, todos los elementos arquitectónicos como carpinterías de puertas y ventanas, el artesonado reticular del techo, incluso el mobiliario, pasan desapercibidos frente a la explosión de color del mosaico. La densidad de la iconografía y las argucias compositivas de las esquinas llegan a diluir las aristas verticales del paralelepípedo. En este caso, los ventanales -los vidrios- no han sido objeto de intervención, pero su disposición en lo alto de la habitación elude la referencia al exterior, al contrario que la sacristía, aumentando todavía más la intensidad con la que se presenta el mosaico.

La claridad del mensaje teológico de Rupnik organiza uno a uno la temática de los planos murales, sin embargo, como siempre ocurre en sus intervenciones, hay una teología que ampara todo el conjunto. Si en la sacristía se aludió a la teología de las “dos manos” de san Ireneo para conformar el conjunto iconográfico acerca de la creación a partir de la dimensión trinitaria, en este caso se basó en la tesis de Bulgákov, el Pentecostés histórico, también en alusión directa al misterio del Espíritu. Si Pentecostés supuso la revelación del Espíritu Santo mediante sus dones, es en la Parusía donde el hombre espera la manifestación final de su misma persona, de su Rostro hipostático, conformado en Cristo. De esta manera la Parusía también adquiere un valor pneumatológico, aspecto que colma de sentido la búsqueda y el anhelo de la historia cristiana, en lo individual y en lo colectivo⁶⁷⁴.

⁶⁷³ A partir de los siglos XII y XIII. Posteriormente, san Ignacio de Loyola introdujo en la Compañía la *professio super hostiam*, justo antes de la comunión eucarística, imposición que ya existía desde el siglo XIII. Cf. AUGÉ, M., *Liturgia. Historia. Celebración. Tipología. Espiritualidad*. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 1997, 161-162.

⁶⁷⁴ Cf. BULGÁKOV, S., *El Paráclito*. Sígueme, Salamanca 2014, 16.

Los temas iconográficos que se desarrollan son: la Piedad, frente a la puerta de ingreso en la sala, formando la pared lateral izquierda en dirección a la presidencia; la Transfiguración como tema central; la Anunciación en el paramento lateral derecho, que se descubre al voltear la visión desde el acceso; y por último la imagen del Cordero, acompañado de una multitud de santos que habitan el fondo de la asamblea.

Atravesando el umbral de la puerta de la sala se presenta el diedro que conforma el muro lateral izquierdo y la pared central frente a la que se sitúa el estrado -mesa presidencial-. La primera, la que se intuye desde el exterior de la sala, presenta una Piedad de grandes dimensiones. La segunda, la central, el pasaje de la Transfiguración. Ambas escenas muestran la doble interpretación teológica del amor, una trágica y otra pneumatológica, que añade un mensaje de esperanza. De esta manera la Transfiguración se presenta como anticipación de la Parusía, que a su vez une y resume dos realidades; por un lado la anunciación de la Pascua y por otro el reflejo de la misma en el rostro transfigurado de Cristo sobre el Tabor.

En el centro, con una representación de grandes dimensiones, se muestra la persona de Cristo en la que están presentes la voz del Padre y la luz del Espíritu. Esto se presenta del mismo modo que los Padres de la Iglesia, que expresaban al Espíritu como una especie de almendra dentro de la cual se insertaba Cristo, que recuerda a la nube teofánica que emana luz en su exterior mientras el interior parece impenetrable⁶⁷⁵, únicamente accesible a aquellos con la mente y el corazón puros⁶⁷⁶. El resplandor de la mandorla se manifiesta con el oro, mientras que el azul oscuro representa la impenetrabilidad del conocimiento de Dios, que sólo es posible a través de la figura que se superpone, Cristo⁶⁷⁷. La posición de Jesús sobre la cima de la montaña hace evidente como la ininteligibilidad se extiende por el mundo, incluso el sol se representa con una oblea azul oscuro, porque toda la luz del mundo se apaga, quedando la única que ven los discípulos, la que no tiene ocaso.

⁶⁷⁵ Por este motivo en la tradición oriental se utilizan los epítetos negativos: inaccesible, inmutable, inefable, incomprensible, etc.

⁶⁷⁶ El perímetro de la mandorla no se presenta como algo fijo y estático, como recuerdan los Pantocrátor medievales, sino en una situación intermedia entre la composición y la descomposición. Esta imagen subyace en la doctrina de la energía de Gregorio de Palamas.

⁶⁷⁷ Cf. NICODEMO EL HAGIORITA; MACARIO DE CORINTO; GLINKA, LUIS (dir.), *Filocalia*. Vol. 1. Lumen, Buenos Aires 1998, 14.

La imagen de Cristo, al igual que el pasaje evangélico, se acompaña de Moisés y Elías, de un tamaño inferior como se observa en la tradición del icono. Los Padres explicaron que esta doble presencia revela que la Ley y la Profecía convergen en Cristo, y son el camino que lleva a Él. Cristo por lo tanto adopta en sí mismo el criterio de toda ley y de todo espíritu profético. Las figuras veterotestamentarias son las destinadas a revelar el acontecimiento del Tabor, revelación que sólo es posible mediante el amor⁶⁷⁸. Se empieza a configurar de esta manera la idea de reunir toda la historia del hombre antes y después de Cristo.

A diferencia de los iconos clásicos, en los que se representa a los apóstoles cegados por la luz en la parte inferior del icono, incluso a Pedro detrás de una roca aferrando un rayo que procede de Cristo⁶⁷⁹, en la representación de Rupnik no hay discípulos. El objetivo es introducir a la persona que contempla la escena y hacerla partícipe del acontecimiento. De esta manera, los obispos de Madrid al sentarse en la mesa presidencial, pasan a formar parte de la representación afirmándose como discípulos.

La pared de la Transfiguración se completa con dos escenas. La primera, en la parte superior izquierda, es el sacrificio de Isaac⁶⁸⁰, que muestra la dimensión sacrificial del amor, completando el sentido de la revelación antes descrito. Pese a que Abraham no lo realizó físicamente, se representa el verdadero sacrificio realizado, mediante la unión de la cabeza de Isaac con el cuchillo y la mancha de sangre en el suelo. En la parte superior derecha se encuentra la visión de Ezequiel⁶⁸¹, en la que se muestra un valle de huesos secos en el que reviven personas bajo el soplo del Espíritu, emanado desde la parte superior de la mandorla. Si la escena anterior representaba la dimensión sacrificial del amor, esta redonda sobre la dimensión pneumatológica y vital.

⁶⁷⁸ Junto con Palamás, Gregorio de Nisa fue uno de los Padres que más insistió en el aspecto de lo incognoscible de Dios. Contra los filósofos arrianos, Gregorio afirmó rotundamente que Dios era misterio, y se refirió al simbolismo de la subida al Monte Sinaí de Moisés, exponiendo que para conocer a Dios era necesario abandonar la subida medio de las capacidades humanas, porque hay una nube impenetrable en lo alto que cubre a Dios. Entonces sólo es posible ascender con las alas del amor y, a través de las tinieblas, caminar hacia el Señor. El amor es por lo tanto la manera de hacer disponible la revelación. En este sentido, la mística de las tinieblas es más clara que la de la luz. Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 61.

⁶⁷⁹ Cf. *Íbid.*, 59.

⁶⁸⁰ Cf. Gn 22,1-15.

⁶⁸¹ «Ven, espíritu, de los cuatro vientos, y sopla sobre estos muertos para que vivan». Ez 37,9.

Como se ha señalado al principio, esta escena representa el advenimiento trágico anunciado en la Transfiguración. Este icono se compone con dos partes que resumen dos aspectos sacrificiales de la vida de Cristo, unidos por una gran cruz que preside el lateral de la sala capitular. La lectura del icono comienza en la pared central con el sacrificio de Isaac, ya que se produce un diálogo con el ofrecimiento de Jesús en el Templo, situado en la parte superior de la pared lateral. El niño es llevado por los padres y entregado al sacerdote Simeón, símbolo de la Antigua Ley⁶⁸². Esta presentación se realiza sobre un altar con los símbolos del pan y el vino, que evocan el misterio de Cristo en la eucaristía. Se produce por lo tanto el encuentro de dos entregas sacrificiales, la veterotestamentaria de Abraham e Isaac, y la neotestamentaria de María y Jesús.

La parte inferior de la cruz se encuentra María sosteniendo el cuerpo de Cristo. El vínculo de la carne, Madre-Hijo, que se produce en la presentación del Templo, se vuelve a manifestar en la Piedad, en la que con el Cristo yacente, muerto, María vuelve a ofrecerlo en otro gesto sacrificial. La gran cruz que cose ambas escenas sirve de soporte del altar del Templo en la parte superior. En su base, la cruz conforma el altar del sacrificio de Cristo. La entrega que se produjo en el templo -el gesto del niño prefigura la crucifixión-, que no fue acogida por la humanidad, se produce de nuevo en el sacrificio sostenido por la Madre. La postura de María, al contrario que otras representaciones, es de una parturienta, tal y como se muestra en algunas representaciones bizantinas del siglo XII. El abrazo que se produce entre Madre e Hijo situado entre sus piernas junto al vientre sugiere un nuevo nacimiento. La Encarnación y la Redención quedan relacionados mediante el nacimiento y la muerte. La mancha roja intensa, símbolo del sacrificio por amor, que antes quedó depositada en el suelo junto al altar de Abraham, recorre ahora el eje vertical de la cruz en un símbolo de ofrecimiento completo.

El camino que condujo la Encarnación a la Pasión para que se pudiera obrar el misterio de la Redención tiene también conexión con la armonía que se produce entre la Anunciación y el Gólgota. El útero y la cruz se muestran como los dos extremos de la impotencia humana encarnados en la Madre -que en la Piedad se muestra bajo el velo de la kénosis- se muestra sin lágrimas, como dormida, junto al Hijo que también parece dormido, en un símbolo del ofrecimiento que no ha tenido respuesta. Este conjunto mural

⁶⁸² Cf. Lc 2,34.

lo completa Pedro junto al gallo que canta, en representación del profundo drama de una humanidad que fracasó en el encuentro, en las relaciones y en la fidelidad; Pedro, derrumbado, constituye la imagen más dramática del mural.

En la pared oculta a la visión desde la entrada, que forma el lateral derecho del auditorio, se sitúa la Anunciación. Si el diedro anterior, la Transfiguración y la Piedad, estaban vinculados por la dimensión sacrificial del amor, el diedro que conforman la representación tabórica central y la Anunciación están vinculadas por el Espíritu Santo a través de la visión de Ezequiel.

La escena de la Anunciación está vinculada al pasaje de las bodas de Caná de Galilea. Desde la izquierda se presenta al ángel Gabriel desplegando el rollo del *Logos*, de la Palabra, mientras María abre sus manos en actitud de acogimiento. La Palabra atraviesa el cuerpo de María asumiendo la corporalidad. Este acogimiento se vincula a la recomendación que realizó al siervo de las bodas de Caná -«Haz lo que te diga»-, porque fue la primera que lo hizo. La unidad entre las escenas reside en la disponibilidad que manifiesta la Madre con el ángel y la disponibilidad del siervo con Cristo. De esta manera, el siervo se representa caminando sobre el mismo rollo que atravesó a la Virgen. La obediencia en la Palabra se convierte en el guía de sus pasos⁶⁸³.

Las paredes laterales enfrentadas tienen una relación simbólica. El pasaje de las bodas de Caná, según el cómputo de los acontecimientos de los que habla san Juan, se produjo el sexto día. Este número tiene un valor simbólico por lo que representa en el conjunto de los muros de la sala. El sexto día, simbólicamente, corresponde con el de la creación del hombre y también con el de la muerte de Cristo -sexto día de la semana judía-, que es a su vez el nacimiento del hombre redimido, libre de pecado.

Otra relación se produce entre el sentido de la Pascua y la relación de los esposos. Las figuras representadas -los esposos- muestran un rostro entristecido en señal de que no hay amor entre ellos, en prefiguración de la falta de amor entre el hombre y Dios. La advertencia de María sobre la falta de vino era la afirmación de la falta de amor. Las tinajas de piedra vacías eran la prefiguración de Orígenes, simbolizando la ley de Moisés que se había secado, reducida a preceptos y decretos. Esta situación queda sanada con

⁶⁸³ «Lámpara es tu palabra para mis pasos, luz en mi sendero». Sal 118,105.

Cristo que, mediante la Pascua, instaura una nueva Alianza entre la humanidad y el *Logos*, basada en un amor inquebrantable. El siervo con la copa en la mano caminando sobre la Palabra simboliza mediante la entrega de la copa a los esposos, el amor de Dios donado mediante Cristo⁶⁸⁴.

La mesa de los esposos sugiere un gran vaso que se vuelca, en señal de derramar vida sobre la escena de la Resurrección⁶⁸⁵. Un ángel señala las vendas colocadas según la descripción del evangelio de san Juan, “desinflado” porque el cuerpo se había ido, había desaparecido, y el sudario había quedado plegado. La teología esponsal manifestada en las bodas, continúa con la escena de María Magdalena y Cristo resucitado, ubicados en la parte derecha del mosaico. Representando al primer testigo de la resurrección y habiendo recibido la noticia del ángel que le indica que la tumba está vacía y llena de luz, reconoce a Cristo y lo intenta retener⁶⁸⁶. El gesto de retener a Cristo resucitado representa la voluntad posesiva que desea hacer continua la presencia del amado. Por su parte Cristo, cubierto de un manto dorado símbolo veterotestamentario de la gloria de Dios se encamina hacia el Padre. De esta manera representa junto con María Magdalena -que se presenta resucitada- que el verdadero amor debe de pasar por la muerte de uno mismo para afirmar al otro.

La pared que queda detrás del auditorio representa el Cordero. La Ascensión, que proviene de la narración a través de las bodas de Caná desde la Anunciación, supone la vuelta de Cristo al Padre, donde vive la Pascua eterna de la liturgia celeste⁶⁸⁷. Esto queda representado por el Cordero, como la imagen del Cristo Pascual que se adhiere al Padre. Junto al trono celestial en el que se ubica Cristo están Juan Evangelista y la Virgen. El primero, con la profecía en las manos, por ser el reconocedor de su figura frente al mundo; María representa la encarnación del Cordero, y aloja una imagen del rostro de Cristo en su pecho, símbolo del hombre interior al que está llamadas todas las personas.

⁶⁸⁴ En relación con la teología y espiritualidad esponsal de san Pablo, que compara la fidelidad de Cristo a la Iglesia con la relación entre esposo y esposa.

⁶⁸⁵ El matrimonio, desde la tradición bíblica, considera dos aspectos paralelos: la espera ardiente de la vida eterna, pregustada en el amor esponsal, y a la vez la propagación de la vida. Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 112-113.

⁶⁸⁶ María Magdalena se retira el velo con una mano mientras ase con la otra el manto de Cristo. El rostro de la mujer recuerda el *Cantar de los Cantares*. Cf. Ct 4,1.6,7.

⁶⁸⁷ Cf. Ap 22.

El trono porta un libro, que es la Palabra, pero también representa a Cristo como inicio y final del mundo.

Esta prefiguración apocalíptica, frente a la pared de la Transfiguración, es también el nuevo Edén, el nuevo Paraíso, en que queda representada la humanidad transfigurada. Es la representación anunciada al principio en la tesis de Bulgákov, el Pentecostés histórico. Como principio de multitudes, se han representado algunos santos de Madrid sobre una alfombra verde que recuerda una pradera castellana. Los rostros se han realizado según una antigua tradición de la Iglesia en la que cada rostro debía tener tres dimensiones, una que lo asemejase a otro santo, otra que lo asemejase a Cristo -o a la Madre de Cristo, en el caso de las mujeres- y una última que recordase un rasgo personal. Los santos poseen algún rasgo del retrato de Cristo. Los vestidos blancos indican que se encuentran frente a la Transfiguración⁶⁸⁸. Los santos que se muestran son: san Isidro, santa María de la Cabeza, San Dámaso, santa Maravillas de Jesús, santa Soledad Torres Acosta y santa Micaela María del Santísimo Sacramento.

La explicación de la presencia de los santos se puede abordar de diferentes maneras, pero es a través de la Dormición de la Virgen, en la tradición oriental, donde se encuentra la máxima expresión. La Dormición es uno de los motivos iconográficos más sorprendentes y dogmáticamente más profundos, ya que la escena central la Madre de Dios que sube al cielo, sino Cristo que desciende a la tierra con la gloria del fin de los tiempos⁶⁸⁹. Esto representa que el paso a la otra vida se produce a través de Cristo, de su presencia, que para María es pre-anticipada. La escatología de las iglesias orientales encuentra aquí su mejor expresión: la segunda venida de Cristo a la tierra es la realidad del futuro que espera al hombre. Pero para los santos, de alguna manera, está presente. La devoción por ellos son un presagio de la Jerusalén celeste en medio del mundo.

Si anteriormente se ha mencionado la repercusión de lo intensivo y extensivo en el espacio de la sala capitular, que provoca una atmósfera completamente diferente al barniz neoclásico del edificio catedralicio, Rupnik utiliza también unas técnicas compositivas que dotan de gran dinamismo al conjunto de imágenes mediante el

⁶⁸⁸ Los santos han lavado las estolas con la sangre del Cordero, y por lo tanto están libres de pecado, Cf. Ap 7,14.

⁶⁸⁹ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 137-138.

argumento simbólico de los ríos. De esta manera, masas pétreas de colores en forma de flujos atraviesan la sala en diferentes direcciones aumentando aún más la unidad iconográfica. Como hace en otras obras, Rupnik no concibe el conjunto como una suma de iconos en cada pared, sino que realiza una única composición.

Todas las paredes son atravesadas por dos ríos. El primero brota del Trono del Cordero y el segundo de los pies del mismo asiento. El primero llega hasta los pies del Cristo de la Transfiguración y el otro fluye por encima de los muertos de la visión de Ezequiel y desaparece en el cielo. De esta manera se construye una espiral que recorre la sala. Ambos ríos representan liturgia, que parte del Cordero porque es el que hace síntesis de la Pascua hebrea y cristiana, y es el lugar donde se realiza la liturgia eterna con el Padre. En un caso el río llega a la inescrutable profundidad de la Santísima Trinidad, que también simboliza la liturgia eterna del amor de Dios. La liturgia es en definitiva la “realización del río” en la que se vive la eterna comunión trinitaria. En la liturgia se deja a un lado el tiempo como lo concibe el hombre con sus categorías científicas y se entra en el octavo día, en el que no hay causas ni consecuencias, sino la sincronía con la unidad.

III.3.4. La novedad de la obra de Rupnik

En las primeras pinturas de Rupnik el color y la materia cobraron vida a partir de pinceladas espesas y rugosas, de gran fuerza expresiva, cercanas a la explosión colorista del *fauvismo*, la libertad formal de Kandinsky y la autonomía del color de Van Gogh⁶⁹⁰. Sin embargo, la renuncia a la abstracción por indagar en el arte figurativo inspirado en los mosaicos bizantinos del primer milenio le ha llevado a presentar en pleno siglo XXI una forma inusual de plantear el arte litúrgico.

Por un lado, mediante la renuncia a la autoría plena de un único autor de la obra artística. Como se ha expuesto en apartados anteriores, la comunidad de artistas del Centro Aletti cobra su sentido en cuanto a que la obra mural es el resultado de una obra coral, fruto de la dirección del jesuita esloveno, pero también de la destreza de los

⁶⁹⁰ Cf. RODRÍGUEZ VELASCO, M., “Marko I. Rupnik: la revitalización del arte litúrgico en el arte actual”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, 14.

iconógrafos que participan en el taller. Por otro lado, el alcance de la intervención en el espacio litúrgico no se restringe al mosaico, sino que también incorpora otras disciplinas que no son propias del arte mural y que requieren de especialistas que participan de la dirección artística y teológica de Rupnik. También es importante destacar que la la gestación teológica de la obra iconográfica se realiza en un centro de estudios en el que participan otros intelectuales además de Rupnik, que colaboran en sus escritos y en la conformación de la cosmovisión del taller de arte, y que por lo tanto colaboran en la depuración del mensaje que subyace en el mosaico⁶⁹¹. En el panorama actual del arte, donde destaca la preeminencia del individualismo, esta dimensión coral de la concepción y desarrollo de la obra de arte propone una novedad.

Otro aspecto inusual en el panorama general del arte es disponer de un artista que se acompañe de un manifiesto intelectual, en este caso teológico, que de alguna manera justifique y apoye la propia producción artística. Este aspecto no es *a priori* novedoso, ya que en el campo del arte “en general” han sido numerosos los artistas -especialmente en la época de las vanguardias- que han escrito sobre su manera de hacer y concebir su arte. Aunque en la mayoría de ocasiones, la concepción teórica e intelectual de la obra se ha realizado por medio de las prospecciones filosóficas -estéticas- y críticas, ajenas al artista y, casi siempre, al tiempo en que desarrolló su obra. Prácticamente todos los grandes filósofos han escrito sobre el sentido del arte y han tratado de ordenar y clarificar las motivaciones de la obra, de la tendencia o del estilo artístico. También los críticos de arte -especialistas, historiadores, comisarios de exposiciones-, especialmente en el último siglo, han irrumpido en el ámbito de la explicación y justificación de las obras artísticas. Si bien estos últimos no han realizado prospecciones metafísicas, también han tratado de ordenar y justificar las obras de arte estableciendo conexiones que, de una forma o de otra, no han sido evidentes desde la propia obra, incluso desde las inquietudes personales del autor de la misma.

Este aspecto inusual se torna novedoso en el caso de Rupnik. En primer lugar, por la construcción y los fundamentos de su cosmovisión, que él mismo declara que son heredados de la tradición oriental y refundados en el catolicismo. El artista esloveno pasó

⁶⁹¹ Como se ha visto anteriormente, teólogos como Maria Campatelli, Michelina Tenace o Nataša Govekar, así como lo hizo el cardenal Špidlík, participan de forma activa en la configuración teológica del trabajo realizado en el taller de arte.

por una etapa en la que su producción artística abstracta estuvo sujeta a su propia identidad. Reconociendo el fracaso de la misma al ponerla en contacto con las personas, descubrió la barrera que suponía la afirmación individual de un manifiesto -de forma indirecta: la abstracción-, que no era otra cosa que incurrir en la ideologización de una manera de hacer y gestar arte. La recomposición de “la forma de hacer”, tomando como referencia el mosaico bizantino, le llevó a un ámbito fértil e ilimitado que le permitió apoyar su arte en un fundamento teológico que se ha ido gestando durante más de dos mil años. La novedad, por lo tanto, reside en dicho apoyo teológico -que no ideológico o filosófico- que escinde al artista de su obra, y la fundamenta en la Tradición y en el germen del cristianismo desde perspectivas actuales.

En segundo lugar, el fundamento artístico de su cosmovisión no parte de un estilismo católico. En muchos momentos de la historia, el ámbito cultural cristiano ha sido el precursor de nuevas formas de arte. Incluso cuando la Iglesia dejó tomar la iniciativa cultural, el arte cristiano occidental se adhirió a los movimientos artísticos que iban apareciendo, produciéndose la progresiva secularización y los consecuentes problemas, que han sido objeto de estudio en esta investigación. En los últimos años, la índole del artista -ser o no creyente- en la aportación artística en el espacio litúrgico ha sido objeto de debate por parte de la Iglesia. Rupnik propone en este sentido otra novedad recuperando un lenguaje ajeno -en primera instancia- al catolicismo, con un interés completamente alejado del valor estético. El mosaico bizantino, conservado fielmente por la cultura ortodoxa, no es por sí mismo el garante de la espiritualidad que Rupnik quiere imprimir en sus obras, sino que en sí mismo sintetiza la vocación ecuménica de una época en que la Iglesia se mantenía unida. Sin embargo, el anhelo del jesuita esloveno no se reduce a construir una reminiscencia de una época pasada mediante el mosaico, sino a actualizar una manera de comprender lo trascendente a través del conocimiento simbólico, inmanente en los cristianos de los primeros siglos.

Es indudable que la “activación” de esta intuición por lo simbólico procede de su contacto con los teólogos orientales modernos -Soloviev, Berdiáev, Florenski, Špidlík-, pero también lo es gracias a su contacto con los artistas de la vanguardia. Las obras de Rupnik no sólo traslucen la atmósfera bizantina. Tradicionalmente el mosaico ha estado íntimamente ligado a la arquitectura, de tal manera que los espacios sagrados no se podían concebir sin la presencia de los mismos. En unos casos como partes fundamentales de la

configuración del espacio, como el iconostasio, y en otros formando parte intrínseca del muro, como el mosaico. En cualquier caso, el mosaico iconográfico quedaba estructurado por el orden arquitectónico, que reservaba los espacios más adecuados entre su estructura para disponer las imágenes sagradas. Esto no eximió de la sinergia que se producía entre arquitectura e iconografía, que hacía inconsistente y vacío el espacio litúrgico sin la presencia de la imagen.

Rupnik introduce generalmente su obra en espacios ya construidos⁶⁹². Generalmente su obra ha revestido interiormente un espacio anteriormente dedicado al culto litúrgico, y en algunas ocasiones ha intervenido en exteriores apoyándose en la estructura arquitectónica existente. Sin embargo, su obra, que a priori conecta con la ambientación bizantina, denota algunos aspectos que provienen de una profunda experiencia del arte de los últimos años. Si bien en el siguiente apartado de síntesis se trata la manera en que su obra transfigura el espacio arquitectónico, se encuentran reminiscencias del arte moderno que se vislumbran a través del canon iconográfico, cuya vocación no es restringir la capacidad propositiva y figurativa del mosaico, sino hacerlo partícipe de una concepción universal. Estos artistas son mencionados por Rupnik en diversos escritos⁶⁹³. Por ejemplo, la expresividad abstracta de los fuertes trazos Frank Kline (1910-1962) subyace en el fondo de sus mosaicos. La expresividad bitonal del pintor americano se tornó colorida en las primeras obras de Rupnik, sin embargo, la fuerza del trazo ha dejado huella en las grandes bandas de piedra que recorren el mosaico, que se extienden más allá de los límites arquitectónicos y tratan de “abrazar” el espacio litúrgico. La fuerza del trazo se convierte en dinámica del espacio, generando ríos y espirales que envuelven el recinto litúrgico más allá de la preexistencia formal. En la misma línea que Kline se observa la influencia de Emilio Vedova (1919-2006), especialmente por la irrupción del color en la expresividad gestual del trazo. El gran formato de las obras abstractas del pintor italiano -recordando la inmersión que se produce en la obra de Rothko- y la renuncia a un orden preestablecido introducen en cada cuadro una experiencia única e irrepetible. Algo de Vedova queda patente en la obra de Rupnik, que pese a repetir “aparentemente” la temática, se torna novedosa por la manera en que

⁶⁹² En el momento de escribir este trabajo, Rupnik no ha diseñado íntegramente un edificio eclesial.

⁶⁹³ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 17.

la iconografía se despliega en cada lugar. Otros autores que dejaron huella en la etapa abstracta de Rupnik, siguen apareciendo de forma sutil en la fragmentada y estudiada construcción del mosaico. Sirve de ejemplo: la autonomía del color de Karel Appel (1921-2006) dentro de sus figuras delineadas; la materia integrada y presente en la obra de Robert Rauschenberg (1925-2008) y Jasper Johns (1930); la trascendencia del soporte y la transgresión del mismo en la obra de Lucio Fontana (1899-1968); la participación de la materia para la conformación de una unidad en la obra de Alberto Burri (1915-1995).

III.4. Síntesis

El trabajo realizado por el Centro Aletti puede provocar lo que Gombrich describe como “confusión por el gusto y el criterio artístico de lo que se considere por belleza”, especialmente en occidente, donde las personas están sensibilizadas por la expresión de los personajes representados, la corrección de las formas, la exactitud del color y, en definitiva, por la destreza del artista⁶⁹⁴. También en la aparente contemporaneidad del lenguaje y sobre todo por el mensaje. El arte en la actualidad es óbice de ser valorado cuando se presenta una “forma” novedosa y sobre todo inteligible, pese a ser abstracta, porque el valor no reside en la contemplación -entendida como participación, o “a través de”- sino en el acierto por comprender la motivación del artista. Las reglas y los cánones se han tergiversado de su sentido original, y se han entendido más como una formulación de unas leyes estéticas que supusieron que, en general, fueran los artistas mediocres los que las siguiesen, y los maestros los que prescindiesen de ellas⁶⁹⁵. Incluso, como advirtió Panofsky, el conocimiento de la historia cultural puede suponer el acercamiento esnobista y crítico, dejando a un lado la posibilidad de contemplar la obra de arte⁶⁹⁶.

La iconografía deja a un lado todos estos aspectos. A partir de lo expuesto en el planteamiento de belleza desde la cosmovisión de Rupnik, se puede señalar que la representación del icono prescinde de ser bella en sí misma. Su condición de belleza no proviene de su materialización ni de la habilidad con la que ha sido diseñado. La condición de belleza proviene de su capacidad de comportarse como un vínculo participativo de lo trascendente, y más concretamente de su verdadero significado, que es Cristo. Von Balthasar describe con precisión lo que se pretende con la iconografía: «la forma no sería bella si no fuese fundamentalmente anuncio y manifestación de una profundidad y una plenitud que, considerada en sí misma un modo abstracto, resulta

⁶⁹⁴ Cf. GOMBRICH, E., *La historia del arte*. Phaidon Press, Londres 2008, 27-28.

⁶⁹⁵ Cf. *Íbid.*, 29-35.

⁶⁹⁶ Cf. PANOFSKY, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Las Ediciones de la Piqueta, Madrid 1986, 47.

inaprehensible e invisible». La manifestación se refiere a la presencia real de la profundidad y sirve también de referencia real, más allá de sí misma⁶⁹⁷.

Este capítulo ha revisado la materialización de la cosmovisión de Rupnik. El símbolo se constituye como el elemento fundamental para comprender el icono, pero también se constituye en la evidencia del tipo de conocimiento que requiere de la persona que, mediante una participación espiritual, accede a través de él.

El símbolo, más allá de la trágica construcción imaginaria que intuyó Baudelaire, o del ente racional que desarrolló Panofsky, adopta una profundidad inabarcable en la concepción cristiana del mismo. Desde los orígenes del cristianismo, la simbiosis del símbolo y la imagen consolidaron un arte novedoso, por contraposición a la cultura iconoclasta judía y alejada de las representaciones míticas de la cultura grecorromana. La representación se convirtió en un aspecto gregario del sentido, innovando en muchos aspectos que desde la perspectiva actual se consideran erróneos o estilísticamente incorrectos. Rupnik, a partir de los estudios realizados por Ivanov y Berdiáev, y especialmente por Florenski, recupera una tradición artística anulada por el Renacimiento. Las dificultades que se detectan en el arte actual justifican de forma objetiva el uso de la iconografía, que, desde la visión del jesuita esloveno, es el lenguaje idóneo para el espacio litúrgico.

La manera de llegar a ese lenguaje, como se ha señalado en el primer capítulo, no es únicamente mediante la recuperación de una técnica -el mosaico-, ni mediante la justificación teológica de la representación. El arte sagrado requiere de la ascesis, y por lo tanto de un artista con capacidad de conectar con lo trascendente. Rupnik, asumiendo el rol de director espiritual de la comunidad de artistas, no pretende acaparar la autoría de la obra de arte. Una manifestación artística que pretende participar de un amor infinito -la relación trinitaria- a través de Cristo, se revela con mayor intensidad cuando se diseña y planifica desde una comunidad de teólogos y artistas que viven unidos en la caridad. De esta manera, su catarsis artística, el paso de lo subjetivo a lo concreto, afecta no sólo a su obra sino también a la manera de ejecutarla. Lo subjetivo, en alusión a la individualidad del artista, se torna en la concreción cuando depende de una

⁶⁹⁷ Cf. VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. I. La percepción de la forma*, 110-111.

materialización fundamentada en la tradición, y por lo tanto en un canon, que es una llamada a la universalidad en la que pueden ser partícipes todos los artistas.

El sentido del mosaico realizado por el Centro Aletti, que procede del repensamiento del icono paleocristiano y el oriental, se presenta de una manera renovada. Manteniendo los aspectos nucleares de la representación, existentes entre otros lugares en el iconostasio ortodoxo, el carácter simbólico concentra toda su fuerza en la condición de presencia divina. De esta manera, todos los aspectos concretos de la iconografía convergen en el interés por promover el encuentro personal dentro del espacio litúrgico. Encuentro que únicamente es posible mediante la mirada.

Este encuentro plantea un acercamiento al sentido de la transfiguración de la iconografía. El primero, desde un punto de vista personal: el icono involucra y permite la participación de la persona en el misterio. El segundo desde un punto de vista ontológico: el icono se conforma como materia transfigurada dentro del espacio litúrgico, y por lo tanto también participa de la transfiguración personal. De esta manera, icono y persona participan del mundo transfigurado en Cristo, que es a la vez la participación en su Reino, en la Jerusalén Celeste al final de los tiempos. El icono permite la transfiguración de la materia que lo conforma y le da un sentido escatológico. La belleza adopta la dimensión escatológica enunciada en la cosmovisión del jesuita esloveno. ¿Puede la arquitectura participar de este hecho?

IV. El sentido de la arquitectura en el espacio litúrgico desde la transfiguración

«Este plan de la revelación se realiza con hechos y palabras intrínsecamente conexos entre sí, de forma que las obras realizadas por Dios en la historia de la salvación manifiestan y confirman la doctrina y los hechos significados por las palabras, y las palabras, por su parte, proclaman las obras y esclarecen el misterio contenido en ellas»⁶⁹⁸.

El carácter transdisciplinar⁶⁹⁹ de la metodología planteada en este trabajo, ha permitido conducir la investigación a través de cuestiones fundamentales como la antropológica, la epistemológica, la ética y la del sentido. Este diálogo de saberes, mostrados desde la perspectiva de Rupnik, permite constituir un fundamento sólido para el repensamiento del papel de la arquitectura en relación con el espacio litúrgico.

Este capítulo se estructura en tres partes. La primera trata la cuestión del repensamiento del espacio litúrgico en el hecho arquitectónico. El trabajo realizado hasta el momento ha organizado y ordenado las diferentes disciplinas que intervienen en la cosmovisión e iniciativas artísticas del autor. El espacio litúrgico, que es espacio arquitectónico, ha sido el trasfondo material de las especulaciones teológicas y estéticas

⁶⁹⁸ PABLO VI, *Dei Verbum*. Constitución dogmática. Roma (18 de noviembre de 1965) epígrafe 2.

⁶⁹⁹ El término transdisciplinariedad apareció a través de investigadores como Jean Piaget, Edgar Morin o Eric Jantsch, especialmente en campos como la docencia, para superar otros términos establecidos como la pluri o interdisciplinariedad. La interdisciplina se concibe como una forma de organización de los conocimientos, donde los métodos utilizados con éxito dentro de una disciplina se transfieren a otra sobre la base de una justificación, con la pretensión de ampliar o fundamentar los descubrimientos. La interdisciplinariedad permite el cambio de los métodos y las estructuras formales de las disciplinas. La pluridisciplina (o multidisciplina) no altera el ámbito metodológico de cada una de las disciplinas que se ponen en contacto. Lo pluridisciplinar aporta visiones específicas sobre un mismo problema desde las perspectivas de cada campo. Las grandes dificultades a las que se enfrentan la interdisciplinariedad y la pluridisciplinariedad son la integración de diferentes lenguajes y formas de asumir la explicación, la descripción y la fundamentación de conocimientos. La transdisciplinariedad, siguiendo el discurso de Basarab Nicolescu, aspira a un conocimiento relacional, complejo, que busca el diálogo y la revisión permanente. Cf. NICOLESCU, B., *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, México 1996, 11-12. «Artículo 5: La visión transdisciplinaria es decididamente abierta, en la medida en que trasciende el campo de las ciencias exactas por medio del diálogo y la reconciliación no sólo con las ciencias humanas, sino también con el arte, la literatura, la poesía y la experiencia interior». Cf. DE FREITAS, L.; MORIN, E.; NICOLESCU, B., «Carta de la Transdisciplinariedad. Presentación (Preámbulo)». En: NICOLESCU, B., *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*, 106.

de la obra del jesuita esloveno. Aunque en el desarrollo no se ha aludido de forma explícita a la arquitectura, la experiencia del espacio construido ha permanecido implícita en la visión estética del arte cristiano, en la metodología de trabajo del Centro Aletti, en los planteamientos teológicos de Rupnik y en la materialización del icono. Se trata por lo tanto de poner en juego la arquitectura como tal, para analizar las conexiones que se establecen en el escenario planteado por el jesuita esloveno.

La segunda parte trata del origen, evolución y estado actual del espacio litúrgico. El diagnóstico sobre la cultura planteado al principio del trabajo, que ha servido como desencadenante de la cosmovisión del autor, apuntó una serie de dificultades en el arte que conectan directamente con la disciplina arquitectónica. La dificultad de un horizonte escatológico en el arte queda evidenciada, en las obras contemporáneas de arquitectura, especialmente por la profusión del minimalismo. Otros aspectos, frutos del gnosticismo cristiano, se han vuelto de vital relevancia en la concepción y materialización de las obras litúrgicas actuales, como es el comprender la liturgia como un problema estrictamente funcional, incluso en la objetivación de cuestiones teológicas que, convertidas en “recetas para el diseño”, agotan y reducen la capacidad propositiva de la arquitectura.

La tercera parte trata la transfiguración del espacio litúrgico mediante la obra de Rupnik. Anteriormente, se ha tratado el sentido de la transfiguración en el arte cristiano a través del planteamiento del sentido escatológico de la belleza. También se ha tratado el tema de transfiguración como el camino trazado a través de la contemplación del icono. La arquitectura, más allá de ser un mero escenario, requiere desde la perspectiva de Rupnik, la participación en el acontecimiento litúrgico. La complejidad que trata la arquitectura en cuanto a la concepción, diseño y materialización del espacio litúrgico, requiere de algo más que mecanismos y procedimientos para llevar a cabo dicha empresa. El camino trazado por Rupnik no queda limitado por su propia obra, sino que trata de extenderse e impregnar al resto de disciplinas. De esta manera, comprender la arquitectura como un organismo -en los términos planteados por Soloviev- permite establecer vías para abordar la complejidad antes descrita, aunando aspectos tan fundamentales como la cuestión teológica y antropológica. Por otro lado, la dimensión dinámica que imprime la obra de Rupnik se sobrepone a la concepción estática con la que se comprenden los programas funcionales en los espacios litúrgicos actuales. Superar el estatismo del rito mediante el dinamismo es uno de los fundamentos que se ha descrito en el sentido del

icono, y se conforma como reto para la concepción arquitectónica del espacio litúrgico. La transfiguración del espacio litúrgico, en los términos marcados, se comprende como la integración de lo orgánico y lo dinámico.

A partir de todo lo que se ha analizado en el planteamiento teológico y estético de Rupnik, así como en la materialización mediante la intervención en el espacio litúrgico, este trabajo propone cuatro niveles de transfiguración. Estos niveles ordenan y jerarquizan la concepción orgánica del templo y la dimensión dinámica que el arte imprime en la liturgia, superando la mera transformación formal o decorativa. En este apartado, se contrastarán algunos ejemplos del Centro Aletti con los niveles propuestos.

IV.1. El repensamiento del espacio litúrgico en el hecho arquitectónico

Como bien expresa Lacalle Noriega en relación con la transdisciplinariedad, la síntesis que plantea este tipo de trabajo no se puede considerar como única. El camino trazado trata de mostrar un discurso que evidencie un planteamiento irrefutable en base a una hipótesis y a una discusión, pero no una teoría monolítica de la cual se derive un procedimiento concreto para, por ejemplo, abordar el proyecto arquitectónico de espacio litúrgico. Lo que se trata con esta investigación es de ir verificando los resultados alcanzados con el rigor metodológico que respete la verdad de cada campo específico de conocimiento⁷⁰⁰.

La cuestión antropológica planteada en este trabajo destila, por un lado, una idea de hombre que se deriva de la crisis de la modernidad, caracterizado por vivir carente de creatividad. Por otro lado, el momento actual ofrece una oportunidad para que se produzca un cambio debido al agotamiento de la cultura de la razón. La propuesta de Rupnik parte de la búsqueda del vínculo con la vida en todas las dimensiones en las que se desarrolla la persona, que cobra todo el sentido especialmente en el contexto cristiano, en el que se trata de apuntar a la unidad de toda la realidad.

La cuestión antropológica define también, desde la perspectiva del jesuita esloveno, un tipo de artista capaz de proponer en el espacio sacro. No sólo por la posibilidad de que se pueda convertir el proyecto artístico en una síntesis teológico-estética, sino porque además partiría tanto de la propia experimentación del misterio como de la persona que, una vez finalizada la intervención, participa de la liturgia.

La cuestión epistemológica se hace evidente en el tipo de conocimiento que Špidlík y Rupnik reivindican para el hombre del siglo XXI, que es el conocimiento simbólico. La crisis de la modernidad en el ámbito cristiano ha derivado en un debate - incluso divorcio- entre la fe y la razón. La pérdida de la espiritualidad, especialmente en occidente, ha supuesto que el reconocimiento del horizonte de la Verdad se haya diluido progresivamente en la psique fragmentada de cada persona. El conocimiento simbólico,

⁷⁰⁰ Cf. LACALLE NORIEGA, M., *En busca de la unidad del saber. Una propuesta para renovar las disciplinas universitarias*, 33.

rescatado por los pensadores orientales modernos, es capaz de abrir las puertas de la teología y el arte hacia una dimensión de belleza que, en la actualidad, se presenta como novedad.

La cuestión ética, dirige el conocimiento simbólico a una concepción de la vida y la libertad que recupera el horizonte escatológico de ese primer impulso cristiano de los primeros siglos. La cuestión ética aterrizada en el arte de la iconografía debe descubrir y proyectar a la persona en el Misterio. De esta manera, el arte se convierte en vehículo de transmisión de unos valores con vocación de ser universales, no coartados por la psique o la subjetividad del artista.

La cuestión sobre el sentido redunda, en el desarrollo de este trabajo, sobre el papel de la arquitectura en la concepción del espacio sacro. Para poder desarrollar este tema, tiene sentido analizar la repercusión del trabajo del Centro Aletti en el espacio litúrgico para tratar de establecer conexiones con el hecho arquitectónico.

Rupnik y su equipo no trabajan *sensu stricto* sobre el espacio litúrgico sino en el espacio litúrgico. Por lo tanto, no realizan la ideación, planificación y construcción del edificio, sino que intervienen en una realidad construida. El espacio litúrgico -el espacio sacro- ya existe en la mayoría de ocasiones, o, en su defecto, existe una habitación, una sala o un salón donde se realizará la futura intervención. Además, la mayoría de encargos que afronta este taller responde a actuaciones con mosaico mural y, en muy contadas ocasiones, han realizado trabajos de reducido tamaño, como iconos sobre tableros de madera, destinados a donaciones y a instituciones⁷⁰¹. Las intervenciones dentro de los edificios eclesiales no se limitan al trabajo sobre los paramentos. La comunidad de artistas también diseña y construye -o fabrica- los elementos que completan el espacio litúrgico, como es el caso del altar, los ambones, los vasos sagrados, crucifijos, vidrieras, lámparas,

⁷⁰¹ Como el icono de la *Sagrada Familia* que fue realizado en 2012 por encargo del cardenal Ennio Antonelli, presidente del Consejo Pontificio para la Familia, y posteriormente bendecido por Benedicto XVI el 11 de abril del mismo año. También el icono de la *Virgen Sede de la Sabiduría*, que fue entregado por Juan Pablo II a los universitarios en el año 2000, recorriendo desde entonces los centros educativos de todo el mundo. Fue entregado por Benedicto XVI a una delegación episcopal de pastoral universitaria española el 16 de diciembre de 2010. Cf. ALFA Y OMEGA, “El icono de los universitarios llega a Madrid”. *Alfa y Omega* 717 (diciembre de 2010) 25.

incluso el mobiliario. De esta manera, la iconografía, la escultura y el diseño de objetos y de mobiliario, se reúnen en un proyecto coral.

La intervención que se realiza en el espacio, que es objeto de encargo, es de tal intensidad que, en un primer acercamiento, es posible señalar que se produce una transformación evidente del lugar. Por lo tanto, el trabajo del Centro Aletti repercute de la misma manera que lo haría un proyecto de arquitectura, asimilándolo a un tipo de obra de reforma que, por lo descrito anteriormente, tendría un carácter integral. La preexistencia arquitectónica se entiende como un “continente” disponible para las operaciones creativas del proyecto artístico. Esto lleva a asumir que el carácter de reforma integral se pueda entender como proyecto arquitectónico, cuyo resultado es un nuevo espacio arquitectónico. Será el trabajo de futuras investigaciones seguir el trabajo del artista esloveno y comprobar la puesta en marcha de proyectos en los que se involucre toda la construcción.

El trabajo acerca del mosaico, desarrollado en el capítulo anterior, revela el íntimo vínculo que existe entre la liturgia y la iconografía. Como se ha señalado, el alcance de la intervención de la obra de Rupnik afecta al conjunto del espacio interior construido. Se han identificado tres aspectos que contribuyen a explorar el vínculo entre el espacio arquitectónico y la liturgia. Estos aspectos, desarrollados por De Champeaux, Daniélou, Evdokimov, Eliade y el propio Rupnik, tratan sobre el arquetipo revelado, la concepción del templo como *imago mundi* y la concepción realista del universo. Los tres aspectos denotan el interés de iniciar el repensamiento de la arquitectura desde la Tradición, sin pretender comenzar el camino partiendo de la pura reinención. También se presentan como claves que son imprescindibles para abordar el problema del espacio litúrgico desde la disciplina arquitectónica.

IV.1.1. El arquetipo revelado

Cuando se habla de espacio sacro, o más concretamente de espacio litúrgico, los artistas se enfrentan a descubrir, mediante un proceso creativo complejo, el objeto final de su intervención. Pensar sobre un lugar celebrativo de este tipo, siguiendo el camino trazado por Rupnik en la iconografía, tiene que ver con indagar en lo trascendente. Como se transluce en este trabajo de investigación, el primer problema que se plantearía un

arquitecto de un templo sería “descubrir las trazas del plano” que va a seguir para diseñar el lugar sagrado. Este plano, debería reflejar de alguna manera, el mundo divino, a Dios, y, pese a su ininteligibilidad, su Belleza, su Verdad y su Ser se han hecho perceptibles a través de la realidad. De Champeaux señala que la finalidad de todo arte sagrado es organizar los símbolos de lo divino, difundidos por la naturaleza, para presentarlos a los hombres. Estos símbolos encuentran su significación plena en la Revelación del Verbo encarnado. De alguna manera, el arte sacro imita siempre a Cristo, verdadera clave simbólica del mundo, imagen visible del Dios invisible⁷⁰².

Cuando se estudia con profundidad la obra de Rupnik, se descubre que, más allá de la manera en que se pueda nominar su estilo, el tipo de arte que el promulga no demanda una posición entre lo objetivo y lo subjetivo, sino una dependencia de la Belleza a la que el artista debe aspirar, incluso hasta llegar al olvido de sí mismo. Esta aspiración, que procede de la tradición judeocristiana, requiere sumergir al propio artista en la contemplación y la oración -el ascesis- para descubrir el prototipo revelado por Dios mismo.

El origen de esta relación con “lo revelado” es muy antiguo, como lo atestiguan los territorios, los templos, los monumentos y las ciudades sagradas que copian arquetipos celestes. Es el caso de las ciudades babilónicas inspiradas en constelaciones⁷⁰³ o la “ciudad ideal” de Platón, imitando un arquetipo *supraterrestre*⁷⁰⁴. El Antiguo Testamento presenta el testimonio de diversas construcciones cuyos diseños proceden de la revelación de Dios. La primera construcción sagrada fue el arca de Noé⁷⁰⁵, una figura tradicional de la Iglesia que “salvó del peligro de muerte cobijó al Pueblo fiel”, y que es por lo tanto símbolo de salvación⁷⁰⁶. Daniélou lo presenta como una prefiguración del templo

⁷⁰² Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*. Encuentro, Madrid 1985, 127.

⁷⁰³ Como el caso de Nínive, que Senaquerib mandó edificar según el “proyecto establecido desde tiempos remotos en la configuración del cielo”. Cf. ELIADE, M., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Emecé Editores, Buenos Aires 2001, 9.

⁷⁰⁴ PLATÓN, República.

⁷⁰⁵ «Hazte un arca de maderas resinosas. Haces el arca de cañizo y la calafateas por dentro y por fuera con betún. Así es como la harás: longitud del arca, trescientos codos; su anchura, cincuenta codos; y su altura, treinta codos. Haces al arca una cubierta y a un codo la rematarás por encima, pones la puerta del arca en su costado, y haces un primer piso, un segundo y un tercero». Gn 6,14-16.

⁷⁰⁶ Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*, 128.

cristiano⁷⁰⁷. Lo mismo ocurrió con el Arca de la Alianza, convertida en símbolo de la presencia de Dios entre su pueblo, cuyas precisas instrucciones de construcción -incluso la tienda en la que se alojaba- fueron reveladas a Moisés⁷⁰⁸. Este santuario móvil fue sucedido por el santuario de piedra edificado por Salomón con los datos que fueron revelados a su padre, el rey David⁷⁰⁹. El Templo se constituyó como la imagen de la “Tienda sagrada que Dios había previsto desde el principio”. Tienda que evocaba el santuario móvil de Moisés⁷¹⁰ y también el modelo celeste común a las dos realizaciones terrestres, que participaban del cielo como el verdadero santuario que se desplegaba como una “tienda cósmica por encima de la tierra”⁷¹¹.

De esta manera se realizó una asimilación entre el santuario terrestre, la creación cósmica y el arquetipo celeste. De Champeaux destaca dos principios que dominan la arquitectura sagrada tradicional. El primero es que todo edificio sagrado es cósmico, es decir, reproduce simbólicamente las estructuras del mundo escogidas por Dios para manifestar visiblemente su perfección ininteligible. El segundo principio es que toda construcción de edificio sagrado es una *cosmogénesis*, hecha a imitación de Dios creador del mundo, y por lo tanto es una creación sagrada⁷¹². Mircea Eliade señala que la imitación del acto cosmogónico, en el caso de la construcción sagrada, requiere asegurar la realidad y la duración por la cual fue concebida⁷¹³. La realidad se obtiene mediante la consagración de terreno, es decir, por su transformación en un centro. La validez del acto

⁷⁰⁷ Cf. DANÉLOU, J., *Los símbolos cristianos primitivos*, 60.

⁷⁰⁸ Cf. Ex 25,1-40.

⁷⁰⁹ «Tú me ordenaste edificar un santuario en tu monte santo y un altar en la ciudad donde habitas, imitación de la Tienda santa que habías preparado desde el principio. Contigo está la Sabiduría que conoce tus obras, que estaba presente cuando hacías el mundo, que sabe lo que es agradable a tus ojos, y lo que es conforme a tus mandamientos. ¿Qué hombre, en efecto, podrá conocer la voluntad de Dios? ¿Quién hacerse idea de lo que el Señor quiere? Los pensamientos de los mortales son tímidos e inseguras nuestras ideas, pues un cuerpo corruptible agobia el alma y esta tienda de tierra abruma el espíritu lleno de preocupaciones. Trabajosamente conjeturamos lo que hay sobre la tierra y con fatiga hallamos lo que está a nuestro alcance; ¿quién, entonces, ha rastreado lo que está en los cielos? Y ¿quién habría conocido tu voluntad, si tú no le hubieses dado la Sabiduría y no le hubieses enviado de lo alto tu espíritu santo?». Sb 9,8-9.13,15-17.

⁷¹⁰ «Estos dan culto en lo que es sombra y figura de realidades celestiales, según le fue revelado a Moisés al emprender la construcción de la Tienda. Pues dice: Mira, harás todo conforme al modelo que te ha sido mostrado en el monte». Hb 8,5.

⁷¹¹ «Yahvéh en su Templo santo, Yahvéh, su trono está en los cielos; ven sus ojos el mundo, sus párpados exploran a los hijos de Adán». Sal 11,4.

⁷¹² Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*, 129.

⁷¹³ Los ritos de construcciones como imitación del acto cosmogónico implican lo siguiente: nada puede perdurar si no está ‘animado’, si no está dotado, por un sacrificio del ‘alma’. Cf. ELIADE, M., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, 15-16.

de construcción se confirma mediante la repetición del sacrificio divino. Todo espacio sagrado coincide con el centro del mundo, así como el tiempo de un ritual coincide con el tiempo mítico del principio. Por la repetición del acto cosmogónico, el tiempo concreto, en el cual se efectúa la construcción, se proyecta en el tiempo mítico, *in illo tempore* en el que se produjo la fundación del mundo. De esta manera quedan aseguradas la realidad y la duración de una construcción sagrada, no sólo por la transformación de un espacio profano en un espacio sacro, sino que también por la transformación del tiempo concreto en tiempo mítico. En el edificio eclesial, mediante la celebración litúrgica, se evidencia la noción de tiempo sagrado.

IV.1.2. El templo como imago mundi

El templo establece un lugar separado de lo profano, un lugar sagrado que representa el cielo, que se “abre” a través de las puertas de la liturgia⁷¹⁴. Además, el templo presenta un cosmos ordenado que se destaca de la realidad cósmica y circundante. Este orden no está exento de presentar la diversidad, la complejidad y la armonía de la Creación⁷¹⁵.

De Champeaux ofrece una aproximación a la pregunta sobre la manera en que el hombre estructura su acercamiento a la ideación del templo, que sirve para los propósitos de esta investigación acerca de la obra de Rupnik. Señala que el templo tiene como cometido primordial ser «una imagen de la tienda sagrada preparada por Dios desde el principio»⁷¹⁶. Esta imagen se debería componer con dos aspectos; primero con la iconografía, que, de modo realista o semi-realista, representa las jerarquías de las criaturas que componen el universo; en segundo lugar con la estructura arquitectónica, que debe ser imagen del mundo (*imago mundi*).

En orden a lo expresado acerca la manera en que Rupnik concibe el símbolo, la iconografía no actúa por si misma si no se la dota de sentido en el contexto de la liturgia, y por lo tanto se vuelve vivificante mediante el impulso de la plegaria y el desarrollo del

⁷¹⁴ «En el interior del recinto sagrado queda trascendido el mundo profano». Cf. ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama/Punto Omega, Madrid 1981, 24.

⁷¹⁵ Cf. *Ibid.*, 25.

⁷¹⁶ Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*, 153.

culto. Sin embargo, no todos los símbolos de la liturgia tienen igual fuerza de sugestión para revelar el misterio de Dios, del hombre, la sagrada escritura, etc. De Champeaux sugiere que el espíritu que escudriña el universo para descubrir en él lo que en última instancia da a conocer, debería elevarse hasta el orden que gobierna el conjunto, en definitiva, a todo lo que reduce la diversidad de los elementos a la unidad original⁷¹⁷. El arquitecto también debe plasmar esto en la estructura eclesial, reproduciendo un modelo del universo esquematizado según un argumento teológico, que destaque lo esencial del mensaje antro-po-cósmico confiado por Dios a su criatura.

Por otro lado, Špidlík señala que todas las iglesias, por pequeñas que sean, se deben asemejar al vasto universo, y representarlo en su totalidad⁷¹⁸. Para conseguir esto, el espacio litúrgico debe responder a dos aspectos esenciales: por un lado la anamnesis sacramental y por otro a la visión del resultado de la obra de Cristo, que es la transfiguración del hombre y de todo el mundo visible. La liturgia latina pone de relieve el aspecto sacramental, el sacrificio de Cristo, expresado mediante la cruz, que ocupa el lugar central del espacio sagrado. Mientras tanto, en la construcción de las iglesias orientales –como las bizantinas- predomina el segundo aspecto: las estructuras y pinturas presentan el mundo que ha llegado a su perfección última, que es la Jerusalén celeste.

Las tentativas modernas de conquistar el espacio, las cuales Rupnik critica desde el Renacimiento, han ido sustituyendo con nuevas modalidades experiencias tan antiguas como el propio hombre. Estas modalidades no han sido otra cosa que las reproducciones de los itinerarios de ascensión espiritual -mediante las imágenes cósmicas- con una resonancia humana, en algunos casos, excepcional. El devenir de la historia ha transformado progresivamente la manera de abordar los dos aspectos antes mencionados. La liturgia latina ha realizado un camino de introspección teológica y personal, como en el caso del arte, que ha derivado en una visión del mundo cargada de cierta objetividad, como es el caso de la imagen de Cristo, la representación del sufrimiento o del propio mundo. La liturgia oriental ha preservado la visión integral del mundo gracias a la síntesis realizada con la dimensión escatológica de la vida del hombre.

⁷¹⁷ Cf. *Íbid.*, 153.

⁷¹⁸ Cf. ŠPIDLÍK, T., “Las coordenadas teológicas fundamentales de la Capilla «Redemptoris Mater»”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 25.

IV.1.3. La representación realista del universo

Ninguna iglesia puede expresar todo⁷¹⁹. Cada una tiene su genio propio, su propio discurso teológico, siendo lo principal no tanto expresar el todo, sino llevar lo más lejos posible lo que se ha querido expresar.

En la época románica, la construcción, los espacios, los capiteles, las portadas, los frescos y elementos decorativos se realizaban según una expresión simbólica, con el objeto de integrar las diferentes criaturas en un microcosmos que, en el ámbito de la consagración y de la liturgia, ocupan un lugar en el macrocosmos, en la Creación. No se buscaba la representación realista tal y como la percibe el hombre, sino la representación teológica de las diversas jerarquías de las criaturas; sugiriendo el misterio de las cosas y rechazando la apariencia profana más inmediata. La expresión simbólica utilizada trata de alejar las posibilidades de equívoco inherentes a lo profano, convirtiéndose en el lenguaje más adecuado y preciso para conseguir evocar el encuentro entre lo humano y lo divino⁷²⁰. Esta apreciación del sentido del arte sagrado coincide completamente con las expectativas de Rupnik.

De Champeaux señala que el románico no desarrolló un conjunto coherente y orgánico de las jerarquías del cosmos. La mayoría de autores coincide en que fue el gótico el que alcanzó el culmen. En cualquier caso ambos estilos compartieron un planteamiento común, que consistió en hacer emerger el espacio sagrado desde una intuición simbólica, y no desde una construcción racional.

Un ejemplo de esto son las estructuras arquitectónicas del primer milenio que hicieron referencia a lo cósmico, que consiguieron reverberar las intuiciones del hombre antiguo, que había considerado espontáneamente que el techo de las construcciones era un sustituto de la bóveda celeste. El cristianismo se apropió en los primeros siglos de esta consideración, que se plasmó en las cúpulas de las basílicas bizantinas representando cielos estrellados, ángeles u otros símbolos celestes, como el tetramorfo. El arte románico continuó en esta línea, evocando visiones celestiales y, en primer lugar, a Cristo. La

⁷¹⁹ No confundir la expresión de la totalidad, utilizada anteriormente, con la expresión de todo, en referencia a todas las temáticas sagradas existentes.

⁷²⁰ Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*, 154.

iconografía mostraba una cosmovisión del cielo y la tierra diferente a la cosmología científica y, por lo tanto, alejado del mundo fenomenológico.

Florenski señala que, respecto al mundo espiritual, la Iglesia, siempre viva y creativa, no pretende defender las formas antiguas ni contraponer las nuevas. La comprensión del arte, especialmente en el rito oriental, ha sido mediada por el realismo, que representa en los mismos términos, la exigencia de la verdad. Por lo tanto, la Iglesia no cuestiona si la verdad está expresada con formas viejas o nuevas, sencillamente exige una certificación de veracidad para bendecirla y, en caso opuesto, para rechazarla⁷²¹. ¿Cómo entronca un arte abstracto y subjetivo con el realismo?

IV.1.4. Primera parada del repensamiento del espacio litúrgico: la necesidad del encuentro de la arquitectura con el arquitecto y con el resto artes.

Los tres temas enunciados caracterizan de forma evidente y reconocible el espacio litúrgico y hablan de una manera de concebir el edificio eclesial que se resume en lo siguiente. La manera en que se concibe la iconografía tiene que ver con la forma en que se aborda el diseño del templo. La aspiración de mostrar la Belleza de Cristo del iconógrafo, en los términos que expresa Rupnik, es la misma que la que se demanda del arquitecto, cuya aspiración sigue la línea trazada en la tradición veterotestamentaria con la construcción del santuario terrestre. La novedad de Cristo permite ampliar la aspiración de dicha búsqueda en la representación del mismo a través de la arquitectura, constituido como nuevo santuario. Por lo tanto, el arquitecto y el iconógrafo actúan de la misma manera porque buscan lo mismo. La demanda que Rupnik preconiza de un tipo de artista no se limita al pintor o al escultor, sino que engloba a todas las artes que intervienen en el espacio.

El arquetipo revelado no finaliza en la manera en que se realiza la búsqueda, sino en la forma en que queda evidenciado. Diseñar y construir el arquetipo es también reconocerlo y experimentarlo, al igual que ocurría con el Arca de la Alianza o con las tiendas sagradas. El espacio construido de una iglesia contiene en su interior, al igual que

⁷²¹ Cf. FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*, 91.

lo hace el tabernáculo, el mundo transfigurado para la liturgia. Por este motivo, también hacia el exterior debe ser capaz de manifestar la Gloria.

El templo como *imago mundi* se también se convierte en aspecto imprescindible para poder concebir la visión del mundo transfigurado. Como se ha visto en la obra iconográfica de Rupnik, el mosaico es capaz de manifestar la transfiguración. De manera análoga –la síntesis de la estética y la teología-, la arquitectura debe contribuir a dicha expresión⁷²². La representación del mundo visible transfigurado es posible cuando por un lado la arquitectura y la imagen –iconografía, pintura- trabajan juntas con un mismo propósito. Además, la arquitectura ofrece la característica intrínseca de la materialidad, que habla de cómo está hecho el mundo. Mediante la liturgia, la totalidad a lo que se refiere la liturgia –materia, espacio y tiempo-, todas unidas, quedan transfiguradas en la prefiguración de la Jerusalén celeste.

La representación realista del universo tiene también su repercusión en el espacio y ofrece una conclusión relevante en el contexto de esta investigación: la arquitectura por sí sola no puede representar a Cristo. Esto significa que depende del resto de artes para conformar la visión transfigurada, bien porque actúen como suplemento, mejorando y potenciando la experiencia de lo que el espacio construido no puede hacer; o porque se integren en la propia arquitectura, pasando a formar parte de ella. En este último sentido, la obra iconográfica presentada en este trabajo se adhiere de tal manera al muro arquitectónico, que pasa a formar parte de él.

La interdependencia de la construcción del espacio del templo con el resto de artes conforma el lugar de la liturgia. Esta interdependencia significa que todas las partes dependen del resto, y que ninguna adopta su sentido en la totalidad si no es por su integración en la misma. Este aspecto conclusivo, empieza a conformar una de las conclusiones de este trabajo que se desarrolla más adelante, en relación con la comprensión del espacio litúrgico como un organismo.

⁷²² Borobio señala que la materialidad del arte, percibido por los sentidos, es algo parecido a una prolongación de la “encarnación” de Dios en Cristo, a través de las realidades creaturales y humanizadas.

IV.2. Origen y actualidad del edificio litúrgico

En el desarrollo de la introducción al repensamiento, se ha considerado que, aunque Rupnik no es arquitecto, la manera en que aborda el diseño y la materialización en el espacio litúrgico la realiza de forma análoga a un proyecto de arquitectura. El hecho de intervenir sobre todos los elementos visibles de un espacio construido supone una transformación tan evidente –y permanente–, que lo distinguen de un decorador, o de una actuación puntual. En cualquier caso, el taller de artistas dispone de arquitectos colaboradores que complementan las tareas técnicas que requiere la importante transformación que, en bastantes casos, se produce. Además, el trabajo arquitectónico de reforma no se limita de forma exclusiva a aspectos materiales, sino que también afecta a aspectos de índole “inmaterial” como la luz. Las vidrieras y la iluminación interior también es objeto de trabajo del Centro Aletti y forma parte de la globalidad del proyecto.

En el apartado anterior, también se ha hecho alusión a los tres aspectos característicos a los que debe responder el espacio arquitectónico, que lo hacen diferente de cualquier otra tipología o construcción. No se han tratado otros aspectos relacionados con la arquitectura como la implantación en el lugar, la estructura, el tipo de construcción, la funcionalidad, etc., porque no son exclusivos del espacio litúrgico cristiano. Estos otros aspectos se adaptan de una forma o de otra a las circunstancias del proyecto eclesial, sin embargo, pensar en el arquetipo revelado, en el templo como *imago mundi* o en la representación realista del universo transfigurado son cuestiones que sólo pueden ocurrir en una iglesia. Con esto no se quiere eludir su importancia. Será misión del arquitecto incorporarlos de la forma más sublime en el discurso coral del espacio construido.

Estas tres claves no plantean a priori una novedad, especialmente cuando son capaces de abordar en su ejemplificación prácticamente cualquier tipo de templo, como el bizantino, el románico o el gótico. La mirada que Rupnik extiende a la experiencia artística de los cristianos del primer siglo no se limita al icono, sino que se extiende al resto de arte, incluida la arquitectura. Es operativo en esta investigación extender la mirada a los orígenes del templo y a su evolución para que, desde la visión de Rupnik, se puedan revelar los aspectos más destacados.

IV.2.1. Origen del espacio litúrgico

«Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el “punto fijo”, el eje central de toda orientación futura»⁷²³.

La denominación de iglesia, señala Ratzinger, no hay que llevarla a una contraposición con el templo, ya que quedaría truncada la continuidad interna de la historia religiosa de la humanidad, la del Antiguo y Nuevo Testamento⁷²⁴. Adoptando esta consideración, en el contexto de esta investigación la palabra templo e iglesia tienen las mismas connotaciones⁷²⁵.

El templo cristiano recibió desde sus comienzos el nombre de *domus ecclesiae* - casa de la Iglesia-, y más tarde la forma abreviada *ecclesia*⁷²⁶ -asamblea, Iglesia-, no solo para determinar la comunidad viva sino también para determinar la casa o lugar que la acogía. Es interesante la apreciación de Plazaola a este respecto. A principios del siglo III, cuando se empezó a utilizar esta denominación, los Padres de la Iglesia reaccionaron vigorosamente viendo que los fieles pudieran perder conciencia de la sacralidad inherente a su condición de miembros de la Iglesia. Es la comunidad la que “santifica” el edificio, y este último no es una institución divina, sino eclesiástica. El edificio no existe sino porque hay una comunidad que tiene la necesidad de reunirse⁷²⁷.

Ratzinger menciona, a propósito del origen del espacio celebrativo, los estudios de Louis Bouyer acerca del nacimiento del templo cristiano en continuidad con la sinagoga⁷²⁸. Esta mención no trata de hacer referencia a la posibilidad de que el edificio eclesial hubiera sido una evolución de la sinagoga, sino que la liturgia cristiana incluyese la cultura anterior -la hebrea, la del templo de Jerusalén- aportando su propia novedad y

⁷²³ ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, 25-26.

⁷²⁴ Cf. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, 102.

⁷²⁵ Santiago Sebastián apunta que durante los primeros siglos pudo existir la diferenciación entre *ecclesia* y *templum* para distinguir el culto cristiano del pagano. Cf. SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 119.

⁷²⁶ Del griego *convocar*.

⁷²⁷ La transición de la denominación fue progresiva, de la *domus ecclesiae* a la *domus ecclesia* para convertirse posteriormente en *domus Dei*. Una vez superada esta denominación se volvió a considerar el término templo sin la connotación patrística. Cf. PLAZAOLA, J., *Futuro del arte sacro*, 22-33.

⁷²⁸ Esta mención la hacen otros autores, como Juan Plazaola y Santiago Sebastián.

dando lugar a un nuevo tipo de espacio sagrado. Por el contrario, la sinagoga no dio lugar a ninguna tipología propia, manteniendo la estructura greco-romana destinada a las reuniones públicas, como la basílica, cuyas naves laterales, separadas por columnas, facilitaban la circulación de las personas que entraban y transitaban por ella⁷²⁹.

Existe constancia de construcciones celebrativas en el siglo III, como la capilla encontrada en Dura-Europos (~232), que debió servir al campamento romano de la región, y también la basílica de Nicomedia, destruida en el ~302 por orden -y a la vista- de Diocleciano según la narración de Lactancio⁷³⁰. Anteriormente, los Hechos de los Apóstoles dejaron constancia de las reuniones que realizaron los primeros cristianos en casas particulares y locales de culto⁷³¹. Algunos de estas casas se convirtieron posteriormente en basílicas⁷³² a partir del 313 con el Edicto de Milán⁷³³.

No está claro cuál es el origen de la arquitectura basilical cristiana. Unos autores ven su prototipo original en la basílica civil romana de la época imperial. Otros, aceptando parcialmente esta explicación, sugieren que la iglesia cristiana surgió de la adición de la basílica y la *domus* romana, especialmente en lo referido al *atrio* y la *exedra*. Son ejemplos de este momento inicial las iniciativas que costó Constantino –que gobernó desde el 306 al 337-, como la basílica de San Pedro, de cinco naves precedidas por un atrio de cuatro pórticos, y la de San Juan de Letrán, también de cinco naves. Ambas han sido completamente reconstruidas. En Jerusalén el emperador también promovió la basílica del Santo Sepulcro, de cinco naves con una rotonda en la cabecera -en memoria a la resurrección-, y las basílicas de la Ascensión en el monte de los Olivos y la de la Natividad en Belén. También pertenece a esta tipología San Pablo Extramuros, edificada en el tiempo de Teodosio (379-395) y también reconstruida en la actualidad⁷³⁴. En las Constituciones Apostólicas redactadas en el año 380, se presentó la imagen del obispo como el piloto de la nave de la Iglesia, ayudado por los marineros, que son los diáconos, puestos al servicio de los pasajeros, que representan los fieles. Esto indicaba que el templo

⁷²⁹ Cf. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, 103-107.

⁷³⁰ Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 35.

⁷³¹ Cf. Hch 2,46.20,7-8.

⁷³² Como el caso de la basílica de San Clemente de Letrán en Roma.

⁷³³ Cf. BOROBIO, D., *La dimensión estética de la liturgia*. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2008, 25.

⁷³⁴ Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 35.

debía ser alargado, mirando a oriente, y que en los lados longitudinales estarían situados los pastoforios⁷³⁵ orientados de la misma manera. Los hombres y las mujeres estaban separados, y los lectores de las Escrituras estaban colocados en el centro. El espacio de la nave quedaba dividido en tres partes, dando preeminencia al espacio central. En el extremo oriental de la nave central se hallaba el santuario, más elevado –bema-, terminado en un ábside semicircular, con asientos para los presbíteros, una silla especial para el obispo y delante del mismo el altar. Este último estaba protegido por un *ciborium*, o baldaquino, sostenido por cuatro columnas. Delante del santuario existía un espacio acotado con dos ambores independientes para el *schola cantorum*⁷³⁶. El conjunto de la basílica se completaba con el atrio o patio cuadrangular a cielo abierto, en cuyo centro se realizaban las abluciones que derivarían en el lugar bautismal. El atrio se separaba de la fachada de la basílica mediante un nártex, y en el lado opuesto se solía construir una puerta monumental hacia la ciudad⁷³⁷.

A partir del siglo IV se desarrolló otro tipo de culto, llamado *memoria* o *martyrium*, en plantas de tipo centralizadas generalmente semicirculares, dedicado al recuerdo de los mártires. Este modelo de planta desembocó en los edificios con plantas concéntricas, ortogonales o circulares, incluso con forma de cruz griega, con cuatro o más exedras y coronadas con una cúpula, herederas de la tradición pagana romana, como era el caso del Panteón de Agripa en Roma. Ejemplos de esta tipología son Santa Constanza

⁷³⁵ Estancias o capillas laterales.

⁷³⁶ Uno de los aspectos más destacados de la basílica es el recinto situado en el centro de la nave mayor frente al presbiterio, denominado por Pedro Navascués como el *schola cantorum*. Este espacio, acotado por un cerramiento marmóreo, se empezó a incorporar en algunas basílicas a partir del siglo VI, siendo el ejemplo más antiguo el de la basílica de San Marcos en Roma a finales del siglo V. En San Clemente, este lugar tuvo especial relevancia durante la celebración litúrgica ya que la entonación del canto iniciado en el altar, tenía su respuesta en la *schola cantorum* que, en alguna medida, lo hacía en nombre de los fieles “no cantores”, asumiendo una suerte de mediación entre los oficiantes y el pueblo. El recinto de la basílica superior procede en su parte más antigua de la basílica inferior, del siglo VI, y confirma que la estructura de las basílicas paleocristianas no ofrecía un espacio vacío e ininterrumpido, sino una sucesión de divisiones, escaños y cortinas que revela la complejidad de la celebración litúrgica. NAVASCUÉS PALACIO, P., “Teoría del coro en las catedrales españolas”. En: NAVASCUÉS, P., *Teoría del coro en las catedrales españolas. Discurso del académico electo, Pedro Navascués Palacio, y contestación, Fernando Chueca Goitia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1988, 12.

⁷³⁷ Algunos autores señalan la influencia de las basílicas siríacas para la prefiguración de la basílica constantiniana. Aunque no se tienen muchas evidencias, la presencia de la *bema* es posiblemente una de las huellas más importantes. Cf. SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 123-126.

en Roma, con una planta dodecágona, que fue concebida como baptisterio, transformada en mausoleo y consagrada como iglesia en el siglo XIII. En Milán destaca la basílica de San Lorenzo de planta octogonal, edificada en tiempos de Teodosio. También es ejemplo de esta época la catedral de Antioquía, ya en el siglo IV, cuya extensión y policromado de sus mosaicos sobre fondos dorados sólo era comparable con las basílicas de Roma⁷³⁸.

A partir de la segunda mitad del siglo IV las basílicas adoptaron de forma indiferente la configuración de rectangular, centralizada o combinación de ambas⁷³⁹. Destaca de esta época en Roma la basílica de Santa Sabina (~430), cuya nave central es extraordinariamente alta y alargada, y Santa María Mayor (432-440), muy restaurada y modificada posteriormente. En Nápoles es notable la basílica de San Jorge Mayor; en Rávena la de San Juan Evangelista (432), el mausoleo de Gala Placidia (~450), el Baptisterio de los Ortodoxos y San Apolinar el Nuevo, que a pesar de la reconstrucción del ábside mantiene el aspecto primitivo de basílica constantiniana. En Salónica también destacan San Demetrio, Santa Parasceve, Santa Sofía y Hosios David. En oriente, donde se difundió con gran vitalidad la fe cristiana, han quedado restos de iglesias como Meriamlik, Dere-Agzi y Hierópolis en Asia Menor, y San Jorge de Ezra y el monasterio de Simeón Estilita (*Kal'at Simaan*) en Siria⁷⁴⁰.

⁷³⁸ Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 37.

⁷³⁹ La cuestión sobre qué planta es la más adecuada para el rito litúrgico sigue siendo un tema actual. El arquitecto Miguel Fisac realiza la siguiente reflexión: «¿Qué planta será la más adecuada para una iglesia moderna? [...] La planta de cada recinto de un templo ha de tener un punto singular donde se sitúa el altar. Como, por otra parte, ese punto privilegiado tiene que tener una dirección principal, la normal al altar y en un solo sentido, tanto si la misa se celebra cara al pueblo como si se celebra de espaldas a él, queda descartada la solución circular de planta, ya que ésta no tiene más que un punto singular, el centro, pero todas las direcciones tienen ejes de la misma importancia. La solución de planta elíptica tiene un eje privilegiado: el eje mayor; pero los puntos singulares, los focos, no son puntos extraordinariamente resaltados que se pueda marcar a simple vista su posición singular, y, además, si en uno de ellos se coloca el altar, el otro queda sin contenido, sin razón de ser. La planta rectangular marca un eje muy definido, pero sin ningún punto principal en él. Es evidente la necesidad de recurrir a una planta compuesta de una parte importante y elevada que marque el altar, el ábside y que pueda ser circular, cuadrado o de otra forma simple, y otra parte, la de los fieles, marcadamente axial, bien rectangular con su eje mayor partiendo del centro del ábside, o bien en abanico, con una apertura angular de 30 o 45 grados como máximo, para que el altar quede situado sensiblemente de frente. Quizá la solución de la nave en abanico, que a primera vista puede repugnarnos porque se desvía bastante de las soluciones clásicas de plantas de iglesias, sea la más adecuada para grandes templos». FISAC SERNA, M., "Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual". *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 13 (1949) 9-11.

⁷⁴⁰ Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 38.

El paso de la *domus* a la basílica supuso un desarrollo de la teología de la liturgia. Sebastián afirma que la basílica no supuso una concepción espacial novedosa desde la perspectiva arquitectónica⁷⁴¹. Sin embargo sí consiguió hacer sensible una dimensión espiritual. Los cristianos en asamblea -formando iglesia- fueron dando cada vez más un sentido místico al espacio de reunión. Es en este momento cuando se conformó la idea de “espacio-camino”⁷⁴², actuante en cualquier templo incluso cuando fuera de planta centralizada, cuyo centro espiritual era el altar desplazado hacia el ábside, señalado por un eje vertical -o diagonal- ascendente a la cúpula. Esta evolución se materializó a finales del siglo IV -puede que más tardío- en San Lorenzo de Milán, con una planta centralizada con una gran cúpula⁷⁴³.

IV.2.2. La necesidad de un edificio para la liturgia

*«Ciertamente, Dios no necesita ningún espacio como condición esencial para su existencia; en su caso, el mundo y su existir son uno. Pero en cuanto al ser humano se refiere, por el contrario, este sí necesita de un espacio físico para vivir y movilizarse»*⁷⁴⁴.

Los cristianos han conservado la persuasión de que la Iglesia, por la cual Dios debe ser glorificado, no consiste en último término en el edificio material, realizado con las manos del hombre, sino ante todo en la morada que Dios ha querido prepararse *ex vivis et electis lapidibus*, en referencia no sólo a los siervos consagrados, sino a toda la comunidad de fieles. Por este motivo, los primeros cristianos no sintieron necesidad alguna de construir edificios de culto⁷⁴⁵.

Valenziano afirma que el espacio sacro no es importante y que, en caso de ser construido, debe hacer referencia a la Iglesia global. La clave para entender el sentido del espacio sacro es que el lugar sea identificado para que sea imagen memorial de la realidad teológica que subyace debajo⁷⁴⁶. Existe además una relación entre la verdad y la liturgia.

⁷⁴¹ Cf. SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 128.

⁷⁴² Reforzada por la concepción medieval de *homo viator*.

⁷⁴³ Cf. *Íbid.*, 128.

⁷⁴⁴ ROITMAN, A.D., *Del tabernáculo al templo. Sobre el espacio sagrado en el judaísmo antiguo*. Editorial Verbo Divino, Pamplona 2016, 17.

⁷⁴⁵ Cf. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, 108.

⁷⁴⁶ Cuando Justiniano construyó la basílica de Santa Sofía en Constantinopla, Justiniano se preocupó por que la metonimia fuera lo más clara posible: llamó a las doce columnas como los

Para conocer el sentido pleno de la verdad se debe celebrar la liturgia, y esta última se deberá colocar antes del concepto de verdad. La explicación de esta relación y prelación radica en el concepto de “sabiduría”, que procede de *sapientia*, que es el gusto de la verdad de la celebración. De esta manera, la Eucaristía llega a ser un “gusto”, un sabor en la boca de la verdad.

Se podría decir que la necesidad de construir edificios surgió por un lado de la institucionalización del cristianismo que se produjo tras el Edicto de Milán en 313, por otro, de las iniciativas constantinianas, y por último de las inquietudes de las comunidades por disponer de lugares específicos de culto. Sin embargo, Ratzinger sugiere un origen de la necesidad más reflexionado y pautado, guiado por la dimensión simbólica de la oración en la celebración. Esto repercutiría en la organización formal de las plantas basilicales de los primeros siglos⁷⁴⁷.

La oración dirigida hacia oriente fue considerada una tradición apostólica por la Iglesia antigua. Aunque no se puede datar con precisión el origen de esta tradición, siempre se ha considerado como un rasgo característico de la liturgia cristiana, que cristalizó en la organización y orientación del edificio eclesial desde la aparición del mismo⁷⁴⁸.

La orientación tiene varios significados⁷⁴⁹. El primero es la expresión de mirar hacia Cristo en cuanto lugar de encuentro entre Dios y el hombre, expresando la forma cristológica fundamental de la oración cristiana. El hecho de que Cristo esté simbolizado por el sol naciente remite a una cristología determinada por la escatología: el sol simboliza al Señor que volverá en el último amanecer de la historia. Por lo tanto, orar hacia oriente significa salir al encuentro del Cristo que viene. La liturgia orientada dirigida hacia oriente efectúa la entrada en el curso de la historia que se mueve hacia su futuro, hacia el cielo nuevo y la tierra nueva que en Cristo sale al encuentro del hombre⁷⁵⁰.

apóstoles, los cimientos como los profetas, a cada ventana le asigno un Doctor de la Iglesia y, para llegar al culmen del realismo, hizo poner huesos de mártires mezclados con el cemento. Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 51.

⁷⁴⁷ Cf. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, 109.

⁷⁴⁸ Ratzinger expone que esta tradición también afectaba a la manera en que se realizaba la oración personal o privada. Cf. *Íbid.*, 109.

⁷⁴⁹ *Oriens* significa oriente. Orientación significa por lo tanto “dirigirse a oriente”.

⁷⁵⁰ Cf. *Íbid.*, 109.

La orientación supuso también la inclusión de un nuevo elemento, situado en el muro oriental (llamado ábside), que no podía existir en la sinagoga: el altar donde se celebra el sacrificio eucarístico. El altar en el ábside, por lo tanto, dentro del espacio litúrgico forma parte del oriente a la vez que mira hacia él. Esto supone la creación de un nuevo centro de gravedad. En la sinagoga este centro era inexistente, debido a que la mirada dentro de este espacio se dirigía más allá, hacia el Templo de Jerusalén⁷⁵¹. En este nuevo centro hace presente en primera instancia lo que había significado el templo veterotestamentario, pero por otro lado muestra la simultaneidad con el sacrificio del *Logos*. Ratzinger expresa esta novedad mediante la introducción del cielo en la comunidad reunida, que, mediante la liturgia, la lleva más allá de sí misma. Afirma que el ábside, con el altar, no pretende cerrar el espacio, sino abrirlo a la *liturgia eterna*⁷⁵².

La liturgia de la Iglesia cristiana primitiva tiene dos lugares. El primero es el de la liturgia de la Palabra, situado en el centro del espacio, en torno al cual se agrupan los fieles. Este lugar se encuentra sobre una plataforma, la *bema* (estrado), en la que se situaba el obispo y los sacerdotes durante la liturgia de la palabra, y donde se ubicaba el ambón o los ambores para las escrituras sagradas. Esta plataforma o exedra elevada con forma de U, presentaba la abertura hacia el santuario, en el ábside, donde se situaba el altar⁷⁵³. El segundo lugar es el de la celebración eucarística, que también es rodeado por los fieles y que, junto con el celebrante, miran hacia el oriente⁷⁵⁴.

Durante el paso de los primeros siglos el espacio litúrgico empezó a incorporar un lugar específico para el bautismo, así como el lugar para la penitencia, que tuvo que esperar mucho más tiempo para incorporarse en la forma arquitectónica.

En las construcciones bizantinas se mantuvo la posición del altar antes descrita, sin embargo en Roma se fue desarrollando una disposición diferente. La sede episcopal se trasladó al centro del ábside y el altar se desplazó a la nave, saliendo del ámbito del

⁷⁵¹ Hay algunos aspectos de la costumbre sinagoga que se mantienen en el espacio litúrgico cristiano, especialmente en la tradición oriental, como la presencia del velo, que dio lugar a la aparición del iconostasio. En el caso judío cumplía la misión de cubrir el escaño para expresar la santidad de la Palabra.

⁷⁵² Cf. *Íbid.*, 111.

⁷⁵³ Cf. JANERAS, S., *Introducción a las liturgias orientales. La liturgia celestial*. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 1998, 23-24.

⁷⁵⁴ Cf. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, 113.

muro oriental. Este es el caso de la basílica de San Juan de Letrán (s. IV) y la basílica de Santa María Mayor (s. IV). En otros casos, como en la basílica de San Pedro bajo el pontificado de Gregorio Magno (590-604), el altar se acercó a la sede del obispo, probablemente porque así quedaría encima de la sepultura de San Pedro. De este modo se expresaba la comunión de los santos en la celebración del sacrificio del Señor, y de esta manera abrazar mediante la liturgia todos los tiempos pasados y venideros. Esto simboliza la idea de que el altar no está construido con piedra, sino con las personas que se convirtieron en miembros del cuerpo de Cristo⁷⁵⁵.

La Iglesia del primer milenio no conocía el tabernáculo, en su lugar existía el escaño de la Palabra y el altar como prefiguración de la tienda sagrada. El carácter sagrado quedaba preservado mediante un cambio de nivel y un ciborio, o baldaquino de piedra, del que colgaban lámparas encendidas y entre sus columnas se suspendía un velo. El tabernáculo, en cuanto a lugar de la presencia del Dios vivo (*sekiná*), no surge hasta el segundo milenio, cuando se realizaron las clarificaciones teológicas que, conseguidas con gran esfuerzo, acentuaban la presencia permanente de Cristo en la hostia consagrada⁷⁵⁶.

IV.2.3. El edificio litúrgico oriental

El culto de las Iglesias orientales tiene un origen incierto entre los siglos IV y V, fruto de los diversos cambios teológicos, políticos y sociales. La liturgia propia de Constantinopla fue la que más calado tuvo entre los diversos patriarcados hasta el punto que en el siglo XIII existía un canon con dos modalidades: la de san Juan Crisóstomo y la de san Basilio. Hoy en día la primera -«Divina Liturgia»- es la más extendida, mientras que la segunda se reserva para diez días al año. Además, existen otras variantes -como la Liturgia de Santiago y la Liturgia de los Dones Purificados- que se realiza en algunos días del calendario litúrgico. Las diferencias radican en las plegarias del sacerdote, no en la de los fieles⁷⁵⁷.

La liturgia ortodoxa actual es el resultado de una larga evolución que no adoptó su forma final hasta el siglo XIV. Binns señala que, pese a que los ortodoxos afirmen que

⁷⁵⁵ Cf. *Íbid.*, 116.

⁷⁵⁶ Cf. *Íbid.*, 125-131.

⁷⁵⁷ Cf. BINNS, J., *Las iglesias cristianas ortodoxas*, 59-60.

su liturgia representa una tradición patrística fijada y fielmente conservada, la liturgia de occidente está más cerca de la Iglesia primitiva⁷⁵⁸.

Dentro de este proceso, de casi mil años, se pueden distinguir algunas influencias relevantes que han afectado a la forma y a la naturaleza de la liturgia ortodoxa. La iglesia es en sí misma un lugar sagrado. En las iglesias de tradición calcedónica⁷⁵⁹ el altar está

⁷⁵⁸ Cf. *Íbid.*, 60.

⁷⁵⁹ Dentro del ámbito de iglesia oriental se distinguen tres familias eclesiales principales. El mayor grupo lo forma la ortodoxia bizantina o de tradición calcedónica, en referencia al cisma producido durante el Concilio de Calcedonia del año 451 d.C. Esta iglesia engloba a la mayor parte de creyentes cristianos de oriente y, en su mayor parte, reconocen como líder espiritual al Patriarca de Constantinopla. Otra familia está formada por el grupo de iglesias conocido como el ortodoxo oriental, a veces denominado no calcedónicas o precalcedónicas. Prosperaron en áreas situadas al este del Imperio Bizantino y su denominación tiene que ver con su separación, que se produjo después de que declinaran aceptar las decisiones doctrinales del citado concilio. La tercera familia la constituyen las diversas iglesias orientales que aceptan y reconocen la autoridad del papa de Roma, y que son conocidas como greco-católicas u orientales. Binns señala que la existencia de este último grupo fue, durante el siglo XX, un obstáculo para la unidad de las Iglesias. La Iglesia ortodoxa de tradición calcedónica está compuesta por varias Iglesias nacionales o “locales”. No existe una organización central y se agrupan como una federación de Iglesias independientes, que surgen y se constituyen en respuesta a necesidades locales tales como la constitución de un nuevo estado o nación, o la existencia de una Iglesia misionera que se ha desarrollado lo suficiente para convertirse en independiente. El estatus de independencia debe ser concedido por la Iglesia Madre de la que anteriormente dependiese, siendo a continuación reconocida por el patriarcado de Constantinopla, como obispo más antiguo, así como por las demás iglesias nacionales. La independencia se puede producir en dos niveles: “autocéfala” o “autónoma”. La primera se gobierna a sí misma en todos los aspectos, seleccionando y consagrando su propio liderazgo. La Iglesia “autónoma” posee un grado menor de independencia y obtiene la bendición y el acuerdo de la Iglesia Madre para poder consagrar a su principal representante. Binns señala -en la edición de 2009- que existen 16 Iglesias autocéfalas: Constantinopla, Alejandría, Antioquía, Jerusalén, Rusia, Serbia, Rumanía, Bulgaria, Georgia, Chipre, Grecia, Polonia, Albania, Chequia y Eslovaquia, y América -esta última no ha sido reconocida como tal por Constantinopla-. Además, hay otras cinco Iglesias autónomas, no reconocidas por la totalidad de las Iglesias, que son: Sinaí, Finlandia, Japón, China y Estonia. También existen un cierto número de Iglesias que son consideradas no canónicas, o que se han establecido de forma irregular, pero que pueden llegar a ser reconocidas. El mapa del mundo ortodoxo está cambiando constantemente y su organización trata de adaptarse a las nuevas realidades sociales y políticas. Pese a su apariencia diversa y descentralizada, mantienen un fuerte sentimiento de unidad, basado en la fe común que comparten. Los orígenes del ordenamiento interno de la Iglesia, señala Binns, se encuentran en la administración del imperio romano de oriente, tomando prestado el lenguaje de dicha civilización para describir su propia organización eclesiástica. El imperio romano estaba dividido en unidades administrativas conocidas como “diócesis”. La palabra “obispo”, del griego episkopos, significaba tan solo “supervisor” o “inspector”. El obispo más antiguo de cada diócesis era conocido como “metropolitano”, como representante de la ciudad principal de dicha administración. El obispo metropolitano más antiguo era el “patriarca”, término utilizado en el siglo VI d.C., probablemente en Antioquía. Binns señala que esta adaptación de la Iglesia a las estructuras administrativas imperiales muestra la naturaleza no teológica del ordenamiento eclesial, y sirve para explicar por qué han sido capaces de desarrollarse las nuevas Iglesias a lo largo de la historia, a medida que los nacionalismos han ido prosperando. Las cinco mayores sedes episcopales del imperio romano -Roma, Constantinopla, Alejandría, Antioquía y Jerusalén- mantienen hoy en día una reconocida preeminencia, aunque no sean las mayores ni las más

separado de la nave por la iconostásis, un sólido panel de madera cubierto por iconos que contiene tres puertas. Durante la mayor parte del servicio las puertas están cerradas y los sacerdotes, dentro del santuario junto al altar, rezan de forma privada. Mientras, el coro canta en el cuerpo de la iglesia fuera del ámbito cerrado por el iconostasio. En las iglesias sirias, el altar se encuentra elevado varios escalones y se extiende alrededor de él una cortina para ocultar la plegaria de los sacerdotes. La arquitectura y la pintura se unen para expresar un espacio muy definido donde se localiza la santidad⁷⁶⁰.

Este desarrollo es una consecuencia, al menos en parte, del establecimiento del Imperio cristiano de Constantino. Anteriormente, las comunidades cristianas habían sido grupos claramente definidos que se reunían para compartir el banquete ritual de la Eucaristía, no teniendo especial relevancia el lugar donde se reunían. El solape que se produjo en el Imperio bizantino entre la Iglesia y el Estado, supuso que el culto era extensivo a toda la sociedad, dotando a la liturgia de una dimensión y significado espiritual de un orden social. El emperador, junto con el patriarca, tenía también un papel en la celebración eucarística⁷⁶¹.

influyentes de las Iglesias ortodoxas. Las cinco fueron numeradas en el Concilio de Calcedonia (451 d.C.) y confirmadas en el Concilio de Constantinopla (869-870 d.C.). El patriarca de Constantinopla tiene mucho prestigio, pero poco poder. Debido a que los propios ortodoxos dudan de la naturaleza de su autoridad, el patriarca de Moscú se ha convertido en la fuente de autoridad alternativa. Existe por lo tanto cierta tensión por la reivindicación del título de patriarca ecuménico ostentado por el patriarca de Constantinopla, cuyo poder se fue desintegrando progresivamente desde el siglo XIX. Dicho poder consiste en cuatro atribuciones principales: servir como corte de apelación para cualquier litigio judicial dentro del mundo ortodoxo, convocar a los líderes de las Iglesias locales para un Concilio, ejercer su jurisdicción sobre los ortodoxos que vivan fuera del territorio de las Iglesias nacionales y dar el consentimiento para el establecimiento de nuevas Iglesias independientes o autocéfalas. La Iglesia ortodoxa de tradición no calcedónica surge más allá del límite oriental y meridional de Bizancio y adopta una cultura muy distinta a la de los cristianos occidentales. Pese a su gran dispersión, cuentan con un importante número de seguidores en los núcleos centrales siguen estando en Armenia, Siria, Egipto, el sur de la India, Etiopía y Eritrea. En las últimas décadas (desde 1960) se ha producido un acercamiento gradual entre las iglesias ortodoxas de ambas tradiciones (calcedónica y no calcedónica), tratando entablar relaciones amistosas más allá de sus diferencias políticas, culturales y doctrinales. La Iglesia católica oriental o greco-católica está formada por diferentes patriarcados. Estas agrupaciones fueron surgiendo tras la expansión en territorio ortodoxo promovida por los diferentes papas, especialmente desde el Concilio de Florencia (1438-1439). Roma consiguió persuadir a muchos cristianos ortodoxos de que se convirtieran al catolicismo a través de dos vías: la misionera y aprovechando los cambios de los límites nacionales. Con algunas variaciones y reguladas por el derecho vaticano, todas estas comunidades usan la liturgia y costumbres orientales (como permitir el matrimonio a los sacerdotes), pero a diferencia de la ortodoxa reconocen la autoridad de Roma. Cf. *Íbid.*, 25-52.

⁷⁶⁰ Cf. *Íbid.*, 60.

⁷⁶¹ Cf. *Íbid.*, 61.

El lugar de culto empezó a tener relevancia y se comenzaron a construir iglesias en todas las ciudades del Imperio, que pronto fueron basílicas que mostraban la grandeza la grandeza de su espíritu. Binns sostiene que la santidad pasó a residir en los edificios en vez de en la gente, convirtiendo la liturgia en un lugar y un momento para el encuentro con lo sagrado⁷⁶².

La época del emperador Justiniano (s. VI) supuso la edad de oro de la arquitectura de las basílicas. La primera obra, la iglesia de los Santos Sergio y Baco (536), planteó un octógono con deambulatorio de dos plantas, rodeado de otro octógono concéntrico, sobre el que descansaba una cúpula gallonada de doce plementos⁷⁶³. Esta construcción sirvió de inspiración para la iglesia de San Vital de Rávena, consagrada en el 547. También destaca la obra de Santa Irene, destruida por el fuego en el año 532 y reconstruida por Justiniano. Esta obra presenta una basílica con pequeñas naves laterales con tribunas y una gran nave central sobre la que se alzan dos cúpulas de desigual altura. La obra más relevante de esta época fue la basílica de Santa Sofía (360)⁷⁶⁴, posteriormente convertida en mezquita. Compuesta de atrio -desaparecido-, nártex e iglesia, la construcción combina dos tipos de planta: la circular y la longitudinal. La gran cúpula de 31 metros de diámetro, además de ser un prodigio técnico -resuelto tras un colapso en el 558 por Isidoro de Mileto- contribuye a la solución de la iluminación interior de forma, contrarrestando la masividad de la cúpula⁷⁶⁵. Además de las iglesias mencionadas,

⁷⁶² Cf. *Íbid.*, 61.

⁷⁶³ Beckwith señala que no se sabe si la iglesia de los Santos Sergio y Baco tenía mosaicos con imágenes, sino tan solo extensiones de teselas de oro rodeadas de decoración floral y vegetal, denotando una severidad iconoclasta inusitada para la época. Cf. BECKWITH, J., *Arte paleocristiano y bizantino*, 114.

⁷⁶⁴ La basílica de Santa Sofía fue consagrada en el año 360 y sirvió como iglesia ortodoxa de rito bizantino hasta 1453, salvo el periodo desde 1204 hasta 1261 que fue reconvertida en catedral católica de rito latino. Tras la conquista de Constantinopla por el imperio otomano, fue transformada como mezquita hasta el año 1931 en el que fue secularizada.

⁷⁶⁵ La planificación de Santos Sergio y Baco evidenció un genio y un espíritu nuevo, aunque las torpes proporciones y la extraña intervención en el emplazamiento puede sugerir que la construcción estuvo a cargo de un maestro albañil de segunda categoría. Beckwith sugiere que en Santa Sofía pudo intervenir un perfil más ingenieril que un arquitecto. Procopio afirmaba de Antemio de Trales que era “el hombre más instruido en la denominada ciencia mecánica, no solamente de todos los hombres de su tiempo sino de muchas generaciones anteriores”. Al igual que la iglesia de los Santos Sergio y Baco, se carece de testimonios que sugieran la presencia de imágenes religiosas en los mosaicos que cubrían la parte superior de las paredes, bóvedas y naves laterales de la iglesia. Beckwith sugiere que Santa Sofía era el teatro religiosa más grande y costoso del mundo, construido y decorado para las representaciones semiprivadas de la liturgia sacra oriental. Cf. *Íbid.*, 115.

destacan otras construcciones como San Apolinar de Classe (549), la catedral de Parenzo, los complejos monásticos en Egipto como el de Baouit (s. IV) o la desaparecida San Juan de Éfeso⁷⁶⁶. Tras la muerte del emperador Heraclio (641), la decadencia política y militar de Bizancio afectó a todas las esferas culturales, incluida la artística y arquitectónica. Este declive supuso la paralización de las grandes construcciones, pero también permitió el desarrollo de la intervención musivaria.

Sin embargo, esta crisis no supuso que la creatividad artística cristiana se parase. La influencia de la teología de los Padres orientales, durante los siglos VI y VII, y su aplicación en la liturgia ejercieron una influencia importante en la arquitectura. La enorme divulgación de la obra de Pseudo-Dionisio -el Aeropagita- contribuyó a una jerarquización y diversificación de las funciones del culto. Conceptos de algunos Padres griegos sobre lo numinoso, acentuaron el carácter sacro y misterioso de la celebración sacramental. Desde el comienzo del imperio bizantino⁷⁶⁷, la liturgia había perdido progresivamente el ambiente intimista y familiar de los primeros siglos, dando lugar a la suntuosidad y esplendor, enfatizando en la predicación el carácter sagrado. Plazaola señala que la liturgia se convirtió en la asistencia a un espectáculo que causaba asombro y pavor a los ojos de los creyentes, e infundía el terror y el temblor en sus corazones⁷⁶⁸.

Como se ha expuesto al principio de este bloque, la liturgia bizantina es deudora de la «Divina Liturgia» de san Juan Crisóstomo, que habló del “sacrificio terrible” y de la hora escalofriante en que se celebra el misterio de la “mesa terrible y tremenda”⁷⁶⁹.

⁷⁶⁶ Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 40-41.

⁷⁶⁷ Dentro del ámbito de iglesia oriental se distinguen tres familias eclesiales principales. El mayor grupo lo forma la ortodoxia bizantina o de tradición calcedónica, en referencia al cisma producido durante el Concilio de Calcedonia del año 451. Esta iglesia engloba a la mayor parte de creyentes cristianos de oriente y, en su mayor parte, reconocen como líder espiritual al Patriarca de Constantinopla. Otra familia está formada por el grupo de iglesias conocido como el ortodoxo oriental, a veces denominado no calcedónicas o precalcedónicas. Prosperaron en áreas situadas al este del Imperio Bizantino y su denominación tiene que ver con su separación, que se produjo después de que declinaran aceptar las decisiones doctrinales del citado concilio. La tercera familia la constituyen las diversas iglesias orientales que aceptan y reconocen la autoridad del papa de Roma, y que son conocidas como greco-católicas u orientales. Cf. BINNS, J., *Las iglesias cristianas ortodoxas*, 25.

⁷⁶⁸ Plazaola destaca la fascinación y el pavor como los dos aspectos esenciales en la fenomenología de lo sacro pre-cristiano. Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 43.

⁷⁶⁹ Cf. JUNGSMANN, J., *El sacrificio de la misa*. BAC, Madrid 1963, 59.

Además del atrio y el nártex, la nave bizantina disponía de un orden jerárquico marcado por el iconostasio⁷⁷⁰.

El iconostásis, que marcaba la separación de la nave y el santuario, fue creciendo en tamaño y solidez con el tiempo, y además fue incorporando gradualmente iconos. Hasta que en el siglo XV esta barrera se había convertido en un sólido muro con varias hileras de iconos que, de acuerdo a un canon respondían a determinados temas, y que a la vez convertían el santuario en un lugar inaccesible para los fieles. Sin embargo, este límite formado por iconos, más allá de percibirse como una barrera, se convirtió en objeto de contemplación⁷⁷¹. La mayor parte de la *anaphora* (o plegaria de consagración) y muchas de las oraciones son pronunciaban de forma inaudible por los sacerdotes dentro del santuario⁷⁷². En la nave, los fieles en congregación participaban de los cantos del coro y las letanías del diácono. Esta separación supuso que la comunión se convirtiera en algo infrecuente, incluso en la actualidad, limitándose a pocas veces al año. El culto bizantino, a la vez que podía incluir a todos los habitantes del imperio, conservaba el carácter distintivo y la exclusividad de algunos de los agentes intervinientes que, hasta cierto punto, supuso una separación entre lo secular y lo sagrado.

Otra influencia de la corte imperial en el culto se materializó en las puertas del iconostásis. Durante la liturgia destacan dos momentos que suscitan gran devoción entre los fieles: el primero es cuando el Evangelio es sacado por la puerta norte y es llevado alrededor de la iglesia y vuelto a introducir a través de las puertas centrales o “reales”; en el segundo momento las vasijas que contienen las sagradas ofrendas (el pan y el vino) son llevadas a través de la iglesia y se introducen por la puerta central hacia el santuario⁷⁷³. Las dos entradas son vestigios de procesiones que forman parte de la vida litúrgica de

⁷⁷⁰ Iconostásis o iconostasio.

⁷⁷¹ Por el desarrollo del panel de iconos se establecieron dos niveles de adoración: uno interior hacia el sacerdote y otro exterior para el diácono y el coro, que gradualmente fue más magnificante. Cf. BINNS, J., *Las iglesias cristianas ortodoxas*, 62.

⁷⁷² Este tipo de pronunciación tuvo su origen en Siria y muestra el sentimiento de reverencia y temor característico de las culturas semíticas. Desde el siglo VI esta práctica se fue extendiendo hacia Constantinopla.

⁷⁷³ En las iglesias del imperio, el pan y el vino se preparaba en un edificio independiente llamado *skeouphylakion* (sacristía) situado en la esquina nordeste de la iglesia. La procesión de estos elementos llegó a ser un momento crucial en la liturgia que, como un cortejo funerario, portaba el cuerpo muerto de Cristo para llevarlo al altar. En las iglesias modernas el pan y el vino son preparados en una mesa en el interior del santuario. Posteriormente son sacados por la puerta norte e introducidos de nuevo por la puerta central -o real- del iconostásis. Cf. *Íbid.*, 63.

Constantinopla. Binns señala que la ciudad de Constantinopla se conformaba en su conjunto como una gran iglesia, en la que el emperador y su corte, junto con el patriarca, realizaban procesiones de un edificio eclesiástico a otro ofreciendo plegarias y cantos, convirtiendo este hecho en parte de la vida cultural de la ciudad⁷⁷⁴.

El carácter imperial también influyó en la liturgia en relación con el canto, que se incrementó y convirtió en un vehículo de adoración. El origen y estructura de dicha música tenía su origen en las aclamaciones dirigidas al emperador que, en el contexto de la liturgia, se trasladaron y dedicaron a Dios.

A pesar de estas influencias basadas en una traslación de lo Imperial a lo Divino, con el tiempo la liturgia llegó a ser interpretada como una acción llena de significado. Se analizó y meditó sobre cada parte del culto para que revelase sus distintos niveles de significación simbólica. Los escritos de Cirilo de Jerusalén y de Juan Crisóstomo en el siglo IV muestran el inicio de un nuevo enfoque. Especialmente a través de la visión del segundo, como la comunión de los fieles era menos frecuente, llegó a ser entendida como menos importante y en su lugar se consideró que la totalidad de la anaphora, o plegaria eucarística, tenía efectos salvíficos. De esta manera, la totalidad de la liturgia llegó a ser vista como un acto simbólico⁷⁷⁵.

El significado simbólico de la liturgia fue analizado por diferentes teólogos entre los que destaca Juan Crisóstomo, que tomó referencia de los escritos de las grandes figuras de la teología patristica como Teodoro de Mopsuestia, Dionisio el Aeropagita, Máximo el Confesor, el patriarca Germano de Constantinopla, Nicolás de Andina, Simeón de Tesalónica y Nicolás Cabasilas. En este contexto cabían dos métodos de interpretación: el primero afirma que mediante la liturgia -la eucaristía- los fieles son llevados a la unión con Dios, en una proclamación de la dimensión escatológica de la vida cristiana; en la segunda interpretación se apela a la anamnesis o rememoración de los acontecimientos salvíficos de la vida de Cristo. Mediante estas interpretaciones se materializaban y dotaban de sentido simbólico todos los elementos y espacios que conformaban la iglesia.

⁷⁷⁴ Cf. *Íbid.*, 62-63.

⁷⁷⁵ Cf. *Íbid.*, 63.

El simbolismo se fue volviendo cada vez más complejo y poliédrico, cambiando el sentido predominante del carácter simbólico en función del tipo de liturgia. El lugar y el momento de la liturgia, mediante las palabras, los cantos y los iconos, permitían descubrir diferentes niveles de significación. La propuesta de la unión con Cristo no radicaba en el acto de comer y beber el pan y el vino sacramental, sino que se lograba a través de la totalidad de la liturgia⁷⁷⁶.

Florenski realiza una revisión del espacio litúrgico oriental, desde la perspectiva del siglo XX, en la que profundiza sobre cuestiones de gran calado teológico y arquitectónico. El templo es el camino de ascenso al cielo, en el que se presenta la liturgia como el movimiento interior del mismo, como una articulación interna que muestra un tiempo –diferente al del hombre- y un espacio que conduce a lo más alto. En la organización del templo, el espacio se estructura por capas que, como recubrimientos, cubren el corazón del espacio sagrado. En núcleo espacial del templo se percibe atravesando los diversos estratos, como el patio, el atrio, el espacio central, el presbiterio, el altar, el *antimision*⁷⁷⁷, el cáliz, el sacramento de la eucaristía, Cristo y, finalmente, el Padre. Este recorrido se produce desde lo visible hasta lo invisible. El final es todo el altar, que es prefiguración del cielo, en el que se produce el «sacrificio celeste y espiritual»⁷⁷⁸. En el rito litúrgico, el altar significa algo distinto, pero mantiene una relación de inaccesibilidad, de trascendencia respecto al templo mismo.

Lo invisible resulta inaccesible por si solo para la mirada de los sentidos, volviéndose inexistente para unos ojos que no estén dotados de una visión espiritual. Por este motivo, la delimitación del altar es imprescindible en los términos con los que se ha descrito anteriormente el iconostasio. Las imágenes simbólicas delimitadoras –los iconos- se vuelven testigos visibles del mundo invisible, símbolos vivientes de la unisón entre ambas dimensiones y que ayudan al recorrido de una conciencia a la otra. Los iconos de Cristo, la Virgen y los santos presentan el alma viviente de la humanidad que ya ha ascendido al mundo celeste. En respuesta al temor, expuesto por Plazaola anteriormente desde la Tradición antigua, del encuentro con los iconos supone también el encuentro con aquellos que abandonaron los sueños fantasmagóricos y retornan, habiendo acogido el

⁷⁷⁶ Cf. *Íbid.*, 68.

⁷⁷⁷ El corporal sobre el que se realiza la eucaristía.

⁷⁷⁸ Cf. FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*, 63-64.

mundo celeste en su regreso al mundo terrenal. El iconostasio se construye con los elementos descritos por Florenski, la «gran nube de testigos», que son los santos, junto con las «piedras vivas» que constituyen este «muro vivo»⁷⁷⁹. Pier Angelo Sequeri, en una bella analogía de la capilla Redemptoris Mater, describe el lugar como un aula-iconostasio, como un icono de piedras vivas, a través de las cuales se revela la vida y la fuerza del Espíritu atravesando los cuerpos de los mártires y santos representados en los mosaicos⁷⁸⁰.

El iconostasio, a la vez que es un elemento arquitectónico, es una visión, es «*hagiofanía*» y «*angelofanía*», encabezada por Cristo y la Madre de Dios. Florenski afirma que el iconostasio son los propios santos, que forman, junto con la comunidad en oración que se presenta ante ellos –con vista espiritual-, el *verdadero iconostasio* de los testigos de Dios que comparecen ante Él⁷⁸¹. El espacio más sagrado se presenta visible a los ojos de los que tienen la incapacidad visual de ver lo invisible, y se presenta con toda la materialidad, nitidez y color para no esconder nada de lo que está anunciando⁷⁸².

IV.2.3. Síntesis del origen y primer desarrollo del edificio litúrgico

La exposición de acerca del origen y evolución del edificio litúrgico durante los primeros siglos atestigua varios aspectos que tendrán relevancia en el resto de la disertación. En primer lugar, que la intensidad con la que vivieron los testigos de Jesús, y los herederos del testimonio de los mismos, debió ser de tal calibre que las reuniones celebrativas se producían indiferentemente de un lugar concreto y específico. Conforme se avanzó en el siglo II y III, probablemente este testimonio requirió de una constatación que permitiese continuar con la labor evangelizadora. Dicha constatación permitiría por un lado mantener la fidelidad de dicho testimonio, para ser actualizado en la celebración litúrgica, y por otro dotar de un cuerpo teológico y dogmático que pudiera homogeneizar

⁷⁷⁹ Cf. *Íbid.*, 65-66.

⁷⁸⁰ Cf. SEQUERI, P.A., “Icono de piedras vivas”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, 220-222.

⁷⁸¹ Cf. FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*, 67.

⁷⁸² El iconostasio se comporta de forma análoga a una ventana que se asoma al exterior, a la luz. La ventana misma, dando la luz, es la luz, no algo que se asemeje. Esto le otorga una entidad ontológica. Cf. *Íbid.*, 70.

y unificar las iniciativas libre-pensadoras; esto último, junto con la discusión herética, dio lugar a la aparición de la patrística.

La necesidad del edificio litúrgico lleva implícita la búsqueda de un lenguaje propio, el simbólico, que permitiese mantener la “tensión” espiritual de la experiencia de aquellos primeros testigos de Jesús. El edificio eclesial nacería por lo tanto de una necesidad superior a la estrictamente funcional, incluso cuando la religión cristiana fue institucionalizada. Porque si bien se podría haber resuelto mediante otras tipologías precedentes -la basílica romana, la sinagoga, incluso la propia *domus*-, los nuevos edificios cristianos incorporaron una teología implícita en su configuración que provocó una novedad artística y arquitectónica. Ratzinger ratifica esta hipótesis sugiriendo que la necesidad tuvo su origen en la orientación simbólica de la oración para promover la contemplación, cuya consecuencia es el templo cristiano.

Por otro lado, el recorrido realizado por los primeros siglos de la Iglesia sirve para constatar el interés por construir signos visibles de las comunidades cristianas. De esta manera, además de Roma, ciudades como Milán, Rávena, Nápoles, Costantinopla, Antioquia, etc., empezaron a identificar el paisaje urbano con las nuevas edificaciones eclesiales. Estos edificios empezaron a dejar las huellas de aquellas primeras prospecciones teológicas y sintetizaron el carácter simbólico como constituyente primordial de la construcción litúrgica.

¿Por qué detener este análisis en el arte bizantino y no continuar con el románico? Lo cierto es que en el aparato crítico de Rupnik, fue el Renacimiento el que produjo la ruptura con la etapa orgánica finalizada en el gótico. Sin embargo, el jesuita esloveno presta especial atención a dos momentos arte cristiano que son los que se han tratado de exponer en esta investigación. El primer momento es la situación antes del trágico cisma. Fijar la atención en los momentos en los que no existía la tensión dialéctica supone descubrir la intensidad del ecumenismo, de la iglesia unida. El segundo momento es el arte cristiano oriental, que permaneció ajeno al desarrollo de movimientos estéticos y artísticos que se fueron dando en Europa. La corriente de pensamiento ortodoxo con vocación ecuménica que deja huella en Špidlík y Rupnik proviene de una tradición que ha mantenido prácticamente inalterado una manera de concebir la espiritualidad y la fe. Los edificios y estructuras arquitectónicas sagradas han quedado como testigos perennes

de dicha tradición. La época dorada de la iconografía se desarrolló en Rusia y gracias al espíritu conservador de la ortodoxia ha mantenido y preservado su impronta. El edificio sacro oriental y también los elementos arquitectónicos de gran profundidad teológica como el iconostasio, condensan la unidad que Rupnik demanda de la arquitectura y el arte. No tanto por las condiciones estéticas o canónicas que dominan dichas disciplinas, sino por la sinergia que generan con la celebración litúrgica.

IV.2.4. Estado actual

Aunque entre este apartado del estudio y el anterior se produce un salto de más de mil años, en capítulos anteriores ha quedado constancia de la evolución del pensamiento, de la cultura y del arte en los diferentes siglos, incluida la edad moderna.

En continuidad con el diagnóstico de la cultura y el arte, visto en el primer capítulo de este trabajo, se realizan anotaciones más precisas sobre las dificultades a las que se enfrenta la arquitectura en la actualidad y, por extensión, el arquitecto. También se recogen testimonios de diferentes autores, entre los cuales hay arquitectos, que en algunos aspectos coinciden con las apreciaciones del jesuita esloveno y, en otros casos, ofrecen aclaraciones o justificaciones acerca de la manera con la que se ha procedido para abordar el proyecto arquitectónico del espacio sagrado.

Sirve de introducción en este sentido la reflexión que realiza Delgado Orusco en su tesis doctoral, apuntando que el repensamiento de los espacios litúrgicos durante el siglo XX en gran parte del mundo fue fruto de la respuesta a la exigencia de espacios religiosos renovados conforme a las transformaciones culturales, sociales y urbanas de una sociedad de posguerra. Esto justifica gran parte de los edificios litúrgicos realizados hasta los años 60 y 70. Además, las nuevas propuestas debieron incorporar la reforma litúrgica promovida por el Vaticano II. La imperante necesidad de conectar con la sociedad se divisó, señala este autor, desde dos puntos de vista. El primero desde la percepción de que las nuevas formulaciones litúrgicas requerían expresiones claras y reconocibles en los signos y gestos, ya que, por ejemplo, el idioma no sería una barrera para la comprensión completa de la celebración. Por otro lado, se intentó promover el deseo de acercar la asamblea de fieles al presbiterio. Esto supuso que la configuración y organización del templo debía acompañar esta inquietud. Además, las nuevas

construcciones se debían adaptar a las comunidades, lo que supuso por un lado la reducción del tamaño de los edificios, y por otro, la multiplicación de soluciones diversas de espacios celebrativos⁷⁸³.

Fernández Cobián expone que la arquitectura, durante este mismo periodo, se encontró en una situación inédita. Por un lado, por la necesidad de reconstruir con cierta urgencia los lugares de culto, fruto de los conflictos bélicos; por otro lado, el diseño y construcción de los nuevos espacios y edificios estaba a cargo de arquitectos con poca preparación en lo que respecta a la tipología eclesial, la celebración litúrgica y las nuevas recomendaciones del concilio⁷⁸⁴.

Debido a la permanencia del hecho arquitectónico, las edificaciones públicas, y especialmente las de carácter sacro, siguen presentes en la ciudad contemporánea. Además, la singularidad de la función litúrgica evita la obsolescencia de cualquier iglesia que se mantenga estructuralmente estable, independientemente del momento en que fue realizada. Pese a que desde la etapa de posguerra en Europa han pasado más de 60 años, la mayoría de ciudades se ha regenerado y renovado durante este periodo. Existen numerosas iglesias construidas con directrices rituales anteriores al concilio Vaticano II, que se han tenido que reformar para continuar con las celebraciones litúrgicas. Por lo tanto, hoy en día conviven multitud de tipologías arquitectónicas que responden a la misma llamada. Hoy en día, se siguen construyendo y reformando iglesias, y buen ejemplo de esto es el trabajo del Centro Aletti, que desde 1999 ha reformado más de 100 espacios litúrgicos con su obra.

⁷⁸³ Cf. DELGADO ORUSCO, E., *Arquitectura sacra española, 1939-1975. De la posguerra al posconcilio*, 12.

⁷⁸⁴ Cf. FERNÁNDEZ COBIÁN, E., “Arquitectura religiosa contemporánea. Estado de la cuestión”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 1-I* (2007) 15. Este mismo autor, en su tesis doctoral, realizó un interesante recorrido por la arquitectura religiosa española del siglo XX. En su trabajo señala como durante hasta el año 1940 no se promovió la renovación de las estructuras sacras. En primera instancia se trabajó sobre los poblados de nueva colonización y posteriormente en las nuevas barriadas periféricas de las ciudades. Estas actuaciones, rurales y urbanas, fueron encargadas al Instituto Nacional de Colonización (INC) y al Instituto Nacional de Vivienda (INV), que apostaron por jóvenes artistas y arquitectos para acometer las obras, dando lugar a tipologías muy variadas, alejadas en muchos casos de la tradición vernácula, resueltas con sencillez y austeridad. En 1952 la Sagrada Congregación del Santo Oficio requirió una selección de arquitectos y artistas para continuar con la tarea. Esto dio lugar a una arquitectura más madura en línea con los patrones contemporáneos de la época. Cf. FERNÁNDEZ COBIÁN, E., *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, 935.

El análisis del estado actual de la arquitectura tiene relevancia en este trabajo porque responde a las dificultades identificadas por Rupnik en el diagnóstico, especialmente en lo relacionado con la abstracción y la secularización. El punto de partida del análisis se fija en el punto de inflexión que supone para la liturgia el Concilio Vaticano II. Rupnik, como artista, realiza un trabajo creativo más allá de las pautas establecidas en los principios conciliares. Como se ha visto en el icono y en las cuestiones que subyacen en la arquitectura oriental de los primeros siglos, su trabajo sintetiza toda la historia del arte del cristianismo en la actualidad.

IV.2.4.1. El tránsito de una arquitectura sacra preconiliar a la postconiliar

A lo largo de la historia del cristianismo, la arquitectura ha estado al servicio de la funcionalidad litúrgica, aunque no siempre se entendió y realizó con las mismas exigencias. El Vaticano II reinterpretó esta funcionalidad atendiendo a la identidad renovada de la liturgia resaltando cinco principios. El primero, la eclesialidad, afirmando que el templo es el *Cristo total –Christus totus*⁷⁸⁵. El segundo, la comunitariedad, en relación que la iglesia debe servir para la reunión de la comunidad. El tercero la ministerialidad, que debe ofrecer la posibilidad para realizar los diversos ministerios que participan de la celebración. El cuarto, la participación, de manera que se permita que la asamblea completa y cada uno de los presentes, participe en todo y sólo en lo que le pertenece. El quinto, la adaptación, que implica tener en cuenta la cultura, el arte y la sensibilidad de los pueblos⁷⁸⁶. Borobio realiza un comentario acerca de las diversas funciones se pueden individuar. Por un lado, atendiendo a que el templo sea un lugar reconocible y reconocido como espacio sagrado, signo visible y significativo que remite a Dios y recuerda su presencia. El templo debe ser acogedor y accesible, y la distribución del espacio debe permitir en su interior, dentro y fuera de la celebración, las tres dimensiones de la iglesia: la profética, la litúrgica y la caritativa; pudiendo albergar otros espacios contiguos para catequesis, encuentros, oración, etc. Además, el templo debe respetar la unidad dentro de la variedad, resaltando también la unidad del contenido y el sentido. La arquitectura debe además implicar al arte y reconocerse en la diversidad de

⁷⁸⁵ Esta afirmación también se completa con santo Tomás de Aquino: «*Caput et membra, quasi una persona mystica*» -“la cabeza y los miembros, como si fueran una sola persona mística”.

⁷⁸⁶ Cf. BOROBIO, D., *La dimensión estética de la liturgia*, 25.

elementos que constituyen la liturgia, como el arte de los gestos, en el que integra el cuerpo y los vestidos, el arte de los lugares de celebración, como el presbiterio y el baptisterio, el arte pictórico y escultórico, y también el arte simbólico⁷⁸⁷. La acción litúrgica se encarga de armonizar los diversos lenguajes simbólicos que participan⁷⁸⁸.

En cualquier caso, en la constitución *Sacrosanctum Concilium* se declaró el libre ejercicio del estilo artístico: «la Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo»⁷⁸⁹. La Iglesia ha animado a la adaptación cultural y a la creatividad, resaltando las exigencias de disponer la expresión artística al servicio de la centralidad en Cristo.

Plazaola señala que la verdadera renovación de la arquitectura cristiana, iniciada en el segundo tercio del siglo XX, se produjo a base de tres impulsos renovadores en el seno de la Iglesia: la aceptación de nuevas técnicas, el movimiento litúrgico, y los principios teológicos y pastorales del Concilio Vaticano II. Este interés por la renovación pudo iniciarse por la invención de nuevos materiales de construcción, como el acero y el hormigón armado. Aunque fueron técnicas desarrolladas en el siglo XIX, la Iglesia se decidió a utilizarlas muy tardíamente porque su lógica puesta en obra conducía a nuevas formas que chocaban con la sensibilidad general, en un momento en que la tradición arquitectónica cristiana se concebía como la repetición de formas del pasado⁷⁹⁰.

Ejemplos de estas nuevas propuestas es la Sagrada Familia de Gaudí o la cripta de Santa Coloma de Gramanet, donde el arquitecto modernista supo hallar soluciones revolucionarias aplicando técnicas nuevas a materiales naturales. También destacan las iglesias monacales de ladrillo del arquitecto benedictino francés Dom Bellot, y las primeras construcciones con hormigón armado de Auguste Perret, como la iglesia de Notre-Dame du Raincy (1921).

Durante la primera mitad del siglo XX se inició, especialmente en Alemania, un diálogo entre arquitectos y teólogos en el que se trató de construir una conciencia para recuperar el sentido primigenio de las *domus ecclesiae*, y la importancia de la comunidad

⁷⁸⁷ Cf. *Íbid.*, 25-26.

⁷⁸⁸ A la hora de organizar el programa y la finalidad de la iconografía se debe tener en cuenta: el programa mistagógico, el catequético, el narrativo, el celebrativo, el devocional y el decorativo-ornamental.

⁷⁸⁹ Cf. PABLO VI, *Sacrosanctum Concilium*, epígrafe 123.

⁷⁹⁰ Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 61.

celebrante y la función litúrgica como causa final de la arquitectura. Un ejemplo de este movimiento fueron las iniciativas de Dominikus Böhm en la iglesia de Cristo Rey (1927) y San Engelberto (1932), en las que, existiendo resonancias góticas, se apostó por la exención de soportes interiores para dar visibilidad y primacía al altar, y ensanchar considerablemente el espacio destinado a la comunidad celebrante para facilitar la participación. Un criterio semejante orientó la obra del arquitecto austriaco Clemens Holzmeister y la abundante producción de Rudolph Schwartz -medio centenar de iglesias-, que diseñó construcciones notables por su simplicidad monumental, así como por la pureza y desnudez de los espacios, y la copiosa luz blanca de sus ventanales. El arquitecto Emil Stefann apostó por iglesias aparejadas con ladrillo, marcadas por la austeridad formal y su sencillez. Tras la Segunda Guerra Mundial, la Conferencia Episcopal Alemana promovió la construcción de miles de iglesias; sólo en la diócesis de Colonia, entre 1945 y 1955, se hicieron de nueva planta, o se sometieron a una reparación sustancial, 347 lugares de culto. En Suiza, figuras destacadas como Fritz Metzger y Hermann Baur supieron crear espacios que afirmaban la polaridad entre la zona de la comunidad y la del santuario, expresando al mismo tiempo la unidad de dichos lugares. En Francia se llegaron a construir unas 650 iglesias entre 1950 y 1960. Algunas de ellas, de carácter monumental, no se han considerado como obras referentes de arquitectura - Notre Dame de Royan o la basílica subterránea de Lourdes-. Destaca de este momento la capilla de Notre Dame-du-Haut de Le Corbusier. En otros lugares del mundo, diferentes arquitectos abordaron de forma singular el proyecto eclesial, como el arquitecto inglés Frederick Gibberd, que planteó una planta circular con el santuario en el centro para la nueva catedral de Liverpool; la iglesia de la abadía de Saint John de Collegette en Minnesota, del arquitecto húngaro Marcel Breuer; la catedral de Brasilia de Oscar Niemeyer⁷⁹¹.

En Italia y España, las nuevas propuestas arquitectónicas llegaron a partir de los años 50. En Italia, gracias a la iniciativa del cardenal Lercaro, se produjo el Primer Congreso Nacional de Arquitectura Sagrada (1955) en el que se dieron unas orientaciones para el diseño de las nuevas iglesias, acogidas por arquitectos como Giorgio Trebbi, Glauco Gresleri y Giovanni Michelucci. Este último, que abandonó las formas

⁷⁹¹ Cf. *Íbid.*, 62-64.

ortogonales y las pretensiones simbólicas, propuso espacios que, según señala Plazaola, se podrían considerar “refugios” para el descanso y la oración más que como respuesta a las exigencias litúrgicas de una comunidad celebrante⁷⁹².

La manera en que la arquitectura contemporánea ha ido recogiendo los principios y recomendaciones del Vaticano II ha sido muy diversa. En España, uno de los arquitectos que más ha trabajado en la construcción de iglesias, Miguel Fisac Serna, evidenció a través de su testimonio la inquietud personal con la que se fundamentaba la planificación del edificio sacro. Dicha inquietud, en conjunción con las intuiciones plásticas y estéticas de los nuevos materiales y propuestas, inspiraron algunas de las construcciones eclesiales más relevantes del panorama arquitectónico europeo. En la redacción del anteproyecto para una iglesia en Vitoria, Fisac trató de explorar estrategias espaciales para captar la atención de los fieles hacia el presbiterio:

«Para conseguir este acercamiento de los fieles hacia Dios y crear un ambiente de comunión en la asistencia al Santo Sacrificio de la Misa se ha intentado conseguir un cierto dinamismo plástico hacia el altar. Este dinamismo está encomendado a dos factores: uno es la conjunción de un muro envolvente (‘muro dinámico’), blanco liso, sin ningún punto de referencia que obligue a la mirada a resbalar tangencialmente al fondo del ábside, donde se sitúa el altar, contraponiendo un muro de sillarejo visto (‘muro estático’), más bajo, con una iluminación en celosía, y en el que se colocan una imagen de la Virgen, el Vía Crucis, la capilla del Santísimo Sacramento y la comunicación al baptisterio. De la conjunción de estas disposiciones paramentales se pretende conseguir ese dinamismo espacial. De otra parte, la fuerte iluminación del ábside, conseguida por un gran ventanal no visible directamente

⁷⁹² Plazaola sugiere que la capilla de Notre Dame-du-Haut de Le Corbusier sigue la misma línea. Von Balthasar, que admiró la obra de Le Corbusier, escribió el prefacio a un libro sobre la capilla, *Un día en Ronchamp*. En dicho texto expresó que algunas de las críticas contra la capilla, entre ellas la del pastor de la comunidad, eran infundadas en cuanto a que la iglesia estaba concebida como un destino de peregrinación y no como una parroquia. Incluso, en lo relacionado con la apariencia formal de la construcción diseñada por el arquitecto de origen suizo, Von Balthasar afirmaba que en el barroco se tomaron aún más libertades, especialmente con las fachadas. Además, reafirma la autoría del arquitecto y sus colaboradores con la que se reconoce el edificio eclesial, que los proclama como legítimos portadores del espíritu en su legítima simplicidad laical. Termina el prefacio diciendo: «No podemos excluir el temor de que él [Le Corbusier] se comporte en el espacio sacro como un enfant terrible. Los niños mueven muchas cosas y no pocas terminan en pedazos. Pero, finalmente, es de ellos el Reino de los Cielos». Cf. VON BALTHASAR, H.U., “Geleitwort [prefacio]”. En: STOLL, R.T., *Ein Tag mit Ronchamp*. Johannes Verlag, Einsiedeln 1958.

por los fieles; la ordenación cromática en fuga de las celosías del muro de piedra, unido a una disposición ascendente de techo y suelo, son los medios que se utilizan para conseguir esa tensión concentrada en el altar»⁷⁹³.

El mismo arquitecto expresó en otra ocasión, con motivo del encargo de Nuestra Señora de Altamira, la inquietud por disponer de un espacio susceptible de ser usado por muchas o pocas personas:

«Los Padres Carmelitas tenían una idea muy clara del programa que querían desarrollar y que difería de otros más convencionales [...]: por un lado querían que, si asistían pocos fieles a los actos litúrgicos, no diera la desagradable impresión de estar vacía y si asistían muchos cupieran [...] Diseñé un espacio geométrico, cúbico -de caja de zapatos que llamo yo- para conseguir tres espacios prismáticos triangulares neutros que se pueden o no utilizar»⁷⁹⁴.

La dirección que toma la arquitectura en el panorama propositivo del edificio eclesial es insospechado y confuso, especialmente desde los años 70 y 80. El arquitecto Ignacio Vicens realiza un interesante análisis acerca de las dificultades a las que se enfrenta la arquitectura en el diseño de espacios sacros. En primer lugar, afirma que los requerimientos litúrgicos actuales -*Sacrosanctum Concilium*- impiden cualquier tipo de disposición longitudinal en las iglesias. Por lo tanto, sugiere que los esquemas basilicales y en cruz latina son totalmente inadecuados. Expone que frente a la monodireccionalidad preconiliar en la que todo convergía en un punto -el tabernáculo y las imágenes para la veneración-, uno de los aspectos que requiere la reforma litúrgica es “separar para clarificar”. Esto queda materializado en un espacio para la celebración y otro para la reserva eucarística⁷⁹⁵.

Por otro lado, también se pide la separación, o clarificación, de la posición de la proclamación de la palabra -ambón-, el lugar de la presidencia -la sede- y el ámbito del sacrificio -el altar-. De esta manera, la monodireccionalidad antes mencionada se convierte en algo pluridireccional, que exige muchos focos de atención no simultáneos.

⁷⁹³ FISAC SERNA, M., “Iglesia de la Coronación de Nuestra Señora, Vitoria”. *Revista Arquitectura* 17 (1960) 36.

⁷⁹⁴ ARQUES SOLER, F., *Miguel Fisac, arquitecto*. Pronaos, Madrid 1996, 66.

⁷⁹⁵ Cf. VICENS Y HUALDE, I., “25 años de arquitectura religiosa”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 1-I* (2007) 76-78.

Esto, además, debe implicarse en lo colectivo y en lo personal. La dimensión colectiva es uno de los factores más importantes a tener en cuenta para dar respuesta al lugar de reunión del Pueblo de Dios, para celebrar “con gozo” -como señala la constitución- los misterios de la Salvación. Esto supone que la disposición contemplativa y estática se tiene que transformar en una participación activa: «La acción litúrgica reviste una forma más noble cuando los oficios divinos se celebran solemnemente con canto y en ellos intervienen ministros sagrados y el pueblo participa activamente»⁷⁹⁶. Por estos motivos el arquitecto considera que las formas clásicas antes mencionadas no son apropiadas.

El desconcierto con el que debe responder la arquitectura es evidente. Plazaola, en el año 1973, sugirió que teólogos, pastores, sociólogos y arquitectos debían realizar un trabajo de continua intercomunicación para abordar el proyecto eclesial, y poder concretar con precisión las necesidades de una determinada iglesia o comunidad local⁷⁹⁷. La libertad de que goza el arquitecto actual, en cuanto a la variedad de tipologías estructurales, formas y materiales, constituye un riesgo para integrar todos los aspectos que deben intervenir en la liturgia⁷⁹⁸.

Plazaola destaca seis aspectos claves que, desde la teología del Vaticano II, se deberían tener en cuenta para el diseño de los espacios eclesiales⁷⁹⁹. El primero, que la verdadera sacralidad no está en las “piedras materiales”, sino en la comunidad cristiana, especialmente cuando se celebra la Eucaristía. Por lo tanto, el templo material no puede ser otra cosa que un signo del verdadero templo de Dios, que es el Cuerpo de Cristo⁸⁰⁰. El segundo, que además del sacerdocio ministerial, en la Iglesia cristiana existe el «sacerdocio de los fieles», debiendo el espacio litúrgico colaborar en esta dimensión⁸⁰¹. El tercer aspecto, que la eclesiología del Concilio de Trento ha quedado superada por la del Concilio Vaticano II, que no distingue géneros de cristianos -clérigos y laicos- subrayando la idea fundamental de la comunión de todo el Pueblo de Dios. El cuarto, y pese a la similitud de los términos, propone cambiar la idea de *templo* por la concepción

⁷⁹⁶ PABLO VI, *Sacrosanctum Concilium*, epígrafe 113.

⁷⁹⁷ Cf. PLAZAOLA, J., *Futuro del arte sacro*, 23.

⁷⁹⁸ Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 65.

⁷⁹⁹ Cf. *Íbid.*, 66-67.

⁸⁰⁰ Cf. PABLO VI, *Lumen Gentium*, epígrafe 30. Y cf. PABLO VI, *Sacrosanctum Concilium*, epígrafe 7.

⁸⁰¹ Cf. PABLO VI, *Lumen Gentium*, epígrafes 10 y 34.

original de *ecclesia*, ya que el culto cristiano alcanza su realidad en la comunidad de creyentes; Plazaola señala que los responsables de la construcción, debieran pensar más en una *domus ecclesiae* que en una *domus Dei*. El quinto aspecto revela la importancia de la llamada o convocatoria de la liturgia que, más allá de pretender la oración individual, insiste en la realización comunitaria de la Muerte, Pasión y Resurrección de Cristo. La obra del arquitecto debe de facilitar esta acción, integrando la compleja variedad de la Palabra y el Rito, el Sacrificio y la Cena, la plegaria personal y la oración comunitaria, la celebración de la reserva eucarística y otros sacramentos. El sexto aspecto afecta a la conciencia con la que se debe abordar el espacio litúrgico, que exige de un espíritu ecuménico -a la autoridad eclesial- adaptado al mundo secularizado en continua transformación⁸⁰².

IV.2.4.2. La arquitectura de la “ausencia” y el problema de la abstracción

«El cielo es mi trono y la tierra el escabel de mis pies. Dice el Señor: ¿Qué casa me edificaréis? O ¿cuál será el lugar de mi descanso? ¿Es que no ha hecho mi mano todas estas cosas?»⁸⁰³.

Para Rupnik, el vacío de las iglesias construidas mediante una arquitectura desnuda supone la pérdida de la identidad cristiana y del sentido religioso, porque dichos lugares no evocan ninguna presencia. La arquitectura de las iglesias modernas, que favorece el vacío, potencia a su vez la ausencia, en nombre de una falsa trascendencia y espiritualidad. El problema no se soluciona haciendo emerger la idea desde la materia, sino siendo capaz de materializar el Cuerpo del *Logos*, que es la Iglesia trans-temporal y universal. Estos dos aspectos son los que, a juicio del jesuita esloveno, deben asumirse como principio creativo y de diseño. Si el edificio se ha diseñado conforme a una idea -por ejemplo, la trascendencia- el espacio resultante no será sagrado, porque no estará

⁸⁰² Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 65-66.

⁸⁰³ Hch 7,49-50.

habitado por el *Logos*. Por lo tanto, el edificio eclesial se convertirá en la corteza de una idea⁸⁰⁴ (del arquitecto, del párroco⁸⁰⁵, del promotor).

En la historia del cristianismo, hay diversos momentos que han presentado el sentido del vacío o de la ausencia de diversas maneras. Uno de ellos está recogido en las crónicas de Flavio Josefo, y corresponde con un momento justo antes del nacimiento de Cristo, cuando el Arca de la alianza se perdió en el exilio y, a partir de ese momento, el *Sancta Sanctorum* del Templo de Jerusalén quedó vacío. Pompeyo, tras la captura de Jerusalén, entró en el templo y contempló junto a sus generales la vacuidad del espacio sagrado tras el velo, asombrándose por la ausencia de ninguna representación visible del Dios que allí era adorado. Ratzinger afirma que, en ese espacio vacío, el emperador romano se encontró con lo específico de la religión bíblica: el *Sancta Sanctorum* se había convertido en un acto de espera, de esperanza en que el mismo Dios restaurará su trono⁸⁰⁶.

Otro momento es la resurrección de Cristo, exactamente en el momento en que entraron las mujeres y encontraron el sepulcro vacío: «¿Por qué buscar entre los muertos al que vive? No está aquí, ha resucitado»⁸⁰⁷. Este signo fue el primer paso para el

⁸⁰⁴ Rupnik señala que la tendencia actual es confiar el trabajo de diseño de espacios sagrados a arquitectos que, dentro de su estilo consolidado para cualquier tipología de edificio, crea la iglesia siguiendo la misma línea. Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 59.

⁸⁰⁵ Delgado Orusco ofrece un interesante testimonio a este respecto. En la Sesión Crítica de Arquitectura organizada en Madrid por Carlos de Miguel, el obispo Peralta Ballariga señalaba a propósito del diseño de unas iglesias en Vitoria: «Condiciones que pone el cliente: la primera es la modernidad, entiéndase bien, no el modernismo banal y a la moda, sino actualidad de los proyectos. Esta fue una condición decididamente buscada. La Vitoria nueva, creación y resultado de una época, debe acoger unas parroquias en las que ya, inicialmente se rinda a Dios el homenaje del arte de nuestro tiempo, el testimonio de una época, en frase del Cardenal Lercaro. En segundo lugar, el templo de hoy debe responder a las exigencias de la vida religiosa moderna, informada por la Teología del Cuerpo Místico. Es decir, la iglesia tiene que responder a este funcionalismo litúrgico que exige el espacio amplio y libre para que todos sean actores de la acción religiosa, que los fieles no se queden emboscados en la penumbra, como meros espectadores que no toman parte ni tienen interés en lo que allí acontece. Hay que recrear la perdida vida en comunidad de los fieles. Y a conseguir esto ha de ayudar en gran medida la acertada disposición del ámbito de la iglesia, de la ordenación de los edificios parroquiales y de los espacios libres que enlazan entre sí y aíslan del exterior el conjunto parroquial. Hay que buscar con estas nuevas parroquias el que el hombre no se pierda ni se distraiga, sino que entre, con todos sus hermanos, en la vida de la comunidad. Finalmente, estos edificios deben ser austeros y sinceros. Austeros como corresponde a la fe católica y que tan bien se acompasa con nuestras posibilidades económicas, y sinceros, llenos de autenticidad, en la expresión de la verdad religiosa servida por el arte al hombre moderno». Cf. DELGADO ORUSCO, E., “Las iglesias de Miguel Fisac”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 1-I* (2007) 142.

⁸⁰⁶ Cf. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, 105.

⁸⁰⁷ Lc 24,5-6.

reconocimiento de la resurrección. Después, Pedro afirmó que al entrar en el sepulcro y ver las vendas en el suelo «vio y creyó», constatando que la ausencia del cuerpo de Jesús no había podido ser obra humana y que simplemente había vuelto a la vida terrenal⁸⁰⁸.

El medievo también presenta momentos, como el que se sitúa en la arquitectura cisterciense, en el que la ausencia de la imagen surgió de la oposición de san Bernardo de Claraval y Pedro de Cluny. Para los cistercienses la simplicidad de líneas, la pureza de las formas, la luminosidad y el claroscuro eran, por sí mismas, suficientes para permitir la elevación hacia Dios. Para san Bernardo nada debía distraer la mirada y el espíritu de la idea de Dios. La condena a la ornamentación y la exuberancia suntuosa, y por ende el rechazo de las imágenes que pudiesen evocar al pecado, fue el desencadenante del despojamiento de la arquitectura⁸⁰⁹. La vacuidad se presentó como una nueva forma de hacer visible la Gloria de Dios. La oposición a la representación en el caso cisterciense no residía en la crisis iconoclasta, sino en la percepción estética de Dios. Para este Doctor de la Iglesia la representación no era necesaria para la afirmación de la fe. Un ejemplo de esta iniciativa era la concepción de la cúpula de las iglesias, en la que no estaba representado el “tradicional” Pantocrátor. Sin embargo, no por ello dejaba de estar presente, porque ese es su lugar y todo el mundo sabía que estaba allí⁸¹⁰.

Estos tres momentos -uno “pagano”, otro histórico-bíblico y otro histórico-coinciden en un aspecto fundamental. El sentido del vacío estaba directamente relacionado con la dimensión trascendente. El vacío era la prefiguración simbólica de la divinidad. El vacío no tenía un sentido poliédrico, sino que representaba una única realidad. Aquí radica la crítica de Rupnik, especialmente contra el minimalismo, que representa el “despojamiento” de toda la parafernalia litúrgica en el espacio sagrado.

⁸⁰⁸ Cf. Jn 20,8.

⁸⁰⁹ La recia actitud de san Bernardo no hacía prescindir al monasterio de una dimensión cuasi-cósmica, ya que en su conjunto estaba concebido como una ciudad ideal, una ciudad de Dios. El espacio conquistado a la naturaleza donde se ubicaba el monasterio, estaba ordenado por el hombre para la vida en comunidad, la oración y el trabajo, pero estableciendo un vínculo con lo sagrado desde la concepción de que en realidad estaba ordenado según la voluntad de Dios, un paraíso en la tierra. Cf. TAVARES MARTINS, A.M., “Minimalismo cisterciense: del Cister del siglo XII al Minium del siglo XXI”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-II* (2011) 112-115.

⁸¹⁰ Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 45.

Las iglesias actuales diseñadas y construidas con la consideración exclusiva del vacío no expresan la identidad de los cristianos. La ausencia de elementos que evidencien la Verdad que allí se presenta, hace que la asamblea se desoriente y pierda la concentración durante la liturgia. Los espacios sagrados despojados de imágenes y símbolos evidentes no son capaces de decir lo que pretende la celebración litúrgica por sí mismos. Esto, ha evidenciado progresivamente una disconformidad manifiesta de los fieles ante la arquitectura contemporánea de las iglesias. La arquitectura moderna hace fuertemente explícita la linealidad geométrica y matemática, a diferencia de una arquitectura inspirada en la teología del templo, donde se trataba de la corporeidad y humanidad de Cristo⁸¹¹.

Valenziano cree que todo el problema de la imagen, de la ausencia de la misma, incluso de la abstracción⁸¹², que es en definitiva la percepción estética de Dios, reside precisamente en el enunciado del Concilio de Nicea II respecto a afirmar la fe sabiendo que Dios se ha hecho verdaderamente visible, tocable y audible. Ver la Gloria de la liturgia es “saber ver” a través de la celebración. Rupnik difiere en este sentido con Valenziano, porque lo que se pone en juego según esta interpretación del concilio es la condición de conocer -“de saber”- frente a la posibilidad de que se produzca el encuentro en cualquier situación y para cualquier persona.

El problema de la ausencia, en contraposición al sentido de presencia de Dios, y la abstracción, en oposición al realismo, son dos de los aspectos más destacados contra los cuales responde Rupnik en la concepción del espacio litúrgico. La concepción simbólica, identificada no sólo en la representación material del icono, sino en la manera en que se acerca a conformarse como una nueva manera de conocer el misterio, requiere de un lenguaje coral de todas las artes, incluida la arquitectura. La manera tan intensiva con la que interviene el Centro Aletti en las propuestas construidas, revela el interés de Rupnik por anular la posibilidad de comprender el espacio en los términos propuestos por el minimalismo, y los estilos arquitectónicos que se acercan a este estilo.

La construcción es, en primera instancia, un gran contenedor vacío, que requiere del resto de elementos para completar el espacio sagrado. Sin embargo, el proyecto

⁸¹¹ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 60.

⁸¹² Entendida como el ejercicio intelectual y subjetivo del artista.

arquitectónico no debería, desde la perspectiva de Rupnik, proponer un lugar protagonizado por la ausencia y el vacío, sino que, desde su concepción, debería de disponer de todos los elementos necesarios prefigurar la presencia real de Cristo. Los espacios litúrgicos que resultan de un proyecto, cuya cualidad principal reside en la abstracción formal, refuerzan el planteamiento de Plazaola descrito en el apartado anterior. Un espacio sin referencias evidentes al misterio puede disponer el lugar para la meditación, el descanso y la oración individual, pero nunca para la celebración litúrgica.

IV.2.4.3. La identidad y la secularización

En los dos apartados vistos hasta el momento, relacionados con el estado actual, se ha visualizado la dificultad para establecer un consenso sobre la cuestión del espacio litúrgico. Los aspectos formales, simbólicos y teológicos que han acompañado al arte y a la arquitectura con carácter permanente durante siglos, han ayudado a comprender lenguajes con un carácter homogéneo -bizantino, románico, gótico, etc.-. La arquitectura cristiana, que frente al resto de artes ha llegado relativamente tarde al debate estético y teológico, ha fundamentado su diseño en las intuiciones e inquietudes de un arquitecto conmovido por la potente renovación artística y tecnológica del siglo XX. Como se ha observado en algunas de los testimonios, la renovación de aspectos tan relevantes como la co-participación de todos los celebrantes se ha introducido en los proyectos mediante la introspección personal y, en los casos más relevantes, a través de la genialidad de sus autores.

Las dificultades enunciadas por Rupnik en el diagnóstico cultural, redundando sobre la dificultad escatológica anunciada en el primer capítulo, manifiestan en la arquitectura contemporánea unos espacios despojados de cualquier alusión simbólica realista. La ausencia de figuras y de elementos ornamentales, algunos de los cuales son imprescindibles para el culto, han despojado al espacio litúrgico de los signos y los símbolos que acompañan la celebración. Los espacios de culto cristiano, convertidos en salas de encuentro comunitario y meditación, han renunciado al misterio en un ejercicio de corte esencialmente intelectual por parte del arquitecto⁸¹³. El simbolismo abstracto

⁸¹³ Cf. FERNÁNDEZ COBIÁN, E., *Escritos sobre arquitectura religiosa contemporánea*. Diseño Editorial, Buenos Aires 2013, 16.

buscado mediante la arquitectura ha renunciado a tantas cosas que, al igual que la pintura o la escultura, se ha presentado ante el creyente como una incógnita convertida en barrera infranqueable para el encuentro con Dios.

Las instituciones modernas han tomado relevancia en el panorama cultural creando una cierta confusión en los espacios sacros de la Iglesia. Esto ha supuesto que se vuelvan menos iconográficos en los contextos urbanos, perdiendo la centralidad y relevancia. En el peor de los casos, se ha producido una absorción de la estética sacra por parte de lo profano⁸¹⁴. Robert Venturi señala que los arquitectos perdieron el hábito de mirar al entorno imparcialmente, manifestando una total insatisfacción por el valor de la preexistencia. «La arquitectura moderna lo ha sido todo menos tolerante: sus arquitectos prefirieron cambiar el entorno existente a mejorar lo que estaba allí». El arquitecto moderno trabaja con la analogía, el símbolo y la imagen, aunque rechaza todo lo determinante de sus formas que no sea la necesidad estructural y el programa. De esta manera, se han obtenido múltiples ideas y diversidad de construcciones que, en muchos casos, han sido inesperados⁸¹⁵.

La arquitectura moderna ha rehuido del simbolismo de la forma como expresión y refuerzo del contenido, rechazando la combinación con las Bellas Artes. El significado que durante siglos tuvo la alusión a formas y signos conocidos, especialmente en el caso de la arquitectura cristiana, se liberalizó de tal manera que la creación arquitectónica se convirtió en un proceso estrictamente lógico, fruto de “informar la forma” con la determinación de la estructura y el programa funcional⁸¹⁶.

Arizmendi señala que, pese a todos estos cambios, las manifestaciones arquitectónicas han “hablado muchas lenguas” sin perder su significado sacramental. Desde el nacimiento del cristianismo, lo que pudieron percibir los paganos fue a los Apóstoles adorando a Dios, siendo observadores externos de la venida del Espíritu Santo. Este hecho fundamental en la historia de la Iglesia, sirve de metáfora para demostrar la

⁸¹⁴ Cf. ARIZMENDI, A., “Redefinición de lo sagrado en el reino urbano: hacia una arquitectura sacramental”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-II* (2011) 184-185.

⁸¹⁵ Cf. VENTURI, R.; BROWN, D.S.; IZENOUR, S., *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Gustavo Gili, Barcelona 2006, 22-23.

⁸¹⁶ Venturi sostiene que este hecho se produjo como respuesta al eclecticismo imperante en el siglo XIX en todo el mundo. Cf. *Íbid.*, 28.

esencia del culto litúrgico al resto de la humanidad, en la que la arquitectura puede servir como metáfora en la cual el mundo puede escuchar y oír la adoración a Dios⁸¹⁷.

Panofsky señaló que la pre-escolástica aisló la fe de la razón, interponiendo entre ellas una barrera que se tornó insuperable. Por este motivo, la arquitectura románica planteó un espacio definido a la vez que impenetrable, tanto desde el exterior como desde el interior. El misticismo disolvió la razón en la fe y el nominalismo disoció completamente la una de la otra. Ambas actitudes se mostraron en el gótico tardío; su exterior, semejante a un “granero” -así lo describe Panofsky-, encerraba un interior colmatado de representaciones pictóricas y escultóricas, con los límites disueltos por la luz difusa, creando un espacio determinado e impenetrable desde el exterior, pero indeterminado y permeable desde el interior. La filosofía escolástica clásica, por el contrario, separó severamente el santuario de la fe de la esfera del conocimiento racional. En esta misma línea, el gótico clásico separó el volumen interior del espacio exterior, exigiendo que se proyectase, en cierto modo, a través de la estructura que lo envolvía⁸¹⁸.

Para una gran mayoría de autores, la forma gótica era la que mejor representaba una arquitectura centrada en el sacramento, además de ser la que desarrolló una identidad propia en los lugares. Al contrario que el templo hebreo del Antiguo Testamento, la cristiandad desde sus inicios no requería de un lugar concreto para adorar a Dios, dado que los propios cuerpos de las personas se habían convertido en templo de Dios. La arquitectura gótica sintetizaba los requisitos de la temporalidad desarrollada en los credos, la tradición y la dimensión escatológica de la fe. Los escolásticos fertilizaron el credo cristiano de tal forma que se pudo desarrollar una liturgia del espacio y la forma, comprometiendo la tecnología constructiva de la época con los requisitos del espacio litúrgico. La temporalidad se manifestaba en un espacio físico en el que la liturgia reconocía un pasado, un presente y un futuro. Actualmente la arquitectura sacra no busca una redefinición de la ciudad mediante la simbiosis, sino exclusivamente mediante el contraste. Este contraste, que puede ser entendido como un “dar la espalda a la ciudad”,

⁸¹⁷ Cf. ARIZMENDI, A., “Redefinición de lo sagrado en el reino urbano: hacia una arquitectura sacramental”, 185.

⁸¹⁸ Cf. PANOFSKY, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, 50.

supone para la Iglesia presentar a un Dios “desconocido” para la cultura profana, alejado de la realidad de esta época y de cualquiera⁸¹⁹.

La secularización promovida desde el Renacimiento, es explícita en el ejemplo de la gran cúpula de Miguel Ángel Buonarroti en San Pedro del Vaticano. Asomando por detrás de la fachada diseñada por Carlo Maderno, perdió el carácter sagrado cuando se suplementó dicha fachada y el conjunto adquirió el aspecto de un palacio renacentista. La cúpula, cuya intención era sugerir una nueva visión del “proyecto de hombre”, quedó relegada a un lugar que le era ajeno, teniendo que “esconder” su relato, su testimonio original, reduciendo la construcción eclesial a un mundo interior. Maderno disminuyó la fuerza religiosa de la basílica pensada por Miguel Ángel, y consolidó las acciones que desde ese momento se iniciarían para esconder la Iglesia de la visión cotidiana de la ciudad y, en otros casos, para reducir su impacto. Rupnik afirma que a partir de este momento se produjeron manifestaciones mucho más violentas. Sugiere algunos ejemplos, que describe desde la cautela de conocer todo el contexto, como el de la prepotencia del pensamiento rebelde en contra de la Iglesia en los países comunistas del este de Europa, donde se produjeron demoliciones masivas de edificios sacros, y, en el mejor de los casos, se les “aprisionaba” construyendo nuevas edificaciones a su alrededor. El principio autoafirmativo del hombre también queda patente en las ciudades de los rascacielos desarrolladas en el siglo XX, como Nueva York, en las que se evidencia el carácter del *homo oeconomicus*, cuyos impresionantes edificios muestran un mundo a vista de pájaro en el que la catedral, por ejemplo, queda por debajo⁸²⁰.

Ratzinger sugiere que, en la cultura contemporánea, es posible desprenderse de muchas cosas porque, mediante la razón, es posible concluir lo que necesariamente se adapta y es imprescindible para la realidad del hombre. El problema es que esta vía pierde hace perder el valor del símbolo. Este aspecto descrito redundante el tipo de arquitectura vacía de contenido y también en aquella que ha perdido la identidad. El caso de la

⁸¹⁹ Cf. ARIZMENDI, A., “Redefinición de lo sagrado en el reino urbano: hacia una arquitectura sacramental”, 186-188.

⁸²⁰ *Homo oeconomicus* u “hombre económico” es un término utilizado por los neoclásicos durante el siglo XIX con el objetivo de modelizar el comportamiento humano. Esta representación teórica determina que el procesamiento adecuado de los estímulos económicos de forma racional permitiría justificar la actuación del hombre en cualquier ámbito. Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 53.

recuperación de la orientación de la liturgia hacia el oriente, que Ratzinger destaca de la tradición paleocristiana, no trata de proponer una huida a lo romántico o hacia lo antiguo, sino el redescubrimiento de lo esencial, que reside en lo simbólico, que es la posibilidad de que la liturgia exprese su orientación permanente hacia Cristo. El caso de la posición de la cruz en el espacio de la eucaristía también es un indicio de la pérdida de identidad. En las últimas décadas se ha ido desplazando progresivamente hacia un lado, dando todo el protagonismo al sacerdote⁸²¹.

IV.2.5. Segunda parada del repensamiento del espacio litúrgico: la mirada hacia el origen y la actualidad del espacio sacro

El desplazamiento anunciado por Ratzinger, Rupnik y los teólogos actuales que han ido participando en esta investigación evidencian la pérdida de la identidad cristiana fuera y dentro de las iglesias. Plazaola señala que esta carencia conlleva a su vez una pérdida de sacralidad, producto de la sacralización. La persona no se identifica en el espacio litúrgico porque la arquitectura actual no representa el Cuerpo de Cristo, sino una idea del mismo conformada, en la mayoría de casos, desde la abstracción.

El Concilio Vaticano II supuso un punto de inflexión en la redefinición de los principios operativos de la Iglesia, que, volviendo a fijar la mirada en lo nuclear del cristianismo, destiló la manera en que debía acercarse al hombre del segundo milenio. La arquitectura, por su parte, evidenció que definitivamente se había separado del resto de artes y empezó a responder de forma autónoma al problema de configurar el espacio. Pese a tratar de impregnarse de lo sugerido por el concilio, se prodigó en materializar investigaciones personales, ausentando del proceso creativo las reflexiones teológicas, conformando el espacio mediante las inquietudes del arquitecto. En el mejor de los casos, el edificio eclesial resultante resolvía por sí mismo el problema, exclusivamente mediante la arquitectura y el apoyo puntual de un artista. En otros casos, la respuesta quedaba materializada en unos espacios abstractos y carentes de contenido, fruto de la traslación de un lenguaje aplicable a otros entes de la ciudad, e incomprensibles por las personas

⁸²¹ Cf. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, 122.

que asistían al culto. El nivel de contenido de las formas abstractas cuestiona la capacidad simbólica de las mismas.

Esta segunda parada del repensamiento presenta la manera en que Rupnik trata de encontrar respuestas en el arte y la arquitectura -por lo menos en lo relacionado con la concepción del espacio interior-. La gran variedad de propuestas actuales ofrece un ámbito de prospección limitado. Cuando el teólogo trata de indagar sobre el sentido del arte, especialmente cuando dichas respuestas dependen de interrogar, se encuentra a un único artista y a su cosmovisión personal. Sin embargo, volver la mirada hacia los inicios del cristianismo permite a Rupnik conectar con las inquietudes comunitarias de los primeros cristianos, despreocupados del “cómo deben ser” los espacios litúrgicos, e interesados por el “qué debe pasar”.

Conectar con la inquietud de los primeros cristianos permite compilar las experiencias personales y espirituales para volver a integrarlas en la actualidad, en forma de teología, de estética y de arte. De esta forma se puede discernir con más claridad el arte actual, que, en muchos casos, incluida la arquitectura, ha tomado caminos e iniciativas que han fructificado en interesantes propuestas.

La llamada a una interdependencia de todas las artes para consolidar la concepción del espacio litúrgico, en los términos que se han planteado al inicio de este capítulo, ha concluido en la necesidad de concebir el edificio eclesial como un organismo. De esta manera, se puede hablar de proyectar la arquitectura desde la búsqueda del arquetipo, concibiendo el templo como *imago mundi* e integrando una representación realista del misterio. Sin embargo, la arquitectura por sí misma, incluso integrando a las artes, no puede conformar el organismo. Siguiendo la forma en que Florenski concibe el iconostasio, Rupnik sugiere que el organismo antes mencionado se completa mediante la participación de las personas celebrantes y, de forma indispensable, con Dios. Para conseguir esto, el espacio litúrgico debe prestar especial atención a dicho encuentro.

IV.3. La transfiguración del espacio litúrgico mediante la concepción orgánica y dinámica

«He querido que la Capilla no tuviese nada de muerto, de cansado, de exhausto, sino que, en cada uno de sus pequeños espacios, hubiera una vibración de la cultura contemporánea, de la tragedia de este siglo, de la desesperación y el hundimiento de las esperanzas y del entusiasmo de la modernidad, pero con un ímpetu nuevo, en el Espíritu Santo, que es la novedad por excelencia y que hace nuevas las cosas también hoy, da vida a todo lo y resume todo en Cristo»⁸²².

Todo lo anteriormente expuesto en este trabajo de investigación converge en este apartado. Este recorrido no presume un “descubrimiento” de los temas y afirmaciones que se han desplegado a través de los diferentes autores que han iluminado el texto, sino que se ha dibujado un mapa a través del cual se han marcado unos puntos que muestran una ruta, que finaliza en la indagación acerca sentido arquitectura en relación con el espacio litúrgico. Este mapa, trazado a partir de la experiencia de Rupnik, se fortalece a partir de la traslación de su proyecto integral.

Romano Guardini concretó con precisión los contornos conceptuales de la liturgia de manera análoga al planteamiento fijado en el repensamiento de este trabajo. La liturgia no puede ser entendida como el culto tributado a Dios en la edificación, ni tampoco como el fomento de lo espiritual en un lugar. El individuo no es el soporte o sujeto de las acciones y plegarias litúrgicas, y la comunidad no es la simple agregación aritmética. La liturgia es el culto público y oficial de la Iglesia, en la que los homenajes tributados a Dios lo son por la unidad colectiva y espiritual de la comunidad, mediante la oración que se rinde⁸²³.

Muchos de los aspectos identificados en este trabajo redundan sobre esta cuestión. Cuando el hombre se acerca de forma individual al misterio se tergiversa o desvanece la posibilidad de encuentro con el mismo. La persona -o *sujeto litúrgico*- supera la condición de agregado aritmético y alude, sencillamente, a la unión de la

⁸²² RUPNIK, M.I., “Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 184.

⁸²³ Cf. GUARDINI, R., *El espíritu de la liturgia*. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2006, 7.

comunidad creyente, que es en definitiva la Iglesia⁸²⁴. Con esta consideración, se comprende todo el trabajo desplegado por Rupnik.

En el siguiente cuadro se han enunciado los temas más relevantes que afectan a la concepción del espacio sacro, mostrando una síntesis de lo que el jesuita esloveno pretende con sus intervenciones.

⁸²⁴ Cf. *Íbid.*, 8.

Tabla 3.- Cualidades del espacio arquitectónico destinado a la liturgia

Estático – inerte	Dinámico – orgánico
Despojada (minimalista)	Adecuada y coral (integración artes)
Estilo arquitectónico	Arquetipo revelado
Orientado a meditación y descanso	Destinado a oración y contemplación
Lenguaje abstracto	Representación realista
Evidencia la ausencia	Manifiesta la presencia
Identidad: dependencia de comunicación	Identidad: dependiente de los signos
Encuentro con lo “trascendente” a través de la intuición	Encuentro con el misterio trinitario a través del amor
Extensión de la naturaleza	<i>Imago mundi</i> – toda la Creación
Respuesta utilitaria de la liturgia:	Proyección escatológica de la liturgia:
Tiempo - <i>cronos</i>	Tiempo - <i>kairos</i>
Espacio - transicional	Espacio - Jerusalén celeste
Sentido - personal	Sentido - sacrificio pascual
Belleza como sensación	Belleza entitativa en Cristo

En un primer acercamiento al esquema trazado en la tabla, se han contrapuesto cualidades del espacio litúrgico a partir de lo desarrollado en la investigación. La columna de la derecha presenta un planteamiento arquitectónico a partir de una concepción orgánica y dinámica de la liturgia, entendiendo que el edificio no es el precursor y protagonista de todos los aspectos enunciados, sino que acompaña y pone en valor dichas cualidades, sin estorbarlas ni anularlas. La columna de la izquierda, tomada a partir de las reflexiones de este trabajo, establece las dificultades a las que se enfrenta la liturgia cuando el edificio eclesial se prodiga por alguno de los aspectos enunciados.

En este capítulo se proyectan las cualidades orgánicas y dinámicas del espacio litúrgico a partir de la experiencia del Centro Aletti, y se sintetizan en una propuesta de transfiguración. Como se enunció en la hipótesis de este trabajo, las consideraciones y avances del trabajo vistas hasta el momento están evidenciando que la obra de Rupnik no supone una mera transformación formal del lugar en el que interviene. Por lo tanto, hablar en los términos en los que dicha intervención afecta e interpela a la persona, así como al encuentro que se posibilita en el espacio litúrgico, enuncia la transfiguración sugerida al inicio.

Para poder acometer esta cuestión, se ha requerido superar en primera instancia la visión secular que comprende la transfiguración como una mera transformación⁸²⁵. Evdokimov, sugirió que desde la visión cristiana occidental, se producía una dificultad para acometer la comprensión de la profundidad del término. El teólogo ruso señaló que tal vez se debiera, entre otras cuestiones, al desconocimiento de la teología de Gregorio Palamas y su reflexión en clave existencial y pneumatológica, que, frente a las posiciones occidentales sensiblemente más racionalistas, son acérrimas herederas de un pensamiento greco-latino que aún hoy en día define al hombre postmoderno⁸²⁶. Rupnik, desde la postura del hombre occidental, reivindica con su trabajo restablecer la mirada preconiliar de los cristianos de los primeros siglos actualizada en la vida de la persona del siglo XXI. Hablar por lo tanto de transfiguración del espacio, como lo plantea el jesuita esloveno, no se puede limitar a definir y comprender el término desde las categorías occidentales. Este es el motivo por el que se introdujo al principio de la investigación la cosmovisión de Rupnik como síntesis de la teología oriental y católica. Posteriormente, en el desarrollo del cuerpo del trabajo, el sentido de la iconografía, y, en este capítulo final, la experiencia del edificio oriental.

Para poder materializar esta cuestión en el ámbito de este trabajo, y conducir la investigación a la arquitectura, el sentido de la ‘transfiguración del espacio’ se comprende de forma análoga a través del sentido de la ‘transfiguración mediante el icono’. Para ello, se toman testigos, tangibles e intangibles, que son comunes en la arquitectura y la iconografía. Por un lado, la materia y la luz, y por otro, el aspecto programático. Los dos primeros contribuyen a configurar el organismo, y el segundo la dimensión dinámica del mismo.

⁸²⁵ Hacer cambiar de figura o aspecto a alguien o algo.

⁸²⁶ Cf. CAAMAÑO, J.C., “La materia transfigurada. Perspectivas teológicas de Pavel Evdokimov”, 100.

IV.3.1. Los niveles de transfiguración mediante la composición de la dimensión orgánica y la experiencia dinámica en el espacio litúrgico

«¿Por qué nuestro progreso es feo? ¿Por qué lo que todavía tienen sangre virgen se apresuran a sacar de nosotros lo peor? ¿Gustamos el arte? ¿No es seca Teoría seguir haciendo arte? ¿Es que ya nunca más haremos Armonía?»⁸²⁷.

«Cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer»⁸²⁸.

Exponer la transfiguración de un espacio arquitectónico supone abordar la complejidad de la integración de lo cognoscible y lo ininteligible, de lo visible y lo invisible. En el apartado de *El lenguaje del símbolo*, se presentaron unos niveles de significación del icono a través de Panofsky, que ilustraron con claridad cómo el nivel de acercamiento a una temática simbólica facilita la comprensión y por lo tanto la “interpelación” del icono. Sin embargo, como se expuso en dicho apartado a modo de discusión entre Panofsky y Rupnik, no es posible reducir la dimensión simbólica de la iconografía a la explicación estrictamente racional, como pretende expresar la iconología.

⁸²⁷ LE CORBUSIER, *El viaje de oriente*. Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Madrid 1984, 187.

⁸²⁸ KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*. Premia, Méjico 1989, 7.

Tabla 4.- Los cuatro niveles de transfiguración del espacio litúrgico

Intervención de Rupnik	Efectos en el espacio arquitectónico
Nivel 1.- Unidad	
Unidad del conjunto mediante la iconografía Extensión - atmósfera Intervención intensiva	Prevalencia de la representación frente a la estructura – promoción del encuentro La representación ordena el espacio Relación de escalas: la representación y la persona – búsqueda de la mirada
Nivel 2.- Sentido dinámico: lugar y encuentro	
Totalidad – <i>omniunidad</i> Iconografía para la condición de presencia Expresión del amor trinitario	Espacio unitario de los lugares de la liturgia Espacio para el encuentro Espacio sacro: continuamente a la espera
Nivel 3.- Sentido orgánico: la belleza eterna en el espacio y el tiempo	
La iconografía trasluce la belleza de Cristo La historia de la salvación	La arquitectura trasluce el Cuerpo de Cristo Espacio y tiempo para la anamnesis: el memorial eucarístico pasado y futuro
Nivel 4.- <i>Imago mundi</i>: el sentido escatológico	
La presencia de los testigos transfigurados	El mundo transfigurado: Jerusalén celeste

La obra de Rupnik no puede depender de tener niveles de significación, porque entonces estaría generando un velo que volvería la iconografía en un objeto conceptual, accesible exclusivamente a través de la razón. Por extensión, la iconografía perdería su conexión unívoca con lo trascendente y se volvería un objeto sujeto a la interpretación individual. El jesuita necesita que el icono sea claro y sensible, exento de detalles y fragmentos. El nivel de comprensión de la obra proviene de lo sapiencial, es decir del conocimiento a través del símbolo. Para ello el mensaje tiene que ser único y unitario. Esto no limita el discurso artístico y teológico, pudiendo presentar diferentes escenas, en diferentes lugares y de diferentes maneras para referirse a lo mismo. Por lo tanto, no se puede hablar de un nivel de comprensión, sino de un nivel de penetración en el icono.

En un análisis exhaustivo del mosaico del Centro Aletti se observa la laboriosidad con la que se trabaja la piedra en los rostros y las manos. Este trabajo “detallado” redunda en lo anterior, porque no trata de mostrar la destreza del artista, sino que la mirada de la persona que contempla la imagen se deslice hacia el gesto humano representado, provocando el encuentro con la presencia encarnada en el icono. La piedra, labrada toscamente en la tradición veterotestamentaria, y de forma refinada y homogénea

en la neotestamentaria, se conforma como testigo implícito del mensaje del icono. El arte del icono resulta de la simplicidad con el que está concebido y ejecutado.

Esto implica un primer nivel de transfiguración espacial en la obra de Rupnik. En general -en función de las condiciones del lugar donde actúa⁸²⁹- su obra es intensiva a la vez que extensiva. El tamaño de la iconografía, la escala de las figuras y la extensión mural que ocupan, que tiende a cubrir la totalidad del espacio donde interviene, transforman la preexistencia arquitectónica. Esto provoca en muchos casos la ocultación y matización de elementos constructivos y ornamentales existentes⁸³⁰. La iconografía de Rupnik impregna el lugar y genera una atmósfera propia. El espacio litúrgico, que de por sí es sacro⁸³¹, es transfigurado mediante el mosaico porque aumenta la intensidad de la experiencia debido a la profundidad teológica y espiritual de la representación.

La obra de Rupnik está formada por unidades que conforman a su vez una unidad. La entidad del icono es tal, que por sí misma evoca a la totalidad. Se podría hablar de temática desde las categorías de comprensión vistas al principio, sin embargo, el término de Soloviev *omniunidad* es más apropiado para describir el conjunto de cada obra. La iconografía tiene la vocación de participar de una unidad más grande que la engloba, formando un organismo del que la persona es partícipe. Esto tiene repercusiones en el espacio, porque el hombre se convierte en el asistente a un espacio unitario, en el que están reunificados todos los lugares de la liturgia. El espacio se comprende como un lugar de relaciones, un lugar vivo, en el que el encuentro con la unidad evoca el encuentro con la presencia. Los grandes rostros permiten captar la mirada, evocar la presencia y provocar el encuentro. De esta manera la vacuidad se suple con la unidad, la ausencia se convierte en presencia. En este segundo nivel de transfiguración, el espacio arquitectónico en el que interviene Rupnik se vuelve dinámico, no condicionado por los elementos funcionales propios del espacio o del rito, incluso por el inicio de una

⁸²⁹ En algunas ocasiones, debido a las posibilidades del promotor, la intervención se limita a una zona parcial del conjunto del espacio. En algún caso, por causas ajenas, la obra ha podido quedar inacabada y se ha planificado en fases, como la capilla de las Hermanas Ursulinas en Roma.

⁸³⁰ Valenziano señala que uno de los aciertos de la capilla Redemptoris Mater fue que la arquitectura se mantuvo neutral ante la identificación e iconización del espacio, haciendo que mediante el *ornatus* -anfitrión- todo se conformase como uno. Cf. VALENZIANO, C., "Pros lithon zonta et ipsi lapides vivi (1 Pe 2,4-5)". En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 195.

⁸³¹ Muchas intervenciones se realizan en capillas e iglesias ya consagradas y en uso.

celebración. La dinámica de la obra reside en la participación de toda la iconografía con el acompañamiento personal y comunitario, haciendo que todos los muros participen de la liturgia. La transfiguración dinámica del espacio implica que no es la actividad del hombre la que activa el organismo, porque el lugar no espera a ser ocupado, sino que está continuamente a la espera.

Un tercer nivel de transfiguración es la dimensión temporal que transluce el espacio. Asistir a un espacio litúrgico intervenido por el Centro Aletti, es algo más que involucrarse de una reminiscencia bizantina. Tanto la representación figurativa del mosaico como su significación implican un reconocimiento personal -de cada hombre que asiste al espacio- proyectado en las personas que se presentan en la iconografía. De esta manera, tanto los personajes veterotestamentarios, como los neotestamentarios, los santos o los que están por venir -en la figuración de la Jerusalén Celeste- se convierten en los primeros asistentes de la convocatoria litúrgica. Se hace presente todo el tiempo del hombre insertado en el Cuerpo de Cristo, desde el origen de la creación hasta la eternidad. El espacio litúrgico se convierte en el memorial eucarístico -que actualiza la Pascua- y en el memorial de futuro -la participación en la Pascua eterna-. La memoria, *Ve naja pamjat'*, hace partícipe al hombre del misterio presente en la memoria eterna de Dios. La claridad y nitidez de la obra iconográfica hace presente la Tradición, que conecta la realidad temporal con la profunda dimensión escatológica, asegurando el vínculo histórico de todos los tiempos.

La acción transformadora del hombre responde a algo que está implícito en la naturaleza -*semina verbi*-, que es la llamada a ser transfigurada. La naturaleza transfigurada en el templo es una prefiguración de la Jerusalén Celeste, haciendo que la Redención se comprenda como la reconstrucción de la Creación en cada lugar de culto. La materia transfigurada participa de la construcción del templo que, como un organismo, lleva a la plenitud y a la perfección las formas, los materiales, los colores y los olores. De esta manera se revela la verdadera vocación de la materia que es también la vocación de la naturaleza y de la creación. En el cuarto nivel de transfiguración, el espacio litúrgico se convierte en *imago mundi* -imagen del mundo-, en el que todo el cosmos queda reunificado mediante la materia y la luz, evadiéndose de las condiciones temporales y circunstanciales del entorno. La dimensión histórica del hombre, que participa de la eternidad, se conjuga con el espacio que reúne a todo el cosmos transfigurado en la

aspiración del mundo futuro. La liturgia se convierte así en la puerta hacia la Plaza de Oro.

Los cuatro niveles de transfiguración antes enunciados denotan el trabajo que Rupnik deposita sobre las paredes de los lugares sagrados en los que interviene. Debido al modo con que su arte se traba con la construcción existente cabe preguntarse si el jesuita esloveno hace verdaderamente arquitectura. La voluntad de permanecer en el lugar mediante un material que evoca lo incorruptible -la piedra, el oro-, la manera en que su proyecto se extiende a todo lo que requiere la liturgia -el altar, el tabernáculo, el ambón, etc.-, incluso la complejidad del proyecto espacial que incluye en algunos casos aspectos tan vitales como la incidencia de la luz o la manera de ingresar en el espacio sagrado, confieren a su intervención el carácter de proyecto arquitectónico.

Tabla 5.- El aspecto relacional de la arquitectura y la liturgia

Contigüidad – Sentido dinámico	Continuidad – Sentido orgánico
Correlación de los lugares	Dimensión escatológica
Separación interior-exterior	Naturaleza transfigurada: materia y luz
Lectura de la Tradición	Espacio expectante
Dinamizar la experiencia de la liturgia	Participación integral en el rito
Movimiento de la representación	Sentido ascensional y descendente

Desde la obra de Rupnik es posible establecer unas relaciones más precisas entre la arquitectura y la liturgia. Su intervención en el espacio, confiere a la liturgia un cambio sustancial que se puede leer desde la perspectiva de la transfiguración.

La liturgia se transfigura, por un lado, por el establecimiento de la contigüidad de los elementos y lugares que intervienen⁸³². En la obra de Rupnik no hay una pretensión de que las partes se diluyan en el todo, sino que cada una conserve su integridad y su sentido, y además dispongan de una correlación, un orden y una jerarquía. Desde el ingreso en el lugar litúrgico, la persona distingue con claridad el camino que marca el espacio a través de los elementos que lo componen. La contigüidad de los lugares del bautismo, de la palabra, del sacrificio del Hijo y del final, presidido por el Padre, es la prefiguración del camino de la Redención. El sentido escatológico no impregna el espacio en un extremo, sino que alude a la totalidad del recorrido antes descrito. Por lo tanto, se presupone contiguo y, por lo tanto, relacionado con el espacio litúrgico.

El exterior queda claramente separado del interior, incluso aunque haya ventanas se matiza la visión; la luz interior queda transfigurada como elemento matérico, a la vez queda diferenciada de la exterior. La arquitectura evidencia el ingreso al espacio litúrgico. Se evidencia la contigüidad con el espacio exterior, separando radicalmente el espacio interior. En el exterior, la materia es transformada para satisfacer las necesidades y

⁸³² Se propone esta manera de formular el *lugar* y enunciar sus relaciones a partir de la *physis* aristotélica, en la que se trata de explicar la relación entre lugar y tiempo. Sirva para este propósito la explicación que aporta el profesor Gómez Pin a partir de la tesis de Aristóteles: «dos cosas son *consecutivas* si no existe entre ellas ninguna entidad de la especie de la primera o de la segunda; dos cosas son *contiguas* si, además de ser consecutivas, están en contacto; de la contigüidad se pasa a la *continuidad* si esas dos cosas constituyen una sola, es decir, si la frontera que las separa es, de hecho, una mera separación de partes». GÓMEZ PIN, V., “Lugar y tiempo aristotélicos”. En: GÓMEZ PIN, V., *Filosofía. Interrogaciones que a todos conciernen*. Espasa Calpe, Madrid 2008, 390.

propósitos del hombre, resultando las viviendas, los edificios públicos o privados y, en definitiva, la gran obra transformadora del ser humano, que es la ciudad. En el interior, el aspecto exterior del mundo da paso a la totalidad del cosmos transfigurado. La materia transfigurada no se organiza por adición, sino por una dimensión relacional, de contigüidad, que la hace partícipe de aquello que lleva impreso como resultado de ser fruto de Creación, y que en este lugar la dota del pleno sentido.

La asamblea se diferencia con claridad del presbiterio elevando este último; la visión se configura de forma ascensional. La visión nunca pierde la perspectiva del Padre, pero siempre intercedida por la imagen encarnada del Hijo, y también por la intermediación de la sede apostólica. El mosaico no pretende ser un trasfondo difuso, sino que se presenta como un participante concreto y activo, que se organiza y ordena en el discurso del espacio. La iconografía no interpela de manera accidental, porque se descubra o aparezca. La obra mural de Rupnik, al igual que los elementos que introduce en el espacio, redundan en la contigüidad antes expresada. Las imágenes acompañan, una a una, en el camino hacia el ábside, apoyando la convergencia en la dimensión escatológica de la liturgia. La contigüidad de las representaciones ofrece una lectura gráfica y experiencial de la Tradición que, de forma ordenada -veterotestamentario hacia el norte o izquierda, neotestamentario hacia el sur o derecha⁸³³-, dispone los pasajes, situaciones y personas que intervienen en la Redención. La condición de presencia que lleva implícita la iconografía se vuelve relacional en el espacio arquitectónico, porque el lugar sagrado nunca está vacío, siempre está expectante de la convocatoria de la liturgia eterna. Los celebrantes se unen al coro iconográfico y, como señala Florenski, forman un “único iconostasio”.

La continuidad de los elementos en el espacio también deja huella en el rito litúrgico y en la experiencia de los celebrantes. Adelantar por ejemplo la ubicación de la palabra respecto al altar incrementa la dinamicidad de la experiencia, porque asistir a la celebración no consiste en visualizar un punto fijo e inamovible, sino a experimentar una sucesión de elementos que, en continuidad, hacen referencia un punto de llegada, un destino que se contempla en todo su recorrido. La liturgia se transfigura también gracias a la continuidad de los elementos, que, disponiendo de entidad propia, están

⁸³³ En función de la orientación del espacio matriz en el que se realice la intervención.

completamente trabados. La capacidad simbólica de los elementos que participan en la liturgia no reside únicamente en la propia entidad de cada elemento, sino también en la manera en que se juntan y se adhieren. Lo intensivo y extensivo de la iconografía, expresado en el primer nivel de transfiguración, redundando sobre lo continuo, pero también lo hace la superposición del rito litúrgico sobre el espacio sagrado. El paso de la anamnesis a la epiclesis, el recorrido por las diferentes lecturas, el momento anterior y posterior a la transubstanciación, etc., encuentran su eco y respuesta en la iconografía y los elementos de la liturgia. Es en la continuidad donde reside el vínculo del hecho simbólico y donde se evidencia el principio agápico, que se realiza por excelencia en Cristo, y que, percibido como amor, queda impreso en el trasfondo de toda la iconografía de Rupnik. De esta manera, queda evidenciada en la celebración, y en el espacio que la acoge, la unión de la humanidad con lo divino y la unidad de lo creado con lo eterno.

Todos los elementos que intervienen en su propuesta -independientes, juntos y unidos- tienen una vocación común que dirige la unidad del organismo que conforman. Tal y como se expresó en la dimensión antropológica de la belleza, la continuidad hace referencia a la concepción oriental de la *epéctasis*, que es “el lugar al que se tiende”, el límite que contiene un más allá, incluso en el caso de la iconografía, la tensión del icono hacia su arquetipo. El imaginario simbólico y concreto que Rupnik presenta en los muros del espacio sagrado no pretende contener la celebración litúrgica, sino “lanzar” al hombre -a la comunidad- por medio de la imagen al descubrimiento espiritual. La continuidad del espacio sagrado se manifiesta mediante la presencia del Espíritu que completa la dimensión trinitaria siempre presente en la obra de Rupnik.

IV.3.2. La correlación de los lugares: el sentido escatológico del espacio litúrgico

La arquitectura debe tener en cuenta la complejidad integrar numerosos aspectos, como, por ejemplo, la problemática a la que debe de dar servicio, que generalmente se traduce en un programa de necesidades, que confiere a la arquitectura la condición de ser un arte útil y de prestar un servicio. Además, se deben tener en cuenta otros aspectos, como la integración en el lugar, las relaciones cercanas con el emplazamiento y también las relaciones lejanas con el entorno. La arquitectura debe

prestar atención a la manera en que se materializa y, por lo tanto, se construye y se lleva a cabo. Esto repercute de forma evidente en la planificación, en la gestión de los recursos necesarios y de las personas que intervienen, en la manera con la que se organizan los trabajos de construcción para llevar a la realidad el proyecto. También pertenece a esta parte lo relacionado con la adecuación de los materiales, así como la definición de los sistemas constructivos y los estructurales. Siempre teniendo en cuenta la condición de servicio, en respuesta al problema por el cuál fue desencadenado el proyecto arquitectónico, y siempre teniendo en cuenta al hombre que finalmente habitará el espacio construido.

La cuestión de la belleza es otro de los aspectos que participa de la complejidad antes descrita. En relación con la arquitectura, algunos autores señalan que la belleza es la resultante de una adecuada respuesta funcional y constructiva del edificio. Incluso, como señalaba Walter Gropius, que era un meta indispensable, porque el fin último de la arquitectura debía ser la felicidad del habitante⁸³⁴. Vitruvio, señaló que la *venustas* hacía alusión a la correcta integración del edificio en el entorno, y que resultaba de proporcionar sus partes, que, trasladado al campo estético-filosófico, es lo mismo que comprender el ente arquitectónico integrado en el orden de la realidad⁸³⁵. Le Corbusier por su parte, confiaba la belleza a la condición de utilidad⁸³⁶. Tatarkiewicz reunió numerosas definiciones de belleza que sirven para ilustrar que, tanto el arte como la propia arquitectura, han diversificado la concepción de la belleza en el tiempo y en las personas que se han acercado a tratar de definirla⁸³⁷.

Como se ha señalado en el capítulo de la cosmovisión de Rupnik, a través de la exposición de Plazaola se puede afirmar que el sentido de lo sagrado en el cristianismo no alude a algo etéreo, ni pretende ser una idealización de lo trascendente. Lo sagrado hace referencia a una idea de belleza concreta, que tiene un valor entitativo: la belleza es

⁸³⁴ Cf ARGAN, G.C., *Walter Gropius y la Bauhaus*. Gustavo Gili, Barcelona 1983, 29.

⁸³⁵ Cf. VITRUVIO, M., *Los diez libros de arquitectura*, 57.

⁸³⁶ «El juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz». Cf. LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura*. Apóstrofe, Barcelona 1998, 23.

⁸³⁷ Cf. TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 15.

Cristo⁸³⁸. Este aspecto condiciona de manera radical la manera en que se comprende todo lo que acaece en el espacio litúrgico.

El edificio eclesial suele estar formado por diferentes espacios que complementan el uso principal. De esta manera, es posible encontrar una sacristía, despachos, viviendas, aulas, salas de reunión, etc. El uso principal e indispensable para la conformación de un edificio litúrgico es el espacio para la celebración de los servicios y sacramentos, que generalmente requieren específicamente de dicho espacio, especialmente la Eucaristía.

Anteriormente se ha descrito la motivación por la cual surgió la necesidad del espacio litúrgico construido, sin embargo, sacramentos como la Eucaristía no requieren de un espacio concreto para que puedan celebrarse. Durante los primeros siglos, aun existiendo iglesias, y habiéndose liberalizado el cristianismo, los creyentes de algunas comunidades seguían oficiando la cena eucarística en las *domus ecclesiae*. Incluso, varios siglos más tarde, las misas de campaña en plena naturaleza ofrecían su servicio a aquellas personas que eventualmente no disponían del edificio litúrgico. Recientemente, experiencias al límite, como la del cardenal Van Thuan, demuestran que, en casos extremos, el edificio litúrgico no es indispensable⁸³⁹. Ratzinger afirmó los primeros cristianos intuyeron que el espacio acompañaba en dirigir la oración, en orientarla hacia Cristo; los cristianos orientales confirmaron, mediante sus iconos y la espiritualidad residente en el altar, que el espacio litúrgico era necesario para contener, preservar y presentar esa Presencia. El carisma latino entendió que la actualización del sacrificio pascual requería de un lugar específico para el rito; el oriental, presentó el iconostasio como el indicio de la humanidad transfigurada en la tierra, presente únicamente en el espacio basilical; el tabernáculo medieval, reminiscencia del Arca de la Alianza, introdujo la presencia real de Cristo encarnada en la materia y conservada en el lugar más sagrado de las iglesias. Rupnik, señala que el mosaico adherido a las paredes interiores del templo

⁸³⁸ Cf. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 24-25.

⁸³⁹ «No podía expresar mi alegría al saber que ya podía celebrar Misa. Cada día pude arrodillarme ante la cruz con Jesús y beber con él su cáliz. Cada día, al recitar la consagración, confirmé con todo mi corazón y con toda mi alma un nuevo pacto eterno entre Jesús y yo, a través de su sangre mezclada con la mía». VAN THUAN, F.X.N., *Testigos de esperanza: ejercicios espirituales dados en presencia de S. S. Juan Pablo II, Capilla «Redemptoris Mater»*. Ciudad Nueva, Madrid 2000, 41.

acompaña al celebrante en la liturgia. El espacio litúrgico, por estas y otras razones apuntadas en anteriores apartados, se hace de esta manera imprescindible para comprender la importancia de su construcción y su presencia entre los hombres⁸⁴⁰.

Para poder organizar dicho espacio, el hecho arquitectónico debe superar la mera enumeración y caracterización de espacios en respuesta a una finalidad concreta.

IV.3.2.1. El ingreso: el paso de la muerte a la vida

«La liturgia comienza -como debería suceder siempre- en el momento en que el pie atraviesa el umbral del espacio sagrado»⁸⁴¹.

Antes de entrar en la iglesia, hay que morir para volver a renacer en el interior del espacio sagrado. La entrada en un espacio litúrgico es dramática. Las puertas en las antiguas basílicas eran tan importantes debido a que, para entrar en el espacio sacro, se vivía la anticipación de la experiencia del reino, y para ello era necesario morir con Cristo, ser sepultados y morir y resucitar con Él. El mundo no transfigurado debía permanecer fuera⁸⁴².

Por este motivo la tipología eclesial ha respondido de muchas maneras, como en el caso de las iglesias bizantinas, cuya entrada al templo siempre estaba precedida por un espacio previo, un atrio, concebido como lugar intermedio abierto al cielo y cerrado en su contorno. Estos lugares porticados, reminiscencia del atrio de los gentiles, servían de primer recordatorio al cristiano del lugar al que se acercaba. Normalmente, el agua presidía esos lugares, en referencia a la purificación y al bautismo, como signo de la nueva vida y de la resurrección en Cristo. El atrio, como espacio de transición, se sustituyó por otros lugares que asumieron nuevas funciones, como el nártex, que se reservó en origen para albergar a los catecúmenos y a ciertos penitentes.

⁸⁴⁰ El edificio litúrgico es, junto con la construcción funeraria y la conmemorativa, una de las tipologías arquitectónicas más longevas, en cuanto a que la función por la que fue originada permanece intacta.

⁸⁴¹ GUGEROTTI, C., “Valores litúrgicos en la Capilla «Redemptoris Mater»”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 200.

⁸⁴² Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 50.

La arquitectura moderna ha comprendido el ingreso de diversas maneras, generalmente siguiendo la tradición de las antiguas iglesias. En general, el acceso al espacio es representado por una puerta singular en su forma y materialización. La división del exterior y el interior requiere de un espacio y un tiempo de transición, que en muchas ocasiones ha repercutido en la interacción con la apertura de dicha puerta. La pesadez de la hoja, la dificultad de apertura y la desorientación inicial en el interior son características que ilustran este hecho.

En la capilla de la Sucesión Apostólica⁸⁴³, parte de la intervención que realizó el Centro Aletti fueron las puertas del recinto sagrado, que estaba formado por la puerta y un icono situado en el exterior. Se pretendía cuidar el tránsito desde el mundo terreno al mundo celestial. El icono representa un ángel en la entrada que advierte y da testimonio de la presencia de Dios en el interior, mientras sostiene un báculo colmado con tres hojas, que es una referencia antigua a la dimensión trinitaria. La puerta, formada por dos hojas que se abren al interior, presenta un mosaico de madera en su superficie en el que se muestra una casulla y una mitra, vistas desde la parte posterior. Esta representación evoca el sentido exterior-interior en un gesto múltiple de invitación, experiencia y participación en la liturgia. El conjunto se completa con detalles como los tiradores de apertura, que son cruces que evocan velas hinchadas por el viento, que redundan sobre la teología “náutica” del interior de la capilla⁸⁴⁴.

Como se ha señalado en la introducción de este capítulo, Rupnik no realiza - hasta el momento- proyectos completos de edificios. Sin embargo, su intervención no se limita al interior del espacio litúrgico. La arquitectura y sus elementos constitutivos, como

⁸⁴³ La capilla de la Sucesión Apostólica está situada en la Conferencia Episcopal Española, que sirve de referencia para las 70 diócesis de España. Fue constituida en 1966, tras el Vaticano II, y cuenta entre sus miembros a los cardenales, arzobispos, obispos, obispos auxiliares y administradores diocesanos, además de un colegio de eméritos. Esta obra, finalizada en febrero de 2011, fue promovida por el Cardenal Arzobispo Rouco Varela, que también impulsó las obras del Centro Aletti en la catedral de Madrid.

⁸⁴⁴ Esta cruz es repetida en todas las obras de Rupnik. La parte vertical de la cruz evoca a la nave que es la Iglesia, la parte horizontal es la vela que hincha e impulsa el viento del Espíritu. Otro elemento que se repite en su obra es el círculo rojo, situado junto al ángel de la entrada, realizado con una oblea de una sola pieza de material sintético de origen pétreo. Este círculo podría ser considerado como la firma del Centro Aletti. El contenido “náutico” al que se refiere el interior está condensado en la temática del ábside: la nave de los apóstoles. RUPNIK, M.I., “Programa iconográfico”. En: CATELA MARCOS, I. (ed.), *La capilla de la Sucesión Apostólica. En la casa de la Conferencia Episcopal Española*. Edice, Madrid 2011, 51.

las puertas, se revisten de iconografía porque no se pretende que cierren y confinen algo ininteligible, sino que se puedan abrir hacia otro mundo diferente al cotidiano. La iconografía advierte y señala, pero también acompaña. La arquitectura se viste con el icono y adopta una sacralidad y una dimensión simbólica que, por si misma no tiene.

IV.3.2.2. El itinerario de los lugares: el camino de la Redención

«Un signo del espacio sagrado: la potencia de una presencia que te supera y te deja en silencio»⁸⁴⁵.

El ingreso a un lugar sagrado permite a la persona iniciar un itinerario. Las intervenciones de Rupnik eluden dos aspectos que se han interpretado de diversas maneras a lo largo de la historia del edificio eclesial. Por un lado, se elude una transición dominada por un dramatismo lumínico. Acceder a un espacio proyectado por el Centro Aletti es reconocer con claridad el itinerario previsto en la teología del templo. Siempre que el local objeto de reforma lo permita, la entrada se produce desde la parte posterior de la iglesia frente al ábside. Rupnik pretende que quede marcada la direccionalidad hacia el lugar que marca el final del recorrido, que es el de Dios Padre intercedido por Su Hijo.

Por otro lado, esta teología fundamentada en el recorrido, símbolo del camino de la Redención, requiere que los lugares del espacio litúrgico, como el del bautismo, el de la Palabra, el altar del sacrificio, la sede y el ábside, se perciban, desde el principio, alineados. Ingresar en el templo en iniciar el recorrido que empieza y finaliza en Dios. Esta teología del recorrido es profundamente espiritual, e integra a al Espíritu en todos los lugares descritos.

La manera en que se organiza finalmente el espacio resultante es, *a priori*, una casuística aparte. Aunque el templo tenga varios accesos, el itinerario se traza de la misma manera frente al altar y el ábside, incluso aunque la única entrada al recinto sagrado sea lateral⁸⁴⁶. Debido a que en muchas ocasiones el espacio sagrado preexistente predispone la ubicación de los lugares -como la pila bautismal-, Rupnik trata de organizar el discurso iconográfico para subrayar, por un lado, la importancia de cada lugar, y, a la vez, supeditarlos a la temática principal del mosaico situado en el ábside.

⁸⁴⁵ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 166.

⁸⁴⁶ Como por ejemplo la capilla del hospital Beata María Ana en Madrid.

La direccionalidad tiene implicaciones en todos los lugares y elementos que intervienen en el espacio. Si en el ámbito de la representación, todo se supedita a la teología proyectada en el ábside, la manera en que se organiza la comunidad celebrante también responde a esta direccionalidad. La organización de la asamblea, materializada en la posición y la forma de los bancos, elude la disposición unidireccional, es decir, que todos miren al mismo sitio de la misma manera. En general, la asamblea se reúne en torno al altar de forma concéntrica, y, por lo tanto, se favorece una cierta apertura de la comunidad hacia el ara, pero nunca circunvalándolo del todo, para disponer y mantener en el fondo de la mirada del celebrante el ábside.

Tabla 6.- El itinerario de los lugares de la liturgia

Bautismo	Ambón	Altar	Sede	Ábside
Muerte Resurrección	Anuncio Palabra	Sacrificio Cristo	Intermediación Sacerdocio	Redención Padre

IV.3.2.3. El sentido del baptisterio

Cada bautismo actualiza el misterio de la regeneración de cada hombre; no solamente para cada individuo que lo recibe, sino también para el universo entero, del que es solidario. La muerte anunciada en la antesala de la iglesia se revierte en renacer en el interior del espacio sagrado a través del signo del agua.

La representación más tradicional del bautismo de Cristo, le muestra sumergido en las olas que suben a su alrededor para envolverle en la profundidad. Esta representación se encuentra en el arte bizantino y en el románico. Desde el punto de vista teológico, la catequesis primitiva subraya que el bautismo es un descenso a las aguas de la muerte, seguido de una ascensión. El segundo tiempo de este movimiento, la emersión-ascensión, es el que constituye lo esencial del bautismo, que es la aparición de una nueva vida fuera de las olas de la disociación mortal, que representa a su vez al pecado. Los dos movimientos hacen pasar, mediante la ruptura del nivel existencial, a través de un medio nefasto o inferior, a un plano superior del ser: la creación rescatada en primera instancia, y finalmente la ascensión al cielo⁸⁴⁷. Algunos estudiosos del espacio litúrgico cercanos a Rupnik, afirman que el sacramento como tal no se puede reducir a un recipiente con un poco de agua. El bautismo de Cristo es la prefiguración de la muerte y resurrección, y por lo tanto el sacramento debería materializarse mediante la inmersión completa, el descenso y el ascenso⁸⁴⁸. El Centro Aletti materializa el baptisterio con la misma entidad que el altar o el ambón; un gran pedestal blanco y pétreo alberga el agua santificada del sacramento bautismal.

⁸⁴⁷ Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*, 267.

⁸⁴⁸ Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 53.

La teología que Rupnik implica en el bautismo es de un gran calado. En la sacristía de la Catedral de la Almudena⁸⁴⁹, los mosaicos evocan un diálogo espacial intermediado por la persona que asiste al espacio. Pese a no ser un lugar destinado específicamente para el bautismo, el mosaico revela la importancia de este sacramento y su repercusión en la liturgia. Frente a la pared de los momentos de la creación se representa el sentido y la correlación con la tradición neotestamentaria. Se quiere expresar que la síntesis de los “momentos” elegidos en los días de la creación adquiere todo su sentido en Cristo a través de la liturgia.

De esta manera, delante del mar se encuentra el bautismo del Señor, que revela el verdadero significado del agua y el pez. IXΘΥΣ -pez en griego- se conforma como acrónimo de *Iēsous Christos Theou Yios Sōtēr* -Jesucristo, Hijo de Dios Salvador- en referencia a un símbolo concreto de los cristianos de los primeros siglos, formado por la intersección de dos arcos a modo de perfil de pez o mandorla horizontal⁸⁵⁰. El pez también es prefiguración de la mirada en la obra de Rupnik: «He mirado el pez⁸⁵¹ recién dibujado y he visto el ojo que me miraba fijamente. El rostro. Todo converge en el rostro, y el rostro es la mirada»⁸⁵². En el mar se refleja la acción del Espíritu Santo -tono dorado sobre el azul-, que “aletea” sobre las aguas, recordando así que la sustancia material cósmica es consagrada y divinizada.

Ese mismo “aleteo” del Espíritu se produce en el bautismo de Cristo, cuando desciende sobre Él y consagró las aguas del Jordán⁸⁵³. De esta manera la materia, el agua,

⁸⁴⁹ Esta es la primera obra de Rupnik en España.

⁸⁵⁰ Las expresiones gráficas más primitivas estaban ubicadas en los enterramientos, y tenían un carácter de imagen-signo, más sugerente y esquemática, que evolucionó a la imagen-histórica. Estos signos evocan acontecimientos o personajes bíblicos que, impulsados por una intuición estética-teológica, llevó a representar más al espíritu que a la materia, al valor del misterio que se ocultaba tras la representación, haciéndolos verdaderos símbolos. En las catacumbas romanas del siglo II y III -como Domitila, Calixto (cripta de Lucina), Pretextato y Priscila- es posible encontrar la figura alegórica de la paloma, quieta o volando, con un ramo de olivo en la boca, como símbolo de la paz que disfruta el alma); el pelicano, que alude a la inmortalidad; las ovejas y corderos, que evocan el paraíso; el ciervo bebiendo que representa el deseo ardiente del alma por alcanzar la felicidad. Cf. CASÁS OTERO, J., *Estética y culto iconográfico*, 120.

⁸⁵¹ En los confesionarios de la capilla de la Sucesión Apostólica, se optó por colocar tiradores con forma de pez -con la inscripción *ichtus*- que renuevan la visión simbólica paleocristiana con la novedad de la penitencia, cuyo perdón no procede del sacerdote, sino de Dios.

⁸⁵² En referencia a su obra *Ichthys III*. Cf. RUPNIK, M.I., *Los colores de la luz*, 82.

⁸⁵³ Este pasaje se ha representado en otras ocasiones como en: la capilla Redemptoris Mater (Vaticano, 1999); la capilla Nadbiskupski Ordinarijat -residencia del arzobispo católico- (Belgrado, 2005); la iglesia de San Romano (Roma, 2006); la capilla Zavod Sv Stanislava -colegio San Estanislao- (Ljubljana, 2006); la parroquia de Maria Immacolata (Modugno, 2007); la

quedaba transfigurada para llegar a ser materia de sacramento. Los dones del Espíritu quedaban de esta manera encarnados en la materia y unidos al hombre, que se integran en lo espiritual y corporal. El agua del río se representa como un torrente que brota desde la parte divina, el trono del Padre y del Hijo en la Jerusalén Celeste, reforzando la dimensión escatológica de la materia espiritualizada del sacramento, que no sólo hace referencia al mundo terreno, sino también al que ha de venir.

De esta manera, con un mosaico, se hace presente el renacer en la liturgia desde el itinerario de la sacristía. Como se comprueba en este y otros ejemplos, la representación iconográfica es protagonista en el espacio en el que se inserta, y colabora en generar nuevos lugares sagrados. Más adelante, se estudia detenidamente esta sacristía como un ejemplo de la repercusión de la iconografía en la configuración global de un espacio sagrado.

IV.3.2.4. El sentido del ambón

La posición del ambón en el espacio litúrgico tiene una gran relevancia para comprender el itinerario hacia el ábside. El ambón es el soporte de la Palabra de Dios y por lo tanto el lugar desde el que se hace audible y presente, a través del testimonio de los libros veterotestamentarios y neotestamentarios⁸⁵⁴. Valenziano señala que el ambón representa el sepulcro vacío, la Resurrección de Cristo. Por este motivo tiene un valor insustituible, pese a que en los últimos tiempos se haya sustituido por ligero atril y un

basílica de Nuestra Señora del Rosario (Lourdes, 2007); la iglesia parroquial Župnijski urad Kranj -San Modesto de Kranj- (Kranj, 2010); la iglesia de Santa María Madre de la Iglesia (Zaragoza, 2011); la Biserica Ortodoxa Schimbarea la Fata -Basílica Ortodoxa de la Transfiguración- (Cluj, 2012); la iglesia Župski ured Uzvišenje svetoga Križa -Exaltación de la Santa Cruz- (Niš, 2013); la iglesia Santa Maria della Consolazione (Altamura, 2013); la iglesia de la Assunta -Asunción- (Braslovče, 2014), en el altar; la iglesia de la Beata Vergine Maria del Monte (Snagov, 2015), dibujado en una de las ventanas; la iglesia Redemptoris hominis, en el Santuario Nacional de Juan Pablo II (Washington, 2015).

⁸⁵⁴ En algunas construcciones de influencia bizantina, como San Clemente en Roma, el ambón se especializa en función del libro sagrado al que se refiera. En la *schola cantorum*, o recinto cerrado frente al altar, es posible observar hasta tres ambones. El primero, elevado, situado en la parte norte del espacio central y en dirección hacia el ambón neotestamentario, está situado el soporte del libro del Antiguo Testamento. El segundo, menos elevado que el anterior, en la parte sur del mismo espacio, está orientado hacia el altar y da servicio al Nuevo Testamento. Un tercer altar, sin elevación, en la parte más alejada del altar, pero dentro del mismo espacio, está orientado a la asamblea y da servicio a los Salmos.

micrófono⁸⁵⁵. El ambón es el soporte de la Sagrada Escritura y por lo tanto es el símbolo de la Palabra, donde los cristianos leen el Antiguo Testamento a la luz del Nuevo. Si en una iglesia no hay ambón, no se puede identificar ese lugar.

El ambón precede al altar y supone la presencia de la Palabra de Dios entre los hombres. Este aspecto queda enfatizado en la organización de los elementos del templo. En primera instancia porque el ambón se concibe como un elemento pétreo, permanente y sagrado. En segundo lugar, porque se presenta adelantado respecto al altar y centrado respecto a la asamblea, de tal manera que la Palabra precede al sacrificio, lo que se anunció en el Antiguo Testamento se hace presente en el rito eucarístico, que a su vez se presenta como mediación -con Cristo- para llegar al Padre. La Palabra adopta todo su sentido cuando se convierte en anuncio del sacerdocio eterno de Cristo.

IV.3.2.5. El sentido del presbiterio y el altar

El presbiterio se eleva del plano de asientos y dispone de manera concéntrica la asamblea a su alrededor sin perder la direccionalidad anunciada por el ábside. El cambio de cota revela un aumento de la sacralidad del lugar en el espacio. Sobre dicho plano, se organiza el altar, el ambón de la Palabra y la sede.

El papel de los símbolos es ofrecer imágenes que trasciendan la estrechez del hombre para desvelar un plano superior de realidad. Este es el caso de la piedra sagrada que, por su dureza, perennidad y su apariencia informal, capaz de todas las formas posibles, se presenta ante el hombre como símbolo de lo sagrado. El altar cristiano asumirá la prefiguración de la roca, trascendiendo la concepción rabínica de la piedra de Jacob⁸⁵⁶, la del Monte Sinaí e incluso la del Templo de Jerusalén, en el que estaba situada la piedra *shethiyah* -altar de los holocaustos- dentro del *Sancta Sanctorum* sobre la que descansaba el Arca de la Alianza⁸⁵⁷. Esta piedra sagrada era el compendio de numerosas imágenes bíblicas y confluencia de numerosos temas esenciales, haciendo de Jerusalén el

⁸⁵⁵ Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 52.

⁸⁵⁶ Cf. Gn 28,10-22.

⁸⁵⁷ Una tradición refería que la piedra *shethiyah* no era otra que la piedra en la que Jacob apoyó su cabeza, que había sido transportada al lugar escogido por David. Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*, 244.

centro y la cima del mundo, irradiando la salvación a los cuatro puntos cardinales hasta los confines conocidos. A esta cosmogonía se le superpone otra, la recreación espiritual que realiza la salvación, prefigurada por la humanidad que escapa por la gracia de Dios del gran diluvio. Más tarde, el apóstol Pablo afirmará «*Petra autem erat Christus*»⁸⁵⁸, en referencia a la refundación del universo regenerado por Jesús, que es la Iglesia, reformulando y legando al líder de los apóstoles su privilegio de fundamento: «Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia»⁸⁵⁹.

Queda patente la manera en que los símbolos condensan dentro de una imagen toda una experiencia espiritual, trascendiendo el tiempo y el lugar, las situaciones individuales y las contingentes, refiriéndolas todas a una misma realidad más profunda, que es su última razón de ser.

El altar es por sí solo el símbolo de la liturgia cristiana, y es el epicentro del entorno simbólico que se desarrolla alrededor⁸⁶⁰. Además, el altar resume⁸⁶¹ y hace presente todos los altares judíos que lo prefiguraron⁸⁶². Es, por lo tanto, un microcosmos cuya posición indica que es el centro sagrado y todo el espacio de la iglesia converge hacia él⁸⁶³. La posición del sacerdote en el altar establece la relación directa con la costumbre de orar hacia Oriente, hacia el Sol naciente, prefiguración de Cristo⁸⁶⁴.

⁸⁵⁸ «Esa roca era Cristo». Cf. 1 Co 10,4.

⁸⁵⁹ Mt 16,13-20.

⁸⁶⁰ Altar deriva del latín *altus*, elevado.

⁸⁶¹ Las menciones que hace la Biblia del término altar son más de cuatrocientas, siendo el libro de Levítico el que más referencias hace (71). Cf. AROCENA SOLANO, F.M., *El altar cristiano*. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2006, 64.

⁸⁶² Esta solidaridad simbólica en el misterio está vigorosamente puesta de relieve por el ritual de consagración de los altares utilizado hasta la reforma del Concilio Vaticano II. En el prefacio que cantaba el pontífice consagrante durante la ceremonia, pedía a Dios que se dignara considerar el altar, a cuya consagración se procedía, como el de Abel (Gen 4), el de Abram (Gen 12,7;12,18), el del sacrificio de Melquisedec (Gen 14,17-20), el del Isaac (Gen 26,15-25), el de Jacob (Gen 28,10-22), como el de Moisés (Ex 24,4-8) y el otro que también hizo Moisés y que fue llamado Sancta Sanctorum (Ex 29,37). Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*, 246.

⁸⁶³ El altar es un microcosmos que pone en contacto el mundo natural y el espiritual. Además, el altar pone en comunicación con el mundo de los muertos. Antiguamente era costumbre que se levantara sobre el *martyrium* o sepulcro, que normalmente era una sala inferior o sótano denominado cripta que, como un sepulcro, guardaba cuerpos de santos. Posteriormente se decidió introducir dichas reliquias en el interior del altar. Cf. *Íbid.*, 246-249.

⁸⁶⁴ Cf. GONZÁLEZ LÓPEZ-CORPS, M., «Orientem Versus. Consideraciones en torno al altar». En: VV.AA., *La Eucaristía al Inicio del Tercer Milenio* (Ponencias II). Asociación Española de Profesores de Liturgia, Bilbao 2007, 176.

La posición del altar en el edificio eclesial ha ido cambiando con el paso de los siglos. Durante mucho tiempo estuvo colocado en el crucero de las iglesias -el centro del cosmos-, cubierto en ocasiones por un baldaquino. En otras, el altar se ha dispuesto en uno de los extremos de la nave, en el ábside, siendo esta la posición más extendida.

Rupnik sigue la exposición de Valenziano, que afirma que el altar cristiano debe ser pequeño y cuadrado, con forma de cubo, de la misma manera que el altar de Santa Sofía, debido a que la forma geométrica significa una cruz recogida en sí misma; si se “abriese”, se extendería hacia los “cuatro vientos”. Las dimensiones deben de ser pequeñas, porque únicamente debe de portar el pan y el vino, por lo que no debe de disponerse ningún elemento decorativo sobre su superficie. Las pequeñas dimensiones favorecen que pueda ser un centro focal y que se identifique como centro de la iglesia⁸⁶⁵.

El altar es además soporte del ágape divino. Arocena señala, en relación con la belleza de la liturgia, la inseparable relación que existe con la verdad y el bien. El teólogo ejemplifica esta afirmación mediante el acto de transubstantación eucarística: «Se precisa de una belleza que extraiga la banalidad cotidiana que supone beber en la mesa. [...] [El cáliz] Es un vaso excelente para un gesto excelente, de significado excelente. Así también el *calix praeclarus*⁸⁶⁶ debe ser digno, debe traducir respeto, el *timor Domini*⁸⁶⁷, la veneración hacia lo que contiene: la Sangre del Señor»⁸⁶⁸.

⁸⁶⁵ Según la propuesta de Valenziano, el altar con forma cúbica tendría una dimensión de arista de un metro. De esta manera se establece una relación entre el “ara de la Cruz” y el altar. Siguiendo una homilía de Jacobo de Sarugh (451-521), se cuenta la historia de Adán y Eva, de como Dios le hizo caer en sopor y le abrió el costado para extraerle una costilla, de la misma manera que el Padre “durmió” al Hijo en la cruz y le abrió el costado brotando sangre y agua. De la misma manera que formó una mujer y se la entregó a Adán, el nuevo Adán encuentra su esposa en la Iglesia, a la que le ofrece (la dote) del cuerpo y la sangre. El Gólgota es el altar donde se produce este nuevo encuentro. Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 52.

⁸⁶⁶ Designado por el Canon Romano como el cáliz que Cristo comparte con los discípulos. Cf. BENEDICTO XVI, *Homilía de Su Santidad Benedicto XVI*. Roma (24 de abril de 2009).

⁸⁶⁷ En referencia a *Initium sapientiae timor Domini* (Sal 110,10), “El principio de sabiduría es el temor al Señor). Se han encontrado numerosas referencias y explicaciones de este término. En este contexto queda bien expuesto en: Cf. JUAN XXIII, *Discurso de Juan XXIII a las diversas peregrinaciones llegadas para la canonización del Beato Martín de Porres*. Vaticano (7 de mayo de 1962).

⁸⁶⁸ Cf. AROCENA SOLANO, F.M., *El altar cristiano*, 105-106.

En la capilla del Colegio Mayor San Pablo, el altar es blanco, de piedra⁸⁶⁹ y de proporción cuadrada⁸⁷⁰. Presenta en la cara frontal un pelícano que, según la tradición, alimenta a las crías con su sangre⁸⁷¹. Esta clásica prefiguración cristiana alude a la venida de Cristo al mundo, para darse de alimento desde la perspectiva de la memoria, rememorando los hechos de la Pasión, y también a través de la actualización de la Eucaristía. Los laterales del altar muestran la multiplicación de los panes y los peces como preanuncio de la Eucaristía. La parte posterior, la del sacerdote oficiante, se presenta la imagen veterotestamentaria de la serpiente con el bastón⁸⁷². La perspectiva del veneno del ofidio se transformó mediante los Patrística siríaca en medicina o remedio de inmunidad, que se adquiere mediante la Eucaristía.

En la misma capilla, junto al altar, hay un crucifijo que ha sido diseñado por el Centro Aletti⁸⁷³. La cruz alzada está apoyada sobre un pedestal piramidal con tres escenas en las que la Pasión se hace presente en toda la historia del hombre⁸⁷⁴. En la parte superior del mástil, Cristo se presenta clavado sobre una cruz que recuerda un árbol, como prefiguración del tronco de Jesé⁸⁷⁵ y al primer hombre del Génesis, ya que, a partir de la Pascua, Cristo pasó a ser el Primer Adán.

IV.3.2.6. El sentido de la sede

La sede es la presencia de la representación humana en la continuidad del ministerio y el apostolado de Cristo. Elevada sobre el presbiterio y situada detrás del altar, la sede es la última referencia antes del ábside.

⁸⁶⁹ Normalmente, el Centro Aletti utiliza mármol blanco de Macedonia.

⁸⁷⁰ El altar cuadrado alude al amor de Dios y la justicia ecuánime para todo el mundo.

⁸⁷¹ Cf. GARCÍA UREÑA, L., “La Palabra hecha mosaico. Teología, Escritura y Liturgia en las obras musivas de Marko Ivan Rupnik”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, 156.

⁸⁷² «Hizo Moisés una serpiente de bronce y la puso en un mástil. Y si la serpiente mordía a un hombre y este miraba a la serpiente de bronce, quedaba con vida». Num 21,9. «Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así tiene que ser levantado el Hijo del hombre». Jn 3,14-15.

⁸⁷³ La forma de la cruz está anticipada en alguna de las obras abstractas del jesuita esloveno, como por ejemplo, en *Crocifissione Cosmica* (1980).

⁸⁷⁴ Las tres escenas son: el Descenso de Cristo a los infiernos para rescatar a los primeros hombres, la visión de Ezequiel y el tronco de Jesé. En esta última imagen se representan las raíces del árbol que sostiene a Cristo sosteniendo las “fauces” del pecado.

⁸⁷⁵ «Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará». Is 11,1.

La capilla de la Sucesión Apostólica expresa con intensidad este hecho a partir de la teología del ábside⁸⁷⁶. Siguiendo la tradición, que fue expresada en las Constituciones Apostólicas del 380, se concibe la Iglesia como una nave en la que viajan los cristianos con Cristo y los apóstoles atravesando la historia, como una acción salvífica continua que parte de Dios para llegar a Dios⁸⁷⁷. La iconografía muestra esta acción redentora mediante Cristo y los doce apóstoles sobre una barca⁸⁷⁸, recogiendo peces con las redes⁸⁷⁹. La dimensión trinitaria, presente en la comunión de las personas en el amor, queda representada por la sinergia de la acción de los apóstoles. De esta manera se evoca a la Iglesia como un organismo vivo por la sinergia de las personas, de sus intenciones, voluntades, pensamientos y acciones. Cristo, representado en el timón de la barca, es el artífice de la sinergia divino-humana⁸⁸⁰. Además, la sinergia de la acción de los apóstoles no evoca una única actividad. Pedro y Pablo⁸⁸¹ aparecen representados remando, mientras otros pescan y algunos otros presentan una actitud contemplativa.

Desde los primeros tiempos de la Iglesia la pesca era símbolo del bautismo. A partir de los textos veterotestamentarios, el mar representaba el mundo oscuro habitado

⁸⁷⁶ Rupnik tomó como referencia la continuidad apostólica de los miembros del colegio para hacerla evidente en el discurso iconográfico de la capilla, poniendo en juego la triple relación que se produce: Cristo hacia los apóstoles, los apóstoles hacia Cristo y los apóstoles hacia el mundo.

⁸⁷⁷ Esto quedó descrito en el apartado de *Origen del espacio litúrgico* en este mismo capítulo.

⁸⁷⁸ Una referencia, entre otras, a la pesca milagrosa en el lago de Tiberíades. Cf. Lc 5,1-11; Jn 21,1-6.

⁸⁷⁹ En los escritos de Tertuliano, los peces se convierten en alegoría de las almas salvadas por el bautismo en el momento en que entran a formar parte del cuerpo de la Iglesia. Cf. RODRÍGUEZ VELASCO, M., “Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti; una reinterpretación de modelos paleocristianos, bizantinos, románicos y góticos con el lenguaje contemporáneo”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, 90.

⁸⁸⁰ En otras obras Cristo aparece en la orilla mientras los apóstoles pescan en la barca. Pedro queda representado dentro del agua, junto a la orilla o con un pie entre el agua y la tierra, arrastrando la red y entregando los peces al Señor, uno a uno. Esto ocurre en: el refectorio del Colegio Pontificio Francés (Roma, 2014) y en la iglesia de Santi Elisabetta e Zaccaria (Catania, 2014). Es posible que esta diferencia provenga de la fuente -lucana o joánica- elegida. En el caso de la capilla es probable que se haya tenido en cuenta la fusión de ambas, con prevalencia a la de San Juan (Jn 21,15-19). Sin embargo, en los otros ejemplos, en los que Pedro protagoniza a los apóstoles, se podría haber decantado por la promesa de Cristo a Simón, que será “el pescador de hombres”. Cf. GARCÍA UREÑA, L., “La Palabra hecha mosaico. Teología, Escritura y Liturgia en las obras musivas de Marko Ivan Rupnik”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, 150-151.

⁸⁸¹ Pedro y Pablo presentan los rostros tan juntos que comparten un ojo. Esto trata fundir las fuentes lucana y joánica tratadas en la nota anterior. El ojo común no hace referencia a que los dos, en su diferencia como hombres, miran hacia lo mismo.

por el mal y por el pecado. Con la tradición neotestamentaria la dimensión escatológica se intensifica, “ser pescados” pasa a significar “ser salvados”, que es lo mismo que morir -como el pez- para renacer en una nueva vida. Mediante la orientación de Cristo -y a través de Él-, que en el mosaico “empuja” y orienta los peces hacia la red con una mano, los apóstoles pescan para salvar a los hombres y hacerlos renacer en el seno de la Iglesia⁸⁸². Cristo parece representado con una estola sacerdotal -*epitrachelion*-, que por un lado abraza la barca hasta emerger tridimensionalmente del mosaico y apoyarse en el asiento de piedra de la sede, indicando la sucesión ininterrumpida del único sacerdocio verdadero, que es el de Cristo⁸⁸³.

IV.3.2.7. El sentido del ábside y el tabernáculo

Todo el itinerario trazado en el interior del espacio litúrgico converge en el ábside⁸⁸⁴. El proyecto artístico de Rupnik conforma su génesis en el sentido escatológico de la liturgia, pero además organiza de forma particular la teología interna que reside en la iconografía, adaptándose al carisma de cada comunidad. El ábside es el epicentro de dicha temática, el origen y el final de la dinámica planteada en el templo. Como se ha indicado, todo converge en Dios, Padre, a través de Cristo, Su Hijo. Por lo tanto, la diversidad de temáticas planteadas en el ábside reincide sobre esta cuestión.

La concepción iconográfica del ábside no se limita a ser una representación para ser contemplada, sino al contrario, es la representación del ábside la que mira a la comunidad. La condición de presencia, en este caso, es también la expresión de que Cristo preside el acontecimiento litúrgico. El ábside es el final de un recorrido visual y espiritual ascendente, evidenciado por la elevación del presbiterio y por la relación diagonal con la representación.

⁸⁸² En otra, se manifiesta la dirección que marca Cristo y la continuidad de su sacerdocio a través de una representación de gran simplicidad, en la que Cristo rema en la barca con dos apóstoles - en representación del resto-. Está ubicada en la puerta del sagrario de la Fraternidad Sacerdotal de San Carlos Borromeo (Roma, 2010).

⁸⁸³ En la estola se pueden leer, en griego, las palabras del evangelio de Mateo: «A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos». Mt 16,19-20.

⁸⁸⁴ De Champeaux sugiere que el ábside, si se considera en alzado, es una especie de baldaquino ampliado, transmitiendo la sensación de que el altar se encuentra centrado en la posición bajo la cúpula del crucero. Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*, 248.

El argumento particular del ábside se extiende por el resto del espacio del mosaico. Cualquier fragmento de la iconografía tiene su autonomía, sin embargo, siempre hace referencia a la teología expresada en la pared principal. El mosaico del Centro Aletti se extiende, generalmente, de forma continua y sin interrupciones por el cerramiento del templo. Las figuras representadas en el mosaico se apoyan en un fondo que extiende líneas, masas de color y motivos, que por un lado sirven a su propósito y por otro atan y organizan el conjunto musivo.

El tabernáculo está generalmente ubicado en el ábside y se impregna con la teología del templo. En algunos casos, como en la capilla del Santísimo de la Catedral de la Almudena de Madrid, el propio tabernáculo configura la teología del espacio litúrgico. A continuación, se desarrollan dos ejemplos de ábsides que exponen la manera en que se proyecta y construye el espacio sagrado a partir de la teología del ábside.

IV.4.2.7.1. El ábside y el tabernáculo como organismo

La capilla Beata María Ana, promovida por las Hermanas Hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús, se encuentra dentro de un hospital. La intervención se realizó en una sala cuyo aforo resultante no excede las cincuenta personas sentadas, finalizando la obra en marzo de 2007. La capilla, pese a no estar integrada en un conjunto tan representativo como los dos ejemplos anteriores, tiene la condición de esta en un centro sanitario y pertenecer a una comunidad religiosa, aspectos que se tienen en cuenta para realizar la propuesta. El trabajo no se reduce al mosaico, que se concentra frente a la asamblea formando el ábside y los laterales del mismo, sino que además se diseñaron el altar, el ambón, la sede, los bancos de la asamblea e incluso el sagrario, ubicado en uno de los laterales del ábside. El ingreso se produce desde el lateral izquierdo del altar, a través de una puerta situada en una esquina de la sala. El espacio es predominantemente concéntrico en torno al altar y la Palabra⁸⁸⁵, pero el fondo en el que se insertan siembre está visible desde cualquier punto de la asamblea. El techo, blanco, contribuye a potenciar

⁸⁸⁵ Rupnik reconoce que, en este caso, el altar y el ambón deberían de haber sido de piedra. Cf. RUPNIK, M.I., “Nuestra capilla. Documento sobre la capilla en hospital Beata María Ana”. 23 de marzo de 2007. http://hospitalbeata.org/opencms/export/sites/beata/galerias/documentos/docbioetica/Historia_Capilla.pdf (último acceso: 26 de agosto de 2016).

la forma concéntrica reproduciendo la forma del presbiterio. El altar y el ambón están elevados sobre una plataforma y la sede sobre otra aún más alta.

La división del frente antes descrita -ábside y dos laterales- presenta tres conjuntos de imágenes. En el centro se muestra al Buen Samaritano⁸⁸⁶ y a Verónica en la concavidad del ábside, a la izquierda un ángel con una lámpara en la mano y a la derecha la Virgen de la Salud. Según expone Rupnik, el Buen Samaritano fue el único deseo explícito de la congregación⁸⁸⁷. Este desencadenante, que trata sobre la consideración del prójimo, sirvió para establecer las conexiones veterotestamentarias con Cristo. Jericó, lugar donde se dirigía el samaritano, era la prefiguración de la puerta de la tierra prometida en el Antiguo Testamento, y fue Dios el que ayudo a Israel en su viaje lleno de peligros, tentaciones, miedos y males. Cristo, mediante la parábola, recuerda que el verdadero prójimo es el Padre, que a la vez que Él, salva mediante el remedio de la Pascua a la humanidad. Por este motivo, la Iglesia reconoce en Cristo la imagen del buen samaritano, y el carisma hospitalario se comprende como prolongación en la historia de lo que hizo, curando y sanando. En la representación el samaritano tiene el rostro de Cristo y el enfermo también⁸⁸⁸.

El samaritano, que es Cristo transfigurado representado con vestiduras blancas, vuelve a simbolizar, al igual que en la sala capitular, que cuando todas las luces se apagan -se representa un sol en azul oscuro- la luz de Cristo es la que no tiene ocaso.

Las dos imágenes centrales están unidas en la consideración del paño sagrado, que en un caso recubre la cabeza del enfermo y en otro es mostrado por Verónica. En el apartado *Los primeros iconos de Jesús y la Virgen* se describió cómo la tradición oriental reconoce el retrato de Cristo en el sudario como “no realizado por la mano del hombre”. En la tradición occidental, este hecho se conforma a través del velo de Verónica⁸⁸⁹. Lo

⁸⁸⁶ Lc 10,25-37.

⁸⁸⁷ Cf. RUPNIK, M.I., “Nuestra capilla. Documento sobre la capilla en hospital Beata María Ana”.

⁸⁸⁸ Cf. Mt 25,40.

⁸⁸⁹ El origen de la etimología del nombre es confuso. El término se ha asociado a victoriosa -*veroniko*-, gloriosa -*veronique*- y verdadera imagen -*vera-icona*-. La crítica histórica admite dos etapas: la tradición cristiana antigua que reconoce a Verónica como “la mujer del velo” y la medieval, en Roma, que empezó a denominar Verónica a los lienzos e imágenes del Rostro de Cristo que creían más verdaderos o fidedignos. La tradición griega, latina y copta, reconocen a la hemorroisa (Mc 5,24-34; Mt 9,20-22; Lc 8,43-48) con el nombre de Verónica a partir del Evangelio de Nicomedia, del 376. Cf. MARTÍNEZ LÓPEZ, M., *El monasterio de la Santa Verónica de Alicante*. Editorial Club Universitario, Alicante 2002, 13-14.

que queda representado en el icono no es la historia de la mujer, sino el gesto de caridad, en una relación de intimidad y cercanía a Cristo, que es a su vez semejante a la manera en que el hombre revive a Cristo en el amor. El sudario, convertido en vestido de Verónica, recuerda al bautismo, mediante el cual el hombre es “revestido” de Cristo⁸⁹⁰, adquiriendo por lo tanto la condición inmortal del único inmortal que es el Cuerpo de Cristo⁸⁹¹.

En la parte derecha del frente iconográfico se encuentra la Virgen de la Salud⁸⁹². En la antigüedad había tres maneras de representar la Virgen de la Salud: en la Anunciación, en la Presentación en el Templo o dentro de una piscina en la que se lavaban y curaban enfermos. En el caso de la Anunciación, se representaba con las manos en alto, no en actitud orante, sino con un gesto de “rendición” ante Dios, renunciando a ser el protagonista. Este es el esquema elegido para esta capilla, que queda completado con el ángel anunciador en el otro extremo de la pared. La paloma sobre la Virgen simboliza al Espíritu Santo que da la vida y el amor de Dios, mientras María ofrece su cuerpo, su carne, al amor de Dios. María y el Espíritu obran uniendo la carne mortal con el amor inmortal de Dios, realizado en la Pascua.

En una de las manos la Virgen sostiene una madeja de hilo rojo, que traduce en imagen lo que ha escuchado, porque “tejiendo” la Palabra de Dios, conforma el cuerpo carnal de Cristo. En la espiritualidad mariana la Palabra se convierte en imagen⁸⁹³. El hilo es rojo porque es el color de la divinidad, y pese a que María está vestida con el color de la humanidad -azul- está a la vez investida con un manto rojo que indica que Cristo le hace partícipe de la divinidad puesto que ella lo ha escogido. Rodríguez Velasco señala el origen bizantino de esta representación, que hace referencia a los textos apócrifos que presentan a la Virgen tejiendo el velo del Templo, al contrario que la iconografía

⁸⁹⁰ Cf. Ga 3,27.

⁸⁹¹ El paso del cuerpo mortal al inmortal sólo es posible a través del amor. Cf. 2 Co 5,1-2.

⁸⁹² Esta escena la reproduce de manera parecida en la capilla del Instituto Oncológico de Ljubljana (abril, 2007). En este caso, la presencia del ángel junto a la mujer es parecida a la Anunciación de la Sala Capitular de la Almudena, sosteniendo el rollo de la Palabra que “atraviesa” el vientre de María.

⁸⁹³ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 124-125.

occidental que tradicionalmente presenta la Anunciación con la Virgen meditando sobre el libro de las profecías⁸⁹⁴.

Un “río” de dorado transita desde el ángel de la izquierda -Anunciación-, atraviesa el presbiterio, hasta llegar a la parte superior de la Virgen, que se derrama sobre ella expresando la presencia y el efecto del Espíritu en la historia de la salvación - Encarnación-.

El ingreso a la capilla está presidido por el ángel de la Anunciación, que porta una lámpara en una mano -la luz sin ocaso- y en la otra el símbolo de la Trinidad mediante un báculo de tres hojas⁸⁹⁵. Situado junto al sagrario, se testimonia de esta manera la presencia de Dios en la Eucaristía⁸⁹⁶. El gesto de una de las alas del ángel, guardada dentro del manto, confirma su permanencia.

El tabernáculo⁸⁹⁷ sigue la idea de san Carlos Borromeo, que es ser como “una pequeña Iglesia dentro de la Iglesia”⁸⁹⁸. Rupnik señala que el sagrario ha perdido sentido

⁸⁹⁴ Cf. RODRÍGUEZ VELASCO, M., “Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti; una reinterpretación de modelos paleocristianos, bizantinos, románicos y góticos con el lenguaje contemporáneo”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, 105.

⁸⁹⁵ En referencia a la explicación trinitaria de San Patricio, que utilizó un trébol de tres hojas para expresarla.

⁸⁹⁶ En el sagrario está escrito: “Yo estoy con vosotros”.

⁸⁹⁷ Las condiciones del tabernáculo están expuestas en la Instrucción *Redemptionis Sacramentum* (epígrafes 129 a 133) preparada por la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos del Vaticano. En el epígrafe 130 se señala: «Según la estructura de cada iglesia y las legítimas costumbres de cada lugar, el Santísimo Sacramento será reservado en un sagrario, en la parte más noble de la iglesia, más insigne, más destacada, más convenientemente adornada» y también, por la tranquilidad del lugar, “apropiado para la oración”, con espacio ante el sagrario, así como suficientes bancos o asientos y reclinatorios». Cf. ARINCE, F.; SORRENTINO, D., *Redemptionis Sacramentum*. Instrucción. Roma (25 de marzo de 2004).

⁸⁹⁸ El testimonio de los primeros Padres expone que los cristianos de los primeros siglos conservaron la Eucaristía en sus casas. Tras el edicto de Milán, hay testimonios sobre la conservación de la forma como el de san Juan Crisóstomo, que señalaba que la Eucaristía se conservaba entre dos especies, o como el de san Ambrosio, que se conservaba en un vaso de oro con forma de cubeta -*dolium*-. Las primeras basílicas conformaron la custodia con dos formas: la *torre* y la *paloma*. Probablemente la segunda, que era de oro, estuviera en el interior de la primera, de plata. Siguiendo las consideraciones de la Constituciones apostólicas del siglo IV, la ubicación de las mismas sería uno de los pastoforios de la basílica, el más inaccesible, recibiendo dicho lugar la denominación de *sacrarium*. Las especies eucarísticas se introducían dentro de la paloma a través del dorso y se cerraban mediante una tapa con bisagra. Las torres y las palomas se suspendían con cadenas del ciborio -*ciborium*- sobre el altar. En el periodo románico se sumó a las dos formas anteriores la píxide -término griego que significa caja, pero que hace referencia a custodia- o vaso sagrado, que contenía la Eucaristía. A partir del gótico se empezó a guardar en un armario adornado junto al altar junto con una lámpara encendida en señal de la presencia

después del Vaticano II por la interpretación que se le ha dado y no por la propuesta conciliar, debido a que se ha tratado como un objeto decorado y no como el receptáculo de la Presencia⁸⁹⁹. La propuesta resultante recuerda al carácter de tesoro que tenía la reserva de la custodia a partir del románico. El sagrario de la capilla está realizado en oro fundido con una resina que le da un aspecto vítreo. Dicha resina se fundió con unas gasas sanitarias para significar su posición en el edificio hospitalario, simbolizando la esperanza de la tumba vacía de Cristo.

El tabernáculo se convierte de esta manera en un segundo epicentro dentro de la capilla. El ábside, que acapara toda la atención de la asamblea en la mirada de Cristo, distingue con claridad la presencia del sagrario. Ambos polos ejercen en el espacio una doble relación con el celebrante. Los rostros, de grandes rasgos y proporciones, captan la atención de la persona mediante la condición invertida de visión que implica la representación musiva. El tabernáculo, revestido de pequeños motivos, capta la atención de manera inversa, atrayendo y concentrando la contemplación en el sentido de la verdadera Presencia.

IV.4.2.7.2. El tabernáculo como origen y precursor del espacio

La capilla del Santísimo es la tercera obra que Rupnik realiza en la catedral de la Almudena. Además de lo significativo por la ubicación de la obra, este espacio litúrgico sintetiza muchos de los aspectos que se han visto en las obras anteriores: la unidad de la historia de Cristo, del hombre y del mundo en la visión trinitaria de Ireneo, en la preparación de la liturgia de la sacristía mayor; la impregnación del acontecimiento de la Transfiguración en la Iglesia y la atmósfera de la Presencia en la humanidad redimida, en la sala capitular; la sencillez de la liturgia como fármaco en la capilla del hospital; el

del pan transubstanciado. A partir del siglo XVI, el tabernáculo evolucionó hasta posicionarse sobre el altar, especialmente desde el concilio de Trento, como reacción a la doctrina protestante que negaba la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas. El monseñor Gilberti y san Carlos Borromeo los precursores de la importancia real del tabernáculo en el espacio litúrgico. Posteriormente, el lugar el altar tomó más relevancia que el tabernáculo hasta la reforma del Vaticano II. Incluso hoy sigue siendo motivo de discusión (ver apartado de Origen y evolución del espacio litúrgico). Cf. PIACENZA, M., "La custodia de la Eucaristía". *30 días* 6 (2005) 12.

⁸⁹⁹ Rupnik expone que los motivos alusivos a panes, espigas o uvas no son suficientes ni precisos para describir el contenido. Cf. RUPNIK, M.I., "Nuestra capilla. Documento sobre la capilla en hospital Beata María Ana".

sentido escatológico de la liturgia en la capilla del colegio mayor; el acompañamiento de la tradición apostólica en la “nave” de la Iglesia en la capilla episcopal.

Esta obra fue promovida por el mismo cardenal arzobispo de las anteriores actuaciones del Centro Aletti en la catedral. Este trabajo se finalizó en junio de 2011. Está situada en el lado de poniente, antes de las cinco capillas radiales de la girola, y el espacio previo al ingreso está decorado con el *Expolio de Cristo*, un óleo de Francisco Rizi⁹⁰⁰. La capilla es predominantemente rectangular y se conservan las reminiscencias neogóticas de Francisco de Cubas, como la verticalidad, las esbeltas pilastras, la bóveda apuntada con ojivas, el ábside tripartito, ventanales alargados, etc. Todo el perímetro de paramentos interiores está ocupado por iconografía, sin embargo, sólo ocupan el plano de la pared, dejando vistas e integradas las pilastras de granito.

La capilla del sagrario debía de reflejar una teología eucarística, por eso Rupnik retomó la idea de estructurar la iconografía desde la lectura de la liturgia como “fármaco”, como solución de inmortalidad. El elemento central del espacio es el tabernáculo, que es la presencia real de Cristo, por lo que todo lo que acaece alrededor converge en él. En la sala existen los elementos necesarios para la celebración de la liturgia, sin embargo, han recibido un tratamiento diferente a otras obras. El altar y la sede son de mármol, de la misma tonalidad y veta que el suelo y la parte inferior del mosaico. De esta manera se potencia la presencia del sagrario. Los conjuntos iconográficos se pueden dividir en tres partes, que corresponden con la secuencia de entrada. El primero el de la adoración de los magos y el ábside, epicentro de la capilla por la ubicación del sagrario. El segundo, una vez dentro, lo conforman los laterales, y el tercero el mosaico posterior, visible en el recorrido natural de salida. El mosaico frontal central en del ábside, se ha tratado en este caso de una manera tan singular que es indisoluble al tabernáculo.

Al igual que lo expuesto en el sagrario de la capilla del hospital, el tabernáculo se concibe como “una iglesia dentro de la iglesia”, y esto viene representado en la torre eucarística que guarda la Eucaristía. De hecho, en el caso de la catedral esta concepción se extiende al propio espacio de la capilla del Santísimo, porque es exclusivo e independiente del presbiterio principal del templo donde se ubica el altar mayor. La

⁹⁰⁰ Francisco Ricci (1614-1685) castellanizó su apellido por Rizi. La obra el *Expolio de Cristo* o *Cristo de la Paciencia* está firmada en 1651, está en depósito y pertenece al Museo del Prado.

tradición románico-gótica está presente en las proporciones de la torre eucarística, que se denota en la altura y la esbeltez de la misma. Este elemento “escultórico” está tratado con la materialidad del mosaico fundiéndose, por una parte, con los muros, y destacando por otra, gracias al brillo fulgente del latón dorado que corona, con forma apuntada -como si de una mitra se tratase-, la parte superior.

El motivo elegido para figurar en el sagrario elude la forma transubstanciada o su origen, incluso el lugar donde se aloja -pan, espigas, uvas, cáliz-. Rupnik señala que forma eucarística la puerta que la protege deben concienciar al hombre de “a quién se venera”, no “el qué se venera”⁹⁰¹. Por este motivo, bajo las dos puertas que descubren el ostensorio, la presencia del misterio queda reflejada en el rostro de Cristo, que se aloja en el interior de una cruz “hinchada” que estará presente estén la puertas abiertas o cerradas. Las puertas del sagrario son completamente doradas y presenta un bajorrelieve de un pelícano como símbolo de Cristo, que entrega la carne como alimento del mundo. Al exponer el Santísimo se abren las puertas, que por el interior son doradas y pulidas para reflejar la Eucaristía en cualquier dirección.

La torre eucarística es el lugar por excelencia donde se aloja el misterio de la Eucaristía, y encierra toda la obra de la redención que el Padre realizó mediante su Hijo y cuya perenne manifestación de amor se realiza de forma continua a través de los siglos y lugares. El trasfondo de este amor salvífico es el drama de la humanidad, el pecado, que trajo consigo la noche y la muerte⁹⁰². Por este motivo Rupnik expresa, en la parte posterior de la torre eucarística, la oscuridad más completa, el negro, que recorre verticalmente el espacio central del ábside⁹⁰³. Sin embargo, la luminosidad del sagrario no puede ser absorbida por la oscuridad del ábside, por lo que el Santísimo confirma mediante su presencia la continua posibilidad de penetrar la oscuridad, y así perdonar el pecado. La

⁹⁰¹ La transubstanciación no alude al objeto, sino al sujeto, que es Cristo.

⁹⁰² «Caminad mientras tenéis la luz, para que no os sorprendan las tinieblas; el que camina en tinieblas, no sabe dónde va». Jn 12,35. «Los hombres amaron más las tinieblas que la luz, porque sus obras eran malas. Pues todo el que obra el mal aborrece la luz y no va a la luz, para que no sean censuradas sus obras». Jn 3,19-20.

⁹⁰³ La noche tiene un significado bíblico muy potente. La luz como primer acto de la creación frente a las tinieblas (cf. Gn 1,3), la noche en la que Dios hizo la alianza con Abram (cf. Gn 15,12-17), la noche en la que Jacob luchó con Dios (cf. Gn 32,23-33), la noche en la que Moisés sacó al pueblo de Israel de Egipto (cf. Ex 12,42), la noche en la que Palabra saltó del cielo sobre la tierra (cf. Sb 18,14-15), la noche en la que nació el Hijo de Dios como hombre verdadero (cf. Lc 2,6-8), la noche en la que Cristo tomó el pan antes de ser entregado (cf. Lc 22,14-19), la noche en la que Cristo resucitó entre los muertos (cf. Lc 23,44-46).

luminosidad queda también patente por las llamas de las velas, que reafirman la dimensión viva, dinámica y continua de la contemplación del sagrario. La cruz “hinchada” del altar, con una imagen del Cordero⁹⁰⁴, refuerza el sentido escatológico de la eucaristía, que perfora el tiempo para entrar en el *éschaton*.

IV.3.2.8. Otros lugares del espacio litúrgico: la sacristía

Como se ha indicado anteriormente, esta es la primera obra de Rupnik en España. Esta intervención tiene interés por diferentes motivos. En primer lugar, porque, aunque no pertenece estrictamente al itinerario antes descrito, el espacio de la sacristía presenta otro de los recorridos que realizan los ministros que presiden la liturgia. Por lo tanto, este lugar prepara e introduce al sacerdote en la celebración de forma análoga al camino que, desde el exterior del recinto sagrado, realiza el celebrante secular. En segundo lugar, esta obra tiene cierta singularidad por su ubicación, que, si bien es un lugar de referencia por la categoría catedralicia del edificio, la intervención de Rupnik denota la creatividad con la que aborda el proyecto espacial en un sitio, a priori, sin ningún interés arquitectónico - un distribuidor-. En tercer lugar, porque el proyecto se conforma a partir de un proyecto teológico con una repercusión espacial que, más allá de redecorar la preexistencia, transfigura el espacio mediante una síntesis del significado de la liturgia.

La Catedral de Santa María la Real de la Almudena, o Catedral de la Almudena, se concluyó en 1993, año en el que Juan Pablo II consagró la catedral que era a su vez la nueva sede arzobispal de Madrid. La construcción se inició en 1883, bajo el reinado de Alfonso XII y fueron varios los arquitectos que dejaron progresivamente su impronta hasta la finalización de la obra. Primero Francisco de Cubas ideó un edificio neogótico; después Juan Moya Idígoras apostó por el neobarroco, Luis Mosteiro; y finalmente Fernando Chueca Goitia y Carlos Sidro de la Puerta, que, tras el parón de la Guerra Civil Española, mantuvieron el estilo gótico del interior, y concibieron la catedral como parte del conjunto del Palacio Real, integrándola en el aspecto neoclásico que Juvara y Sachetti imprimieron en la construcción palaciega del XVIII⁹⁰⁵. Esta integración supuso una

⁹⁰⁴ El Cordero se representa sobre el trono de los santos. Cf. Ap 22,1-4.

⁹⁰⁵ En una revista de 1945, justo después del concurso de arquitectura que premiase la solución de Chueca-Sidro, se ha encontrado el siguiente testimonio al respecto: «Chueca y Sidro han partido para el estudio de su proyecto de tres supuestos esenciales y han desarrollado luego estos

orientación poco habitual en las construcciones litúrgicas, ya que el ábside se orientó hacia el sur.

El programa artístico que se ha desarrollado dentro de la catedral ha sido intenso. El Centro Aletti recibió el encargo de la sacristía por parte del Cardenal Arzobispo Titular de Madrid, Antonio Rouco Varela. Los trabajos finalizaron en septiembre de 2005.

La sacristía ha sido tradicionalmente un espacio especialmente significativo en las grandes catedrales e iglesias. En este lugar tradicionalmente se solía ubicar en una zona próxima a la capilla mayor, frecuentemente a la derecha de la misma, y en ella se revestían los sacerdotes para las funciones litúrgicas. Este espacio servía de punto de partida para la procesión ordenada del clero y de los acólitos hacia el lugar donde se celebrarían las diferentes ceremonias. Este lugar servía también para guardar los diversos objetos litúrgicos. Muchas catedrales e iglesias medievales no contemplaban este lugar, debido a que el oficiante se revestía en el altar. Fue a partir del siglo XVI cuando se generalizó la aparición y construcción de estos nuevos lugares, adosados en unos casos a la edificación o acondicionando espacios existentes⁹⁰⁶.

En la biblia se hace mención a las habitaciones del Templo, por ejemplo, en las instrucciones que David transmitió a Salomón, señalando dependencias «para las clases de sacerdotes y levitas»⁹⁰⁷ que debían construirse en torno a la construcción sagrada. La etimología de sacristía no está muy clara -*secretarium*, *sacrarium*, *sacris stare*, cámara, secretario- este lugar encuentra referencias claras en las basílicas orientales. El *diaconion* era el ámbito situado al sur del altar mayor que, junto con el espacio situado en la zona

supuestos con lógica y claridad ejemplares. En primer término, se hacía preciso modificar la silueta de la Catedral proyectada en el pasado siglo, de tal modo que su proporción y su estilo no tengan nada que ver con los delirios gotizantes del romanticismo trasnochado y abstracto que informó el proyecto Cubas. Segundo: por elemental prudencia y economía ineludible, aprovechar toda la obra actual, sin destrucciones ni pérdidas tanto de tiempo como de fábrica en lo ya edificado. Y, en tercer término, parecía evidente a los arquitectos concursantes que la catedral, mejor o peor enmendada, no podía quedar como un islote flotante frente al conjunto palatino; era, pues, necesario ligar la construcción catedralicia con la vasta ordenación del Palacio de Oriente y sus dependencias». Cf. LAFUENTE FERRARI, E., “La solución arquitectónica de la Catedral de la Almudena”. *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* año XXIX, IV de la tercera época, tomo XVI (primer trimestre 1945) 17-18.

⁹⁰⁶ Cf. BAÑO MARTÍNEZ, F., *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y análisis*. Universidad de Murcia, Murcia 2009, 22.

⁹⁰⁷ Cf. 1 Cro 28,11-19.

norte, la *prothesis*, eran conocidos como el *pastophoriae*⁹⁰⁸. Estos dos espacios, el diacónico y la prótesis, han tenido usos diversos dependiendo de la zona y de la época. Y, como se ha señalado anteriormente, las sacristías fueron independizándose paulatinamente del perímetro catedralicio, y posicionándose en lugares intermedios entre el templo y las dependencias capitulares.

La sacristía de la Catedral de la Almudena está situada en los pies del Templo, es decir junto a la Plaza de la Armería, en el lado completamente opuesto a la cabecera. Esta posición está determinada porque la sacristía definitiva fue uno de los proyectos de Chueca Goitia que, tras su muerte, no se llevó a cabo⁹⁰⁹. Esto justifica en gran medida las proporciones y elementos constructivos de la sala que, con la forma excesivamente rectangular y con un gran número de ventanas que impide el tradicional amueblamiento lateral, parece un espacio de paso. Sin embargo, este es el lugar donde se posiciona actualmente la Sacristía Mayor y donde se le encomendó el proyecto al Centro Aletti.

La sacristía forma parte de campo de actuación de Rupnik porque es el lugar de preparación de la liturgia. Špidlík señaló que las sacristías tenían como objetivo preciso mostrar una visión teológica y litúrgica⁹¹⁰. Este lugar, por lo tanto, está acompañado de una teología implícita, porque en él se inician oraciones de gran densidad. En estas plegarias aparece la creación del mundo como preparación del escenario para la llegada de Cristo, subrayando de esta manera el vínculo orgánico entre creación, encarnación y redención. La pérdida del sentido espiritual - debido al racionalismo, al cientificismo y a una cierta tecnocracia-, hace muy apropiado del tema de la creación. El hombre, al no reconocer su verdadera naturaleza y su fin, amenaza la creación con el abuso y la posible destrucción de la misma. Más allá de visualizar esta reflexión con formulaciones ecológicas, sociales, culturales o políticas, este problema se debe afrontar desde una teología orgánica, que tenga en cuenta tanto la creación como la redención. Este será el

⁹⁰⁸ Esto se expuso en el apartado *Origen del espacio litúrgico*, en relación con la *Constituciones Apostólicas* redactadas en el 380.

⁹⁰⁹ También realizó un proyecto de nueva sala capítular. Cf. BAÑO MARTÍNEZ, F., *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*, 279.

⁹¹⁰ Cf. CERVERA BARRANCO, P., *La Catedral de la Almudena. Mosaicos de la Sacristía Mayor y la Sala Capítular*. Monte Carmelo, Madrid 2008, 17.

punto de partida para analizar su obra hay que tener en cuenta que cada figura y cada escena forman parte de un conjunto unitario⁹¹¹.

Esta intervención no es tan intensiva como otras obras debido a la presencia de seis huecos hacia el exterior, que presentan por un lado la plaza de la Armería con el Palacio Real al fondo, y por otro uno de los claustros. Estas ventanas, que disponen de grandes contraventanas de madera natural, no han recibido ningún tratamiento y permiten la entrada de una luz clara a la estancia longitudinal. La sala está presidida por una gran mesa de madera y mármol, que descansa sobre un suelo también de mármol y de gran colorido -blanco, negro, rojo- que forma un damero oblicuo delimitado por dos franjas en el perímetro. El techo blanco presenta un artesonado dorado con motivos geométricos. La posición de las puertas, en los lados cortos de la estancia, no es simétrica. En el lado opuesto al templo se encuentra una puerta en el centro, que conecta con la Sala Capitular, con dos pequeñas puertas laterales que sirven una de guardarropa y otra de conexión con otra estancia. Estas puertas de madera natural pasan desapercibidas en el conjunto iconográfico, dando a entender que ese paramento únicamente dispone de una puerta central. El lado que linda con el perímetro catedralicio presenta dos puertas en los laterales, una de las cuales conecta la sacristía con el inicio de la nave lateral de la catedral. Se puede decir que pese al gran colorido de la preexistencia -suelo y madera- en conjunto mural consigue destacar por el colorido y el movimiento que integra en el espacio. Los cuatro planos iconográficos a los que se referirá el siguiente análisis se han ordenado conforme al discurso del artista.

El primer plano, situado en la puerta de la sala capitular, hacia el oeste, muestra el trasfondo trinitario de la creación; las dos representaciones de arcángeles, ubicadas en el primer espacio de las paredes perpendiculares, acompañan esta iconografía formando un espacio en forma de 'U'. El segundo, el trasdós de la fachada hacia la plaza de la Armería, hacia el norte, presenta los momentos de la creación. El tercero, el trasdós de la fachada hacia el claustro, hacia el sur, presenta a la liturgia como lo que revela y da sentido a lo creado. Por último, la puerta de la catedral, hacia el este, en la que se presenta la Sabiduría Divina como testigo y custodia de la creación.

⁹¹¹ Cf. RODRÍGUEZ VELASCO, M., "Tradición y modernidad: iconografía de la Anunciación en los mosaicos del Centro Ezio Aletti". *Advocaciones Marianas de Gloria* (2012) 1074.

Este primer acercamiento a la temática parcial de los paramentos no es tal en la manera de concebir la obra unitaria. La organicidad a la que se refiere Rupnik trata de integrar al hombre en la manera de concebir y contemplar la iconografía. Por este motivo las representaciones siempre están en diálogo con otras, produciéndose una interrelación continua entre unas imágenes con otras. De esta manera la parte hace referencia al todo. De esta manera el conjunto mural de la creación convierte al espacio en un símbolo para la oración y la experiencia de la fe, “como cuatro paredes que convergen en un único punto orgánico”.

Esta representación pone de manifiesto la teología y la antropología de san Ireneo, que ya en el siglo II se preguntó por el sentido del hombre a imagen de Dios. Este es el inicio de la experiencia de la sacristía, entender al hombre no como un producto pasivo del acto creador de Dios, sino que puede, y debe, participar efectivamente con Él, por lo que la actividad creadora del hombre es complementaria a la divina. El mensaje del Génesis⁹¹² desemboca en Cristo como hombre perfecto como mezcla del alma recibida del Espíritu Santo y el cuerpo -la carne- a imagen del Padre. Esta visión trinitaria en la “teología de las manos de Dios” de san Ireneo⁹¹³, que interpreta en plural el primer relato de la creación del hombre como si de un diálogo intertrinitario se tratase, entre el Padre y sus “manos”, el Hijo y el Espíritu⁹¹⁴. Como dice Florenski, el trasfondo trinitario pone en el centro el amor, tanto de Dios como de la creación, ofreciendo un carácter personal de la misma, que pueda culminar en la participación cada hombre con el amor personal de Dios⁹¹⁵.

Las dos escenas que se presentan este inicio del camino son el Cristo crucificado y Pentecostés. El Cristo joánico⁹¹⁶, siguiendo la tradición oriental, se presenta

⁹¹² Cf. Gn 1,26-27

⁹¹³ «El hombre perfecto es la mezcla y la unión del alma que ha recibido al Espíritu del Padre y se ha mezclado con la carne plasmada a imagen de Dios. En efecto, por medio de las manos del Padre, es decir, el Hijo y el Espíritu, el hombre, y no una parte del hombre, está hecho a imagen y semejanza de Dios». ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*,
⁹¹⁴ Cf. *Ibid.*, 221.

⁹¹⁵ «De aquí el deleite, el gozo, el consuelo que produce el amor cuando es contemplado. Aquello que causa alegría es llamado belleza; el amor como objeto de contemplación es belleza». Cf. FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*, 101.

⁹¹⁶ En el apartado *El sentido del sufrimiento* se describe la diferencia entre el Cristo joánico y el paulino. La crucifixión es una de las representaciones más repetidas dentro de los conjuntos

manifestando la gloria de Dios Padre. Por este motivo se representa sin sufrimiento⁹¹⁷. Siguiendo la espiritualidad de los Padres, señala Bulgákov: «El Gólgota no ha sido sólo preestablecido eternamente en la creación del mundo como acontecimiento temporal, sino que constituye también la sustancia metafísica de la creación. [...] El mundo ha sido creado por la cruz, erigida por Dios sobre sí por amor»⁹¹⁸. El sentido del mundo y, en consecuencia, su realización, se llevan a cabo en la cruz, y por eso la cruz es la kénosis y la gloria⁹¹⁹.

En Pentecostés se contempla al Espíritu Santo que, como una lluvia, baja sobre la Madre de Dios *-pneumatófora*⁹²⁰ y la Iglesia. El Espíritu Santo comunica la vida de Dios. La vida de Dios es, en efecto, el amor de Dios Padre, que es principio de la comunión de la Santísima Trinidad. Por este motivo se representa el derramamiento del amor del Padre en los corazones de los hombres. El Espíritu Santo vivifica porque, de hecho, hace posible la relación con Dios. Por obra del Espíritu Santo, María de Nazaret se convierte en la Madre de Dios y da a luz al Hijo de Dios.

Este conjunto se mantiene unido (sobre el dintel del acceso a la sala capitular) por la representación del Espíritu *-siguiendo a san Ireneo-* que, como una brisa, oculta un espacio vacío y luminoso, ininteligible, que es lo primero que creó Dios, la luz.

En las paredes perpendiculares adyacentes, en el primer espacio del mosaico, se presentan dos ángeles que acompañan y completan la escena. En el lado de Cristo crucificado se encuentra el arcángel Gabriel, que sostiene un pergamino que simboliza la Palabra de Dios, y que recuerda que dicha Palabra ilumina los pasos del hombre. Del lado de la Virgen está el arcángel Miguel, cuyo atributo es la espada, que protege de la idolatría. Estas dos representaciones junto con la de san Ireneo componen espacialmente un lugar en el que se presenta a Dios rodeado de seres espirituales para acompañar al hombre.

iconográficos de Rupnik. Desde su primera obra, la capilla Redemptoris Mater (1999), los gestos de la figura de Cristo se han ido “dulcificando”.

⁹¹⁷ En la mayoría de las representaciones del crucificado, Jesús se representa con los ojos abiertos, incluso con túnica, y clavado en la cruz. Esto refuerza aún más esta visión oriental.

⁹¹⁸ RUPNIK, M.I., *Los colores de la luz*, 58.

⁹¹⁹ Cf. Flp 2,7.

⁹²⁰ Que viene desde arriba. «El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra». Lc 1,35.

Los colores canónicos utilizados en la visión trinitaria -dorado, blanco, rojo, azul- se tornan verdes y azules con un trasfondo dorado en la representación de los momentos de la creación. El dorado hace alusión al trasfondo divino que subyace en toda la materia, porque todo proviene del mismo Creador. En lo divino reside la idea de participación, la materia, la naturaleza, quiere “participar” de la creación del hombre en Dios. En toda representación iconográfica siempre está la idea de Dios.

Las escenas de la creación nacen desde la pared trinitaria y se sintetizan en tres iconos⁹²¹. El primero representa la creación de las aguas y los peces. El segundo muestra la creación de la tierra, los árboles, las plantas y el trigo, con toda la significación que imprime en la liturgia. La tercera escena muestra la creación del hombre mediante Adán y Eva.

La escena del Paraíso terrenal⁹²² trata el tema la escucha, que depurará en obras posteriores. Mientras el hombre sigue con la mirada al Creador, en la pared oeste, con los brazos en posición análoga al Cristo crucificado indicando al “nuevo Adán”, Eva centra su mirada en el fruto prohibido mientras escucha a la serpiente, decidiendo así no acoger a Dios⁹²³ e incurriendo en el pecado original⁹²⁴.

Anteriormente, en el apartado del *Sentido del baptisterio*, se ha descrito razón de ser del bautismo en el espacio litúrgico a partir de la referencia del mosaico del Bautismo de Cristo, que dialoga con el primer momento de la creación de la pared opuesta.

⁹²¹ Las escenas de la creación se han presentado en obras como en: la sala de encuentros del Centro de Espiritualidad “Le Sorgenti” -“Los Manantiales”- de la Comunidad Emmanuel (Lecce, 2004), en el que se presenta la creación de Eva; la parroquia de Maria Immacolata (Modugno, 2007), en el que se muestran dos manos desde el interior de la Tienda Sagrada que recogen a Adán y Eva; la iglesia de Marije Matere Cerkve -María Madre de la Iglesia- (Maribor, 2012); la Biserica Ortodoxa Schimbarea la Fata -Basílica Ortodoxa de la Transfiguración- (Cluj, 2012), en la que de forma análoga al pasaje de Jonás, Jesús rescata a Adán y Eva de las fauces del pez, simbolizando el descenso a los infiernos; iglesia de Santa Maria Immacolata (Qualiano, 2015), en la que se muestran a los primeros hombres junto al árbol del paraíso.

⁹²² Gen 3,9-15.

⁹²³ En otras escenas, como en la iglesia de las Suore Orsoline Figlie di Maria Immacolata (Verona, 2006) la escena del fruto prohibido se coloca junto a la de la muerte de Abel, en la que Caín sostiene un “fruto de piedra”, reproduciendo el gesto de Eva.

⁹²⁴ El pecado original es otro de los temas recurrentes como en: la iglesia de Santa María Madre de la Iglesia (Zaragoza, 2011); el santuario de Juan Pablo II (Cracovia, 2013); la iglesia Redemptoris hominis, en el Santuario Nacional de Juan Pablo II (Washington, 2015); la iglesia de Santa Maria Immacolata (Qualiano, 2015).

Frente a la escena de la creación de la tierra, los árboles y las plantas, se presenta la fracción del pan en Emaús⁹²⁵, en la que se vuelve a mostrar la transfiguración mática -la transubstanciación- del pan. El hombre ofrece el pan, fruto de su trabajo⁹²⁶, y a cambio recibe el pan verdadero⁹²⁷.

Siguiendo con el tema de la liturgia, se expresa mediante esta imagen que la unidad de la mesa eucarística está en la caridad. Es en la fracción del pan cuando los discípulos de Emaús reconocen a Jesús. El reconocimiento de Cristo confirma el sentido de lo creado⁹²⁸. En el conjunto del mosaico predomina el fondo blanco, que es la luz, símbolo de la resurrección. Los dos discípulos se presentan como peregrinos que denotan el recorrido desde Emaús hasta España.

Frente a la creación del hombre se encuentra la resurrección del Señor y el descenso al infierno, según san Efrén el Sirio, y está inspirado en El descenso a los infiernos de Dionisj y discípulos⁹²⁹. Cristo desciende a los infiernos para que su acción se haga válida no solo en el presente y el futuro, sino que también sea efectiva para los muertos del pasado. Al descender se abre toda la tierra y se sacude⁹³⁰, entrando lo vivo en las “fauces” de la muerte, descendiendo la luz «a los que están en tinieblas y en la

⁹²⁵ Este pasaje se ha representado en otras ocasiones como en: la capilla Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti (Vaticano, 2005); la capilla del Seminario (Reggio Emilia, 2003); la capilla de Santa Monica del Colegio Internacional Santa Mónica (Roma, 2007); la iglesia de Nostra Signora del SS. Sacramento e SS. Martiri Canadesi (Roma, 2007); la capilla del Santísimo de la Catedral de la Almudena (Madrid, 2005); capilla Suore del Preziosissimo Sangue (Roma, 2012); la iglesia del Corpus Domine (Bologna, 2013); el santuario de Juan Pablo II (Cracovia, 2013); la iglesia Redemptoris hominis, en el Santuario Nacional de Juan Pablo II (Washington, 2015).

⁹²⁶ En el ábside de la basílica de San Clemente en Roma está representada la cruz como árbol de la vida, cuya vitalidad proviene del sacrificio de Cristo. Además de otros personajes neotestamentarios, la Iglesia aparece representada dentro del jardín celestial mediante personas que sacian la sed en los cuatro manantiales -los cuatro evangelios-. Dichas personas representan “profesiones”, trabajos cotidianos con los que los hombres se identifican y se hacen partícipes de la iconografía.

⁹²⁷ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 36.

⁹²⁸ Cf. Rm 1,18.

⁹²⁹ Realizado en 1502, actualmente en el Museo Ruso de San Petersburgo. Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 81. Rupnik también hace referencia al *Retablo del arzobispo Don Sánchez Rojas* (~1415-1420), que fue arzobispo de Toledo entre 1415 y 1422. En el cuerpo de la derecha, junto a la calle central de la crucifixión, se muestra la muerte y resurrección en tres momentos. El primero es la Piedad, el segundo el Santo Entierro y el tercero cuando Cristo desciende y atraviesa la corteza del infierno para sostener la mano de los primeros hombres.

⁹³⁰ En la iconografía clásica se “traspasan las tumbas”, dado que toda la tierra está cubierta de sepulcros.

sombra de la muerte»⁹³¹. El descenso a los infiernos se muestra de tal manera, que Cristo resucitado -e injertado como el “Nuevo Adán”- recoge a los primeros hombres en representación de toda la humanidad. La dimensión sacramental de este icono se abre en el bautismo, se actualiza en la liturgia y se evidencia en la redención, porque el hombre verdadero es el hombre redimido⁹³².

El conjunto de la sacristía lo completa la Sabiduría Divina, la imagen con la que se accede a la catedral, que sirve para completar el organismo que compone la iconografía. Soloviev expuso que la Sofía era el organismo universal, cuya entidad particular individual que expresaba el principio divino -y que fue realizada incondicionalmente- era Cristo. El organismo se comprendía por las dos partes que lo componían. Por un lado, el principio activo, que reducía la multiplicidad de elementos a sí mismo, a la unidad. Si el organismo divino era Cristo, el principio activo unitario que expresaba la unidad era la Palabra, el *Logos*⁹³³. De esta manera, en el contexto de la sacristía y la catedral, se completaban los signos de la presencia en la liturgia: la Palabra y la Eucaristía.

La segunda parte que compone el organismo es la Sofía, que es el “cuerpo” de Dios, la “materia” de la Divinidad⁹³⁴, sometida al principio de la unidad divina⁹³⁵. En el contexto de la creación, esto lleva a que el mundo está lleno de Dios, su *pneûma* -espíritu- y su *logos* -idea, significado- se extiende a todas las cosas⁹³⁶. La Sabiduría representa la visión de Dios, su idea, su imaginación, su proyecto⁹³⁷. Se entiende como la memoria y custodia de lo creado⁹³⁸. La Sabiduría Divina supone un modo de conocimiento

⁹³¹ Lc 1,79.

⁹³² Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 83.

⁹³³ Cf. SOLOVIOV, V., *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, 142.

⁹³⁴ Soloviev no las utiliza como categorías relativas. Florenski la describe como la esencia originaria de la creación. Cf. FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*, 297.

⁹³⁵ Al realizarse en sí mismo y portar en sí dicha unidad, Cristo, en su condición de organismo divino íntegro, es a la vez universal e individual, *Logos* y Sofía.

⁹³⁶ Cf. ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 176.

⁹³⁷ Cf. Pr 8,23-31. La representación de la Sofía es la personificación de una propiedad abstracta de Dios, del atributo de su sabiduría, pero no de la Personal, no de la Sabiduría Hipostática de Dios, sino de la sabiduría en abstracto. Cf. FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*, 341.

⁹³⁸ «Cuanto está oculto y cuanto se ve, todo lo conocí, porque el artífice de todo, la Sabiduría, me lo enseñó». Sb 7,21. «La Sofía creada, el sello divino impreso sobre las criaturas, es “imagen y sombra de la Sabiduría”». Cf. *Íbid.*, 313.

puramente cristiano que no es abstracto, porque parte del razonamiento entre lo creado y el Creador, y a la vez reconoce la concentración de la Sabiduría en la personificación de Cristo, de la Madre de Dios y de la Iglesia.

El icono de la Sofía puede adoptar diferentes variantes⁹³⁹. El modelo elegido se asemeja al que se presenta en la catedral de Nóvgorod (1045-1052), uno de los iconos rusos más antiguos, y presenta una figura de ángel revestida de dalmática real sentada sobre un doble cojín en un trono de cuatro patas, apoyando los pies en una piedra, en referencia a la solidez de su fundamento y al carácter inmovible. Las grandes alas aluden a la particular cercanía que la Sofía tiene con el mundo superior, cuyo movimiento representado con colores de “fuego” -dorados, amarillos, naranjas- indican la plenitud de la espiritualidad. Este movimiento queda inmerso en diferentes esferas que indican el lugar en el que reside la Sofía, el mundo divino, desde el cual contempla el mundo del hombre⁹⁴⁰.

IV.3.3. La relación interior-exterior y la naturaleza transfigurada

«[El] Espacio litúrgico es la lenta metabolización del cosmos, llamado a convertirse por la gracia en el Cuerpo de Cristo, convocado desde el instante de amor que enciende la creación hasta “recapitulare omnia in Christo” (Ef 1,10)»⁹⁴¹.

Rupnik expone, a través de un personaje llamado Vassilij⁹⁴², la incapacidad del hombre desde hace mucho tiempo para crear, construir y custodiar el espacio sagrado. Desde los tiempos antiguos estaba claro que la iglesia, como lugar litúrgico, tenía algo de sagrado condensado, constituido por la materialización de la presencia del misterio. Este debía de ser el propósito del hombre que diseña y realiza las iglesias: llevar la materia hacia su verdadero significado. El espacio sacro debía acoger la tensión ontológica entre la Palabra y el Cuerpo de Cristo: «Palabra pronunciada en la creación, que resonó en la

⁹³⁹ Florenski distinguió tres tipos: el tipo Ángel, el tipo *Iglesia* y el tipo *Theotokos*; estos modelos quedaron representados respectivamente en: Nóvgorod, Yaroslav y Kiev.

⁹⁴⁰ Cf. *Íbid.*, 332-336.

⁹⁴¹ GUGEROTTI, C., “Valores litúrgicos en la Capilla «Redemptoris Mater»”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 200.

⁹⁴² Vassilij es un monje que conversa con los dos protagonistas de la obra, con Natasha y Boguljub. Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 205.

historia de la salvación y que, hecha Hombre, hecha Pasión y Resurrección, moldea sin cesar, en el Espíritu, su Cuerpo»⁹⁴³. El edificio sagrado debía mostrar esta tensión y hacer ver el paso desde la creación envenenada por el pecado, a la creación liberada por la redención. Por esto la Iglesia era el lugar de la materia transfigurada⁹⁴⁴.

De Champeaux afirma que la construcción eclesial se debe comprender en su conjunto, sin aislar ni separar su apariencia exterior de la interior. En torno al altar, la iglesia se debe constituir como un macizo heterogéneo en el emplazamiento en el que se inserta -la piedra, la montaña-, a la vez que debe suscitar una ruptura. La representatividad material de las estructuras, los cerramientos y la obra artística no es tan relevante, como sí lo es el poder de evocación simbólica de la misma⁹⁴⁵.

El espacio litúrgico se inserta en el mundo terrenal y reproduce en su interior el mundo transfigurado. El mundo terrenal es la naturaleza, la obra de la Creación, que desde la expulsión del Paraíso se tornó un lugar inhóspito y salvaje, que demandaba la intervención del hombre para asentar sus relaciones. En la naturaleza del hombre está implícita la necesidad de transformar el mundo, de añadir algo, de ordenar según sus propósitos la naturaleza creada, de hacerlo de manera creativa. El hombre dispone mediante su intervención un cambio en el orden de las cosas para producir un ámbito donde se produzca el encuentro. La Eucaristía necesita en primera instancia esta intervención, un plano horizontal, una mesa y un mantel, un lugar donde realizar el sacrificio. Además, requiere de la acción transformadora del hombre sobre la naturaleza para constituir el ritual. Esta acción que se evidencia en la presentación de cosas de la naturaleza, como el pan y el vino, que no se obtienen por si mismas sin la intermediación del trabajo del hombre. La naturaleza transformada de las formas eucarísticas es la misma que se demanda de la materia que participa del espacio sagrado. Esta demanda se produce

⁹⁴³ Cf. *Íbid.*, 204-205.

⁹⁴⁴ Rupnik señala que los antiguos no veían con buenos ojos que se introdujesen flores en las iglesias porque las percibían como un material basto transportado directamente desde el mundo al interior del edificio sagrado, y que además se convierten en un símbolo contradictorio, porque se marchitan y mueren. Para aludir a la transfiguración, preferían más bien llenar la iglesia de flores ya “trabajadas”, por decirlo de algún modo, por el hombre, es decir, incienso y perfumes. Cf. *Íbid.*, 208.

⁹⁴⁵ Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*, 248.

en respuesta a lo que está impreso en la naturaleza de la materia creada, que es una llamada a ser transfigurada.

La materia transfigurada⁹⁴⁶ llevada a la plenitud -a la perfección- responde a la verdadera vocación de la naturaleza creada. La transfiguración de la materia supone integrar de nuevo lo que estaba fracturado por el pecado, conformando un nuevo lugar, una nueva Creación donde se produce el verdadero encuentro con Dios. La materia, cuya vocación es “querer participar”⁹⁴⁷, únicamente puede ocupar su lugar en el espacio transfigurado a través de la acción transformadora del hombre.

Sin embargo, la transfiguración de la materia que conforma el espacio y las cosas sagradas no se produce por la intercesión del hombre. La participación en la nueva creación sólo es posible cuando interviene, por un lado, la creatividad del hombre transformando y cambiando el orden de la materia, y por otro, la creatividad divina, que produce la verdadera transfiguración añadiendo algo nuevo. La participación de ambas creatividades supone la creación de un espacio de aspecto diferente, cuya función es diferente, cuyo modo de encuentro es diferente y cuyo vínculo entre las dos realidades también es diferente.

El espacio transfigurado hace presente a Dios en la liturgia mediante Su Hijo, y a la vez celebra el sacerdocio eterno de Cristo en la Jerusalén Celeste. Esta celebración del memorial eucarístico -del tiempo futuro y pasado- no se realiza por la mediación de la materia, ni por la obra transformadora del hombre, sino por el encuentro de la persona litúrgica -la comunidad- con Dios a través de la oración y el sacrificio pascual tributado.

IV.3.3.1. El sentido del espacio y de la materia en el espacio litúrgico

La obra de transformación de todos los elementos de un templo es importante. El espacio sacro es fuerte y hasta la Palabra encuentra morada en dicho lugar. El espacio

⁹⁴⁶ «Materia significa los largos brazos de Cristo que envuelven el universo, como los cabellos despeinados hechos de algas marinas del Redentor, de Pericle Fazzini, en el Aula de Pablo VI». GUGEROTTI, C., “Valores litúrgicos en la Capilla «Redemptoris Mater»”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 200.

⁹⁴⁷ «La materia no es inerte ni indiferente. [...] Aun estando ella misma “herida” por la culpa humana [...] no es una espectadora neutral de las batallas morales de la persona». *Ibid.*, 200.

sagrado hace callar desde el umbral, calma la mente y pacifica el corazón. Para conseguir esto la materia debe ser transformada, de modo que sea liberada de sus propios límites y adquiera también ella una dimensión personal, plasmando un espacio sagrado capaz de ser diferente a lo que está fuera de él. Rupnik señala que la idealización -como superación del realismo- no es la transfiguración, y que esto ha traicionado al hombre. «Es necesario hacer ver lugares habitados por el calor, por un respeto y por un misterio que no se puede dominar»⁹⁴⁸.

La posibilidad de encuentro mediante la iconografía con se produce de forma abstracta o con palabras, sino con gestos, con las cosas concretas. La materia encuentra su sentido en convertirse en don para que el hombre realice el encuentro con Cristo. Rupnik no concibe la materia como una masa amorfa y accidental. Como ha sido creada por un Dios personal por medio de su Hijo, la materia tiene en sí una predisposición a lo personal. El jesuita esloveno toma las palabras de Bulgákov para explicar que en todo lo creado existe un código del *Logos* en el que, si se pudiera leer se encontraría que en él está escrito la orientación y el sentido de la materia misma. El pecado convirtió todo en opaco y muerto, pero con la redención de Cristo también la materia recupera la posibilidad de ser lo que era en la visión del Creador. Por este motivo, la materia “quiere ser” el escenario de la revelación del amor de Dios que se manifiesta en el Cuerpo de Cristo. Rupnik afirma que es preciso que el hombre toque la materia del mundo como el sacerdote toca la materia del sacramento. Esta semejanza podría hacer que la materia del mundo pueda participar en el relato de la verdad como belleza⁹⁴⁹. La materia por lo tanto es indispensable y no puede ser excluida del conocimiento y la comunicación de Dios.

La materia que participa del mosaico nace de crear una armonía de diversos, que Rupnik afirma como “armonía de alteridades”⁹⁵⁰. Todo el dinamismo, luminosidad y transparencia que imprime la iconografía busca el recordar que la Iglesia es el mundo transfigurado. En este sentido, las últimas obras del Centro Aletti son cada vez más

⁹⁴⁸ Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 208-209.

⁹⁴⁹ Rupnik considera que la teología puede aprender del arte, en cuanto que el segundo es capaz de unir la mente y las manos. La teología en este sentido, tiene poca consideración de la materia. Cf. *Íbid.*, 174-175.

⁹⁵⁰ Condición de ser otro.

matéricas y luminosas, tratando de presentar la materia del mundo como el escenario de la redención del hombre⁹⁵¹.

«El oro en el espacio litúrgico se convierte en testigo del amor de Dios hacia nosotros y de nuestra respuesta a ese amor. Basta un solo rayo de luz, una cerilla, para hacer resplandecer el oro; igual que basta una sola invocación del hombre pecador y toda la misericordia divina se derrama sobre él»⁹⁵².

Toda la materia que participa del espacio sacro debe entrar transfigurada mediante el trabajo del hombre. La materia encuentra su plenitud cuando mediante dicho trabajo, encuentra verdaderamente su puesto en el mundo transfigurado de Cristo.

Este es el caso de la arcilla que, pasada por el fuego se convierte en terracota. El fuego, señala Rupnik, es el símbolo del Espíritu. Cuando la arcilla, que es la tierra, pasa por el fuego se petrifica, pudiendo de esta manera colocar encima la fina hoja de pan de oro. Rupnik los explica como: «ese fuego que la ha petrificado y que la ha solidificado, ahora permanece en ella como luz de oro»⁹⁵³. El oro sobre la terracota tiene que ver con el tránsito del hombre redimido y se utiliza principalmente para significar los espacios de la Jerusalén Celeste.

Esta transfiguración es parecida a la de las flores convertidas en incienso: «las flores se secan, mueren, pero después de haberse convertido en incienso, con el fuego - con el Espíritu Santo- comienzan de nuevo a florecer y muestran lo esencial: su perfume»⁹⁵⁴.

«La belleza es algo profundo, preciso y concreto que hace remover los cimientos del hombre, que hace que el tiempo se detenga, y que hace que la obra creada permanezca en el tiempo y en la memoria de los hombres»⁹⁵⁵.

⁹⁵¹ Cf. *Íbid.*, 176-177.

⁹⁵² *Íbid.*, 190.

⁹⁵³ El oro ha formado parte de la tradición iconográfica desde los comienzos de la Iglesia, que ha reconocido que es la materia que mejor expresa la santidad y fidelidad de Dios, porque es el material más luminoso y duradero que existe. Rupnik señala que, por malentendidos culturales, por contestar a la riqueza, se ha eliminado la belleza del oro. Cf. *Íbid.*, 188-190.

⁹⁵⁴ Cf. *Íbid.*, 188.

⁹⁵⁵ CAMPO BAEZA, A., *Buscar denodadamente la belleza. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Alberto Campo Baeza y contestación del Excmo. Sr. D. Juan Bordes Caballero. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Mairera, Madrid 2014, 19.

Aparicio sugiere que la arquitectura nace del encuentro entre la idea y la materia⁹⁵⁶. Este arquitecto español realiza una interesante investigación sobre el muro -soporte arquitectónico de la obra de Rupnik-, que ofrece unas claves del sentido con el que, desde la arquitectura, se comprende la materia.

La naturaleza es idea y materia. El arquitecto toma de la naturaleza aquella idea y aquella materia más adecuadas para su espacio, y las hace arquitectura en sus muros, en sus ausencias de muros y entre sus muros. Los muros crean volúmenes y, las ausencias de muro, al dejar penetrar a través de ellas la naturaleza, crean el espacio en ese volumen. El volumen es un espacio sin luz, sin cielo, sin paisaje. El culmen de la arquitectura es un espacio sin naturaleza⁹⁵⁷. Las ausencias del muro, son ausencias de materia que nacen de una idea arquitectónica puesta en resonancia con la idea de la naturaleza. Así, la naturaleza idealizada y bella se hace materia muraria en las ausencias de muro. Aparicio señala que existe una relación íntima entre el volumen y su espacio -contenido-. Es el vínculo de la emoción⁹⁵⁸, el vínculo entre la materia y la idea, el vínculo entre la arquitectura y la naturaleza⁹⁵⁹. Aparicio revela una concepción secularizada de la manera en que naturaleza y la materia transformada por el arquitecto dialogan en la arquitectura. A partir de este planteamiento, este autor dice sobre la experiencia de la arquitectura: «La habitación de la belleza surge en un volumen creado con muros y emocionado por la naturaleza que crea el espacio al penetrar en él en forma de luz, lluvia, cielo o paisaje idealizados en ese espacio»⁹⁶⁰.

La obra de la capilla *Redemptoris Mater* inició a Rupnik en el mosaico y en la reflexión teológica de la materia. Después de más de veinte años estudiando el arte

⁹⁵⁶ Cf. APARICIO GUIADO, J.M., *El muro*, 11.

⁹⁵⁷ Esta afirmación tiene una relación íntima con la concepción del templo en Rupnik. El espacio litúrgico debe quedar completamente transfigurado, y para ello debe hacerlo toda la materia que participa en él. El paisaje natural, visto desde la arquitectura sacra, hace alusión a la inclusión de una parte de la naturaleza no transformada, y por lo tanto no llamada a ser transfigurada. Para Rupnik, el espacio litúrgico se debe cerrar visualmente al exterior.

⁹⁵⁸ Lo único que sabemos con certeza de la emoción son unas causas y unos efectos: «Una gran obra de arquitectura nos hace callar y llorar. La causa es la Arquitectura y el efecto el silencio y las lágrimas». La emoción arquitectónica es una emoción en el espacio y en el tiempo; la arquitectura es una emoción que se habita. Cf. *Íbid.*, 16.

⁹⁵⁹ La Arquitectura sublima la Naturaleza y la hace emocionante. La Naturaleza es la materia del arquitecto. Sólo a través de un medio como ella puede nacer la Arquitectura. La Arquitectura es la emoción habitable que se logra al sublimar la Naturaleza. Cf. *Íbid.*, 17.

⁹⁶⁰ Cf. *Íbid.*, 219.

moderno y trabajando de forma específica con la pintura expresiva y abstracta, el jesuita esloveno se planteó que, para poder dar una respuesta desde el arte a la síntesis que requería la obra de la capilla, se requería de un mosaico del que emergiera, sobre todo, su materialidad⁹⁶¹.

Las artes que participan en el espacio litúrgico -incluida la arquitectura- deben integrar la relación color-materia-expresión, conformada como la respuesta más significativa a la época actual. La materia no se puede seguir tratando como una realidad cosificada, sino que hay que descubrir en ella su principio vital. El mosaico permite de esta manera hacer emerger dicha energía. La arquitectura responde en muchos casos presentando la materia como una realidad inerte y muerta, sobre todo cuando se somete a las teorías e ideologías que se le aplican durante su ideación. Al descubrir el principio vital de la materia se tiene la posibilidad de hacer emerger la relación con el *Logos*, y, por lo tanto, hacer transparentar su verdad⁹⁶².

El mosaico adherido a las paredes, reviste de vida la arquitectura, y dotan a la estructura inerte de dinamismo y vitalidad. La arquitectura, mediante su materia constitutiva, puede acompañar al dinamismo del mosaico, pero no con una expresividad pasional e instintiva, sino con una vitalidad que es orientación, ritmo, sentido, camino de la gloria, etc. Por este motivo el mosaico de Rupnik imprime movimiento en el espacio sagrado, y lo convierten en la realidad dominante.

Clément resume el acontecimiento del encuentro del espacio litúrgico transfigurado y lo humano como la unidad extraordinaria entre la persona y el cosmos, en el que lo cósmico -el mundo transfigurado en el espacio sagrado- no es lo que salva al hombre, sino el hombre es el que salva a lo cósmico a partir de Cristo⁹⁶³.

⁹⁶¹ Cf. RUPNIK, M.I., “Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 179.

⁹⁶² Cf. *Íbid.*, 179.

⁹⁶³ Cf. CLÉMENT, O., “Un Occidente fecundado por Oriente”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 194.

IV.3.3.2. El sentido de la luz y el color en el espacio litúrgico

«Cuando la materia rezuma de luz, se tiñe de colores. Los colores dan testimonio del alma del mundo [...]. El color es la carne del mundo»⁹⁶⁴.

«Para el hombre, el color es el tacto del ojo»⁹⁶⁵.

¿Por qué en el espacio arquitectónico importa la luz? El arquitecto Campo Baeza dice, en referencia a la luz, que es el máspreciado -y gratuito- material para componer el espacio arquitectónico. Repite en numerosos escritos: «*Architectura sine luce, nulla architectura est*»⁹⁶⁶. La luz para Campo Baeza es el tema central de la arquitectura. Aparicio también señala que la luz es esencial en la arquitectura, de tal forma que no existe una arquitectura sin luz⁹⁶⁷. El mismo arquitecto, compone con dos parámetros lo que hace que una emoción sea emoción arquitectónica, que son el espacio y el tiempo. La emoción espacial suele llevar vinculada la quietud del tiempo, su detención, su suspensión y el movimiento del hombre; la emoción temporal conlleva el paso del tiempo desde la quietud del hombre, en el que participa de forma activa la luz⁹⁶⁸. La luz en la arquitectura se concibe como uno de sus elementos constructivos esenciales. La luz no solo ilumina, sino que corporeiza y se objetiva, formando parte de la arquitectura⁹⁶⁹.

Arocena describe la luz como “la sombra de Dios”, el principio capaz de redimir a la materia de su pesantez y de su impenetrabilidad. Siguiendo a Soloviev, concibe la luz como el primer principio de unión entre lo material y lo inmaterial, entendiendo la belleza como materia iluminada o luz encarnada. La luz, en el contexto de la liturgia, aporta un

⁹⁶⁴ RUPNIK, M.I., *Los colores de la luz*, 27.

⁹⁶⁵ AROCENA SOLANO, F.M., “El lenguaje simbólico de la liturgia”, 120.

⁹⁶⁶ Cf. CAMPO BAEZA, A., “En torno a la luz. *Architectura sine luce nulla architectura est*”. *Vía Arquitectura* 7 (marzo de 2000) 26-29.

⁹⁶⁷ Cf. APARICIO GUIADO, J.M., *El muro*, 22.

⁹⁶⁸ «Un hombre colocado en un ocaso en Selinunte, en el pórtico de uno de sus templos, quieto, solitario; ve morir el sol, ve morir la luz, ve morir el templo sin haberse movido de su sitio. Después, cuando nace el nuevo día, con la aurora, nace de nuevo el templo, y sigue sin haberse movido, y se emociona en quietud y contemplación. Lo que sí ha estado en movimiento es el tiempo. El hombre ha sufrido una emoción arquitectónica temporal de luz, formas y colores». Cf. *Íbid.*, 24.

⁹⁶⁹ Cf. DE BARAÑANO, K., “Las gravitaciones: relieves en papel”. En: IZQUIERDO BRICHS, V. (coord.), *Chillida*. Edicions de l’Eixample, Barcelona 2003, 190.

significado en cuanto a que garantiza que lo divino se encuentre con lo humano, haciendo posible y diáfano lo espiritual⁹⁷⁰.

Proclo (412-485), uno de los últimos filósofos neoplatónicos griegos, afirmaba que el espacio es la más sutil de las luces. Ambos -espacio y luz- son la materia prima de la arquitectura, también en el espacio litúrgico. El arquitecto por lo tanto debe ser consciente que proyectar significa guiar la luz en un espacio sin olvidar su fuerza manifestativa. Arocena describe con profusión la inclusión de la luz en los primeros edificios cristianos como el número de lámparas encendidas en la Basílica Lateranense de Roma (un total de 8370); la cien lámparas de bronce que iluminan el altar de confesión de San Pedro del Vaticano, como un modesto vestigio de la desbordante iluminación de la anterior; los miles de pequeños cirios ubicados en los monasterios del Monte Athos, cuyo decrecer y moverse también forman parte del rito, en conjunción con la gran lámpara con forma de corona (del mismo tamaño que la cúpula) instalada en cada *katholikón*⁹⁷¹, descendiendo hasta la altura del iconostasio y haciéndose rotar al ritmo de los cantos⁹⁷².

Todo debe entrar transfigurado en el espacio sacro, incluso la luz. En el caso de las vidrieras, Rupnik realiza una prospección diferente a la propuesta de la Edad Media, en la que se obligaba a que la luz entrase, en el interior de la iglesia, a través de las figuras de los santos. Las vidrieras del Centro Aletti proponen que la luz se refracte a través de palabras espirituales. Estas frases, que a menudo son de la Palabra de Dios, obligan al artista a tener en cuenta una objetividad para manifestarlas, que provoca que la introducción de la luz sea de una manera nueva y diferente. Con esto, señala Rupnik, se evita el excesivo abstractismo de propuestas como la realizada en la Catedral de la Almudena, fruto de una imagen absolutamente subjetiva⁹⁷³.

Arocena señala que la luz a través de las vidrieras contribuye a potenciar el simbolismo de la liturgia evocando la Jerusalén celeste, recreando un “Tabor arquitectónico”. En las catedrales, las vidrieras ofrecían una visión muy diferente desde el exterior, el interior y también en función de la manera en que eran bañadas por la luz. Desde la contemplación de trozos de vidrio de color unidos cordones de plomo, hasta la

⁹⁷⁰ Cf. AROCENA SOLANO, F.M., “El lenguaje simbólico de la liturgia”, 116.

⁹⁷¹ Iglesia principal de un monasterio o diócesis ortodoxa.

⁹⁷² Cf. *Íbid.*, 117.

⁹⁷³ GOVEKAR, N., *ROSSO*, 187.

contemplación de formas y colores representando los Misterios de Cristo, incluso la experiencia de la sensación del “frío” azul predominante en las vidrieras de la cara norte, aquellas que muestran las imágenes veterotestamentarias, aquellas que no conocieron a Cristo, en conjunción con la sensación de la “calidez” del rojo predominante en las vidrieras del sur, las del Nuevo Testamento⁹⁷⁴. El color en el espacio sacro no responde a un convencionalismo utilitario o esotérico, sino que expresa y provoca estados del alma como también lo hace la música. Se podría decir que los colores responden a una “lógica sacramental” en la cual «el Misterio de la luz se circunscribe en los colores y los colores son testigos de la luz»⁹⁷⁵. Los colores rojos y azules, en los primeros siglos del cristianismo, trataban de evidenciar la dimensión divina y humana en Cristo, que quedaban materializadas por ejemplo en el Pantocrátor. Los volúmenes del espacio arquitectónico se funden con la iluminación ambiental, las imágenes, las vidrieras mediante la presencia del color con el objetivo de crear un lugar para proyectar el espíritu hacia lo inefable, donde el cristiano puede tener experiencia del Misterio de la belleza de Dios. Florenski, cuando trataba la teología del icono, señalaba que los colores eran presencias divinas que se asomaban para ser contempladas por el corazón redimido⁹⁷⁶. Rupnik, apunta que en momentos de fe fuerte siempre se ha optado por colores fuertes, afirmando que el hombre no se puede presentar anémico en el tercer milenio⁹⁷⁷.

La dimensión simbólica de la luz no se agota en la iluminación natural. Las lámparas, que proceden de la tradición de los primeros siglos, también tienen especial relevancia en la configuración del espacio litúrgico. El sentido de la lámpara es recordar que toda persona que entra en una iglesia ha entrado en un ámbito donde la luz nunca se acaba⁹⁷⁸.

⁹⁷⁴ Cf. AROCENA SOLANO, F.M., “El lenguaje simbólico de la liturgia”, 119.

⁹⁷⁵ Cf. *Íbid.*, 121.

⁹⁷⁶ Cf. *Íbid.*, 122.

⁹⁷⁷ Cf. AGEJAS ESTEBAN, J.Á., “Los colores de la fe del siglo XXI”. *Alfa y Omega* 17/10 (2013) 30.

⁹⁷⁸ En la capilla de la Universidad San Pablo CEU, finalizada en 2009 en Madrid, el Centro Aletti diseñó una lámpara central a modo de gran corona, como figuración de una corona de gloria, símbolo de la comunión de los bautizados -antiguamente llamados “iluminados”-, con el objetivo de expresar que, mediante el bautismo, o “iluminación” -*photismos*-, se pasa de la noche a la luz, de la muerte a la vida. Esta lámpara está suspendida de ocho hilos y dispone de ocho cruces representando el octavo día, en referencia al ‘día sin ocaso’.

En la capilla del Colegio Mayor San Pablo CEU, un gran lampadario descuelga del crucero de la iglesia y cubre la zona del presbiterio donde está situado el altar, incrementando de esta manera la centralidad del espacio. El sentido de la lámpara hace alusión a la venida al mundo de Cristo para iluminar el hombre. Esta luz le aporta al espacio la condición ser inagotable, de permanecer incluso cuando las luces del mundo se apagan. La luminaria está diseñada como una corona de gloria que es símbolo de los bautizados, que pasan de la noche al día -de la muerte a la vida, de la separación a la comunión- mediante la luz⁹⁷⁹.

IV.3.4. La lectura de la tradición en el espacio expectante

La Tradición hace ver que el sacramento actúa en el altar, pero no se detiene ahí. El sacramento actúa en la comunidad y queda reflejado, como una proyección, en las paredes y en el espacio de la iglesia misma, porque el edificio sagrado debería de ser un autorretrato de la comunidad, de la Iglesia. El espacio litúrgico es testigo eminente de la transfiguración que tiene lugar en el sacramento, que implica a toda la comunidad y a toda la creación. Por este motivo, la arquitectura, las piedras, la madera, el vidrio, la iconografía de los santos y los acontecimientos de la salvación, deben revelar y testimoniar la acción salvífica, transfigurante y vivificante de la liturgia. Esto requiere además una conciencia dialógica entre la arquitectura y el arte⁹⁸⁰. El arte de los cristianos conseguía crear un espacio donde el fiel podía contemplar la unidad de todo el conjunto. Cuando el arte ha separado la contemplación del relato y se concentra en la elaboración de la forma para cada detalle, nace el problema de la unidad⁹⁸¹.

El icono, cargado de Presencia y vida, reviste también la arquitectura de vitalidad y dinamismo. La iconografía le aporta a la arquitectura sacra un valor que occidente había

⁹⁷⁹ Suspendida de ocho hilos hace referencia al octavo día. Orígenes decía en el siglo III: «el número ocho, que contiene la virtud de la resurrección, es figura del mundo futuro». Cf. RODRÍGUEZ VELASCO, M., “Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti; una reinterpretación de modelos paleocristianos, bizantinos, románicos y góticos con el lenguaje contemporáneo”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, 133.

⁹⁸⁰ «El arquitecto es quien decide y determina dónde y cómo será insertado el arte en “su” iglesia». Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 68.

⁹⁸¹ Cf. *Íbid.*, 152.

olvidado: el espacio no está vacío. La presencia de las figuras de Cristo, de los santos⁹⁸², incluso el “aleteo” del Espíritu, le confiere al lugar una dimensión expectante, a la espera de recibir a la comunidad celebrante.

La obra musiva del Centro Aletti se posiciona hasta la parte baja de los paramentos interiores. Se disponen grandes figuras para que puedan producir el encuentro con la mirada desde cualquier punto de la asamblea. Estas figuras no se colocan para ser percibidas en su totalidad, sino que emergen por detrás de los bancos y sillas para provocar una relación real, y, además, acompañar a la comunidad en la celebración litúrgica. Las escenas bíblicas y los santos evidencian que la liturgia es la convocatoria de los salvados de todos los tiempos⁹⁸³.

Este acompañamiento se muestra con claridad en la capilla de la Sucesión Apostólica, en la parte posterior del hemicycle, está situada una procesión de doce obispos santos -algunos mártires- de la Iglesia en España, componiendo seis del primer milenio y seis del segundo⁹⁸⁴. Cada obispo presenta un elemento simbólico que representa un pequeño énfasis de su vida, de su teología, de su pastoral o de su espiritualidad. Las casullas se han representado diferentes, sin embargo, todos están investidos con la misma mitra y sus rostros tienen rasgos parecidos; de esta manera se subraya la diversidad del sacerdocio en Cristo, a la vez que la unidad en el mismo Cristo⁹⁸⁵. Los obispos están

⁹⁸² En la visión ecuménica del jesuita esloveno, las figuras representan incluso a patriarcas y mártires ortodoxos, como en el caso de la capilla *Redemptoris Mater*. Clément señala a este respecto: «Se ha innovado, atreviéndose a poner juntos a Gregorio de Palamas y a Tomás de Aquino». CLÉMENT, O., “Un Occidente fecundado por Oriente”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 187.

⁹⁸³ Cf. RUPNIK, M.I., “Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 181.

⁹⁸⁴ Empezando por la derecha junto a la vidriera, mirando desde el presbiterio hacia la entrada: san Fructuoso de Tarragona, obispo y mártir (murió en el 259); san Cecilio de Elvira, varón apostólico y mártir (siglo I o II); san Paciano de Barcelona, obispo (391); san Isidoro de Sevilla, arzobispo y Padre de la Iglesia (636); san Ildefonso de Toledo, arzobispo y Padre de la Iglesia (667); san Rosendo de Mondoñedo, obispo (997). Empezando por el lado opuesto al anterior: san Julián de Cuenca, obispo (1208); san Tomás de Villanueva, arzobispo (1555); san Toribio de Mogrovejo, arzobispo (1606); san Juan de Ribera, patriarca latino (1611); san Antonio María Claret, arzobispo (1870); san Florentino Asensio de Barbastro, obispo y mártir (1936). Cf. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M.E., “Biografía de los 12 santos obispos españoles representados”. En: CATELA MARCOS, I. (ed.), *La capilla de la Sucesión Apostólica. En la casa de la Conferencia Episcopal Española*, 53-102.

⁹⁸⁵ Los rostros se han realizado según una antigua tradición de la Iglesia en la que cada rostro debía tener tres dimensiones, una que lo asemejase a otro santo, otra que lo asemejase a Cristo o

identificados con su nombre y la fecha de la muerte, precisando, como se hacía en las catacumbas, el *die natalis* como nacimiento a la vida en plenitud⁹⁸⁶. El martirio está presente en los extremos de la procesión junto a las vidrieras. Mediante unas coronas doradas, a modo de relicario expuesto para la veneración, se da testimonio del martirio, que explicita de modo histórico y visible una realidad sacramental. El sufrimiento y la muerte se convierten en participación de la muerte de Cristo, pero también se produce la conversión en luz de la gloria.

La diversidad de los hombres en la unidad de Cristo es también la dinámica que hace experimentar el mosaico, realizado con materiales pobres y ricos, luminosos y opacos, grandes y pequeños, formas libres y geométricas, piezas fijas o en movimiento. El trabajo de Rupnik consistirá también en crear la tensión correcta de los diferentes para conseguir la armonía, la comunión y la unidad del conjunto.

Como se ha indicado en diferentes momentos de este trabajo, la obra por sí misma no tiene sentido sin la comunidad celebrante. Rupnik considera que una vez finalizada la obra artística, se completa mediante la veneración de los fieles. Lo denomina como “el último barniz” que, mediante la oración o incluso mediante el tacto, como otras muchas obras de la cristiandad, terminan de “uncir” la piedra⁹⁸⁷.

IV.3.5. El sentido dinámico a partir de la experiencia de la liturgia y la participación integral del rito

Como se ha visto hasta el momento, el umbral de la repercusión del mosaico de Rupnik en el espacio litúrgico, supera la condición de ser concebido como un elemento decorativo. La complejidad de las relaciones interiores que se produce en el espacio va más allá de determinar y cuantificar funciones y recorridos. El aspecto dinámico que adopta el lugar sagrado que alberga la liturgia se enriquece con el itinerario escatológico

a la Madre de Cristo, en el caso de las mujeres- y una última que recordase un rasgo personal. Los santos poseen algún rasgo del retrato de Cristo. Los vestidos blancos indican que se encuentran frente a la Transfiguración.

⁹⁸⁶ Cf. RODRÍGUEZ VELASCO, M., “Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti; una reinterpretación de modelos paleocristianos, bizantinos, románicos y góticos con el lenguaje contemporáneo”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, 107.

⁹⁸⁷ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 166.

descrito anteriormente. Lo dinámico en la liturgia queda representado de muchas maneras. Aspectos tan sutiles como el cambio de color en las vestiduras litúrgicas expresan la dinámica de los Misterios celebrados a través de este lenguaje simbólico⁹⁸⁸, haciendo que el rito se vuelva rico en matices, diverso en signos y variado en las expresiones simbólicas.

El teólogo ortodoxo Ioan I. Ică Jr. realiza un interesante estudio de la capilla *Redemptoris Mater* en el que sintetiza otros ejes principales que tradicionalmente han existido en las iglesias, pero que se intensifican a partir de la intervención del jesuita esloveno; esto lo consigue a partir de la superposición del eje escatológico con un eje transversal económico y otro, vertical, cósmico⁹⁸⁹. Valenziano apunta que, en esta capilla, la intersección de dichos ejes espaciales y teológicos (norte-sur y este-oeste) evidencia la cruz ideal. Además de esta doble direccionalidad, la obra de Rupnik se enriquece con otras relaciones que, en forma de diálogo y encuentro, se cruzan y entrelazan en el espacio⁹⁹⁰.

⁹⁸⁸ Cf. AROCENA SOLANO, F.M., “El lenguaje simbólico de la liturgia”, 120.

⁹⁸⁹ Cf. ICĂ JR., I.I., “La Capilla «Redemptoris Mater». Interpretatio theologica”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 215.

⁹⁹⁰ Valenziano señala que en la capilla Redemptoris Mater se integra una organización en cruz con otra en X. De esta manera, además de la dirección principal, el eje escatológico, es posible descubrir los encuentros en paredes opuestas como el del anuncio de la Encarnación con el anuncio de la Resurrección, Jesús presentado en el Templo con Edith Stein deportada a Auschwitz. Cf. VALENZIANO, C., “Pros lithon zonta et ipsi lapides vivi (1 Pe 2,4-5)”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 196.

Tabla 7.- Significado teológico de la capilla *Redemptoris Mater*⁹⁹¹

	Paredes	Temas	Acontecimientos	Sacramentos	
Eje de la economía	Norte	<i>Kénosis</i>	La restauración de la naturaleza	Bautismo	
	Sur	<i>Theosis</i>	La santificación de las personas. La Ascensión y Pentecostés	Unción	
Eje escatológico	Oeste	<i>Crisis / neaktisis</i>	La transfiguración de la Creación al Juicio	Eucaristía	
	Este	<i>Polis</i>	La Jerusalén celeste. Las bodas del Cordero con la Sofía		
Eje cósmico	Arriba	Pantocrátor – cruz	La Providencia	Cielo	Cosmos Iglesia
	Abajo	Cosmos – altar	La Creación	Tierra	

El sentido dinámico que presentan estos ejes marcados por el simbolismo relacional de las imágenes, alude al dinamismo de toda la existencia, que va desde la materia al rostro de los hombres representados, y desde éstos al rostro de Cristo, que es el *Logos* e Imagen de Dios, como misterio final de toda existencia⁹⁹². En las relaciones que Icañ Jr. sugiere en la capilla *Redemptoris Mater*, el teólogo concluye que este lugar no se puede comprender como un espacio ortodoxo, ni tampoco católico. Tradicionalmente, el arte que ha conformado el espacio litúrgico se ha comprendido a través de la superposición de las tradiciones. La obra de Rupnik propone una innovación partiendo del eje de la constante novedad escatológica, con una gran profundidad apocalíptica en el sentido bíblico y eclesial. Por este motivo, Icañ Jr. señala que Rupnik está presentando un nuevo tipo de arte que se fundamenta en un nuevo tipo de teología⁹⁹³.

El culto cristiano integra a la persona en el gran movimiento que desencadena el sacerdocio de Cristo en su intercesión celestial y terrenal. De esta manera, la liturgia prolonga y actualiza la intercesión de Cristo, que, junto al Padre, desencadena el descenso de Pentecostés, como la manifestación del Espíritu que nunca acaba y que tiende a la

⁹⁹¹ Cf. ICÁ JR., I.I., “La Capilla «Redemptoris Mater». Interpretatio theologica”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 215.

⁹⁹² Cf. Íbid., 206.

⁹⁹³ Cf. Íbid., 207.

plenitud escatológica⁹⁹⁴. Está dinámica a partir del movimiento de la celebración, comprende un significado del tiempo y la eternidad que identifican la liturgia de la Iglesia y la liturgia celestial⁹⁹⁵.

La liturgia implica el movimiento y la acción. El significado de la palabra liturgia⁹⁹⁶ esconde una simplicidad que, en muchas ocasiones, se complica dentro del discurso teológico. En el griego moderno, liturgia significa: “servicio abierto”, “servicio popular” o “servicio público”⁹⁹⁷. Por lo tanto, desde la simplicidad de dicho significado se podría definir como “servicio divino” o “servicio público del pueblo”. Sin embargo, encuentra la dificultad de comprender la acción litúrgica en el término estático de “servicio”, porque el Verbo al que se refiere la liturgia implica una definición activa de algo que “se puede y se debe hacer”. Valenziano⁹⁹⁸ se sirve de De Gaulle para ilustrar que, cuando se habla de liturgia, es necesario evocar la acción: «[...] ¿en el principio era el verbo? No, era la acción»⁹⁹⁹. El valor activo de la liturgia se despliega en tres acciones concretas que promueven el dinamismo: escuchar la Palabra, mirar la Gloria y experimentar el Misterio.

⁹⁹⁴ Cf. CAMPATELLI, M., “La fuerza creativa y formativa de la liturgia”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 441.

⁹⁹⁵ Cf. *Íbid.*, 443.

⁹⁹⁶ La definición incompleta de liturgia sería la que vincula la palabra con los elementos exteriores del culto, es decir, al conjunto de ritos y prescripciones del ceremonial del culto cristiano. Diferentes autores afirman que la definición más precisa es la de Pío XII en la Encíclica *Mediator Dei*, en la que se presenta la liturgia como a Cristo centrando el culto perfecto a Dios por medio de su sacerdocio, que culminó en su sacrificio en el Calvario. Cf. Pío XII, *Mediator Dei*. Carta Encíclica. Castelgandolfo (20 de noviembre de 1947), epígrafes 1-4.

⁹⁹⁷ En la antigua Grecia, el término *leitourgía* (λειτουργία) hacía referencia al servicio que debían prestar los ciudadanos griegos para gestionar y financiar algunos cargos públicos de carácter militar o civil. El término derivó progresivamente en “cualquier gasto de interés público” hasta la época romana, en la que mediante el término latino liturgia derivó en “servicio público” en referencia a “obra para el pueblo”. Cf. SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 80.

⁹⁹⁸ Monseñor Crispino Valenziano (Cefalú, 1932), fue profesor de Antropología Litúrgica y Espiritualidad Litúrgica en el Instituto Pontificio Litúrgico de San Anselmo y miembro de la Comisión Pontificia de Arqueología Sacra. Considerado uno de los máximos expertos en arte sacro, fue uno de los autores –junto con el cardenal Martini, Špidlík y Clément– que redactaron la introducción al libro sobre la obra retrospectiva de Rupnik, *Los colores de la luz*. Cf. RUPNIK, M.I., *Los colores de la luz*, 13-15.

⁹⁹⁹ DE GAULLE, C., *Le fil de l'épée*. Berger-Levrault, París 1932. Citado en: VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 42.

IV.3.5.1. El sentido dinámico de la Presencia: el motor del espacio litúrgico

«Si la arquitectura sagrada del Templo ordena el espacio, y el Memorial litúrgico el tiempo, el icono experimenta lo invisible, la “forma interior” del ser; y esta interioridad surge de la iluminación, de la categoría tabórica»¹⁰⁰⁰.

La presencia constituye el modo más valioso de cercanía¹⁰⁰¹. El lenguaje del arte debe revelar la presencia y “decir” el contenido del misterio en la liturgia. Este lenguaje, como se indicó en el capítulo anterior, debe ser aprehendido desde el Espíritu Santo¹⁰⁰². ¿Cuál es el sentido real de la presencia en la liturgia?¹⁰⁰³

La Palabra se entiende como presencia de Dios y como vehículo de su revelación. En la escucha de la Palabra –*lectio divina*– se puede comprender la acción del paso de la proclamación de la misma a la transformación de la vida del que la escucha. Esto, en el ámbito del espacio sacro, Valenziano lo denomina el paso del *lectio-meditatio* al *oratio-contemplatio*¹⁰⁰⁴. Una de las formas de materializar esta manera de concebir la presencia de la Palabra en la construcción eclesial sería situando el ambón en un lugar estratégico, diferente a la posición tradicional que asemeja dicho elemento a un aula de conferencias. Incluso, como en el caso de la liturgia bizantina, separando los ambores en función de la Palabra veterotestamentaria, la del Nuevo Testamento e incluso los salmos. Es en la acción de poner en juego las sagradas lecturas donde se produce el tránsito antes descrito. Rupnik dará mucha importancia a este elemento dejando a un lado el modelo de “atril” en el que, durante los últimos años, ha residido la Palabra de Dios.

Ratzinger sostiene que el tabernáculo cristiano realiza en su totalidad lo que, en otros tiempos, representaba el Arca de la Alianza. Este lugar se configura, mediante la humildad de la forma del pan consagrado, en lugar del Santísimo, en la tienda de Dios, en su presencia (*sekiná*) que anticipa la Jerusalén celeste. La presencia en el tabernáculo

¹⁰⁰⁰ EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 191.

¹⁰⁰¹ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, A., *La ética o es transfiguración o no es nada*, 186.

¹⁰⁰² Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 93.

¹⁰⁰³ Berdiáev advirtió de la dificultad para comprender este término desde el impulso “orgullosos y feroces” del humanismo, desvinculado e independizado de todas las manifestaciones culturales y “hacer sentir” al hombre capaz de sociales del hombre moderno. La ciencia y la técnica sirvieron para “hacer sentir” al hombre capaz de concebir y realizar el mundo, dificultando que pudiese admitir la presencia de un misterio que lo englobara. Cf. BERDIÁEV, N., *Nuovo medioevo*, 21.

¹⁰⁰⁴ Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 44.

no crea otra dimensión paralela a la eucaristía, sino que constituye su plena realización, porque esa presencia es la que permite que siempre haya eucaristía en la iglesia. Por otro lado, la comunión eucarística no se opone a la adoración de la presencia, porque la primera alcanza su máxima profundidad sólo si es sostenida y comprendida por la adoración. La lámpara junto al sagrario significa la presencia de Dios y convierte al edificio eclesial, a priori inerte, en algo vivo, en el lugar en el que el Cristo está a la espera del hombre¹⁰⁰⁵.

Los sacramentos, en el seno de la liturgia, expresan el acto de la transfiguración perenne del universo y de la humanidad en el Cuerpo de Cristo, que, por tanto, mediante Cristo, puede acceder a la participación en la vida trinitaria. Los sacramentos son principios activos de la transfiguración del hombre y del universo¹⁰⁰⁶.

Desde el punto de vista cristiano la naturaleza, la creación, no tiene su perfección en la forma. La creación se comprende en relación con Dios, lo que significa que adquiere su sentido cuando se presenta en relación de comunión con Él a través de Cristo. Por este motivo la naturaleza se transforma mediante el trabajo del hombre —el pan y el vino—, pero adquiere realmente su sentido cuando se transfigura, es decir, cuando mediante el sacramento llega a ser convertida en Cuerpo de Cristo. En el arte litúrgico el artista trata de intervenir en la creación mediante su obra idealizando las formas que se le presentan, como la espiga o el pan. Sin embargo, no por el mero hecho de ser representada alcanza su perfección, sino cuando corresponde a su sentido. La perfección consiste en ver y presentar los vínculos, cuando el sentido de la creación es correspondido¹⁰⁰⁷.

En la visión de los cristianos la perfección se debe realizar a la manera de Dios, no del hombre, por lo que “perfección” significa “imperfección del hombre”, su fragilidad, en cuanto a que imita la intervención de Dios. Por lo tanto, dice Rupnik, la perfección es una sinergia donde el hombre reconoce su estado creatural como invocación para la acción de Dios, y aquí reside el sentido de la vida del hombre. Este es el motivo por el cual el arte litúrgico debe tener una visión escatológica que permite que, mediante

¹⁰⁰⁵ Cf. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, 130-131.

¹⁰⁰⁶ Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 34.

¹⁰⁰⁷ Rupnik señala que el sacramento es una realidad íntegra, que no puede ser desvinculada de la vida: «La perfección no es una cosa “junto” al sentido de las cosas, de lo que se “deduce” dicho sentido, sino que coincide con la unidad del sentido». Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 140-141.

el Espíritu Santo, transporte al hombre a la “plaza de oro” donde todas las cosas se ven en su estado definitivo¹⁰⁰⁸.

Para Oriente, el icono es uno de los sacramentales, más en concreto el de la presencia personal. Las estijiras de la fiesta de Nuestra Señora de Vladimir dicen lo siguiente: «Contemplando el icono, dices con mi poder: mi gracia y mi fuerza están con esta imagen». La función litúrgica y el ministerio teofánico del icono en Oriente, requieren de la intercesión de un sacerdote para su consagración. Una imagen, en la que se ha verificado su corrección dogmática y su corrección con la tradición se vuelve, por la respuesta divina a la epiclesis del rito, en “icono milagroso”. “Milagroso” significa cargado de presencia. El Concilio VII declaró: «ya sea por la contemplación de la Escritura, ya sea por la representación del icono [...], recordamos todos los prototipos y nos introducimos con ellos». El Concilio de 860 afirmó en el mismo sentido: «Lo que el Evangelio nos dice a través de la palabra, el icono nos lo anuncia a través de los colores»¹⁰⁰⁹.

El icono, como ente material, no tiene realidad propia. En sí mismo es tan sólo una lámina de madera o, en el caso de la obra de Rupnik, un conjunto mural de piedra. Debido a que extrae todo su valor teofánico de su participación con la totalidad, por medio de la semejanza¹⁰¹⁰, se convierte en esquema de resplandor¹⁰¹¹.

La teología litúrgica de la presencia, confirmada con el rito de consagración, distingue el icono de un cuadro de tema religioso. La obra de arte puramente estética abre “un tríptico” en el que se sitúan el artista, la obra y el espectador. El artista ejecuta su obra

¹⁰⁰⁸ Cf. *Íbid.*, 145-146.

¹⁰⁰⁹ Cf. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 182.

¹⁰¹⁰ El icono también surge de la teología bíblica del Nombre. El Nombre de Dios es su icono oral y no se puede «pronunciar en vano» (Ex 20,7; Dt 5,11), porque Dios está presente en su Nombre. La «oración de Jesús» está arraigada en esta noción bíblica. En el rito de santificación, el hecho de “nombrar” al icono («esta imagen es el icono de Cristo» y «este icono está santificado por el poder del Espíritu Santo»), significa que la semejanza afirmada sacramentalmente confiere al icono el carisma de la presencia inherente al Nombre. Los iconos del mismo prototipo, sobre todo de Cristo, son innumerables, pero un único Nombre los identifica, convirtiendo cada icono en uno de sus aspectos. La eucaristía opera el cambio de materia terrena en realidad celeste y trascendente. El ritual del icono no opera ninguna metamorfosis, sino que identifica el icono con su propia realidad de semejanza. La materia del ritual no es la lámina de madera o el mosaico, sino la semejanza que remite al icono «no hecho por la mano del hombre». Cf. *Íbid.*, 211.

¹⁰¹¹ El icono no puede encerrar nada en sí mismo. Además, la ausencia de volumen excluye toda materialización. Cf. *Íbid.*, 183.

tratando de suscitar una emoción en el espectador, convirtiendo el encuentro en una experiencia estética. Evdokimov señaló que la obra de arte, pese a ser conmovedora y admirable, no tiene función litúrgica. Sin embargo, el icono trasciende el plano emotivo que actúa a través de la sensibilidad y rompe el “triángulo estético” antes mencionado y su inmanencia. No trata de suscitar la emoción sino el sentido místico, el *mysterium tremendum*, ante la llegada de un cuarto principio de relación: la parusía de lo Trascendente cuya presencia está atestada en el icono. Por este motivo el artista desaparece tras la Tradición que habla a través del icono, que nunca está firmado. El espectador que busca un espectáculo, se encuentra fuera de lugar; el hombre, cautivado por una revelación fulgurante, se prosterna en un acto de adoración y de oración¹⁰¹².

La imagen católica acentúa la anamnesis a partir del Concilio de Trento, pero desde un punto de vista no epifánica, situándose fuera de la perspectiva sacramental de la presencia. Evdokimov realizó una composición de todos los aspectos que componen la liturgia: la arquitectura, que representa la experiencia viva del espacio; la anamnesis, que lo hace del tiempo; y el icono, que lo hace de lo invisible. Lo propio del icono es ser “presencia de las ausencias”, la revelación del esquema espiritual escondido, y se dirige a los ojos del espíritu del hombre para que pueda contemplar, como dijo san Pablo, los “cuerpos espirituales”¹⁰¹³.

IV.3.5.2. La acción de contemplar la Gloria

Contemplar implica mirar de modo penetrante la realidad en la que la persona puede participar creativamente¹⁰¹⁴. La acción de “mirar la Gloria” en la liturgia está íntimamente ligada a la iconografía y la cuestión de la representación. El primer deseo de conocer a Dios está descrito en la Biblia a través de Moisés que en un momento dado le preguntó a Yahvéh: «Déjame ver, por favor, tu gloria» a lo que le respondió Dios «[...] mi rostro no podrás verlo, [...] apartaré mi mano, para que veas mi espalda; pero mi rostro no se puede ver»¹⁰¹⁵. Valenziano afirma que la única documentación que existe sobre el tema de la imagen data del Concilio de Nicea II (787), convocado a raíz de la controversia

¹⁰¹² Cf. *Íbid.*, 183-184.

¹⁰¹³ Cf. ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 347.

¹⁰¹⁴ Cf. LÓPEZ QUINTÁS, A., *La ética o es transfiguración o no es nada*, 52.

¹⁰¹⁵ Cf. Ex 33,18-33.

iconoclasta iniciada por el emperador León III el Isáurico en el 726. El concilio estableció un único canon para hablar sobre la legitimidad de la imagen: «Lo que hemos escuchado, lo que hemos visto en la ciudad de nuestro Dios»¹⁰¹⁶. Se observa la profundidad de la teología del momento y el sentido escatológico que se le asigna a la imagen sacra. La obra de Rupnik no hace otra cosa que reverberar ese canon: la imagen sagrada será legítima a condición de que refleje aquello que se ha escuchado y visto en la ciudad de Dios. Esto es la Jerusalén Celestial, la plaza de oro del Apocalipsis. Este reflejo, que surge de la percepción sensible, produce un tránsito en el hombre hacia la redención mediante el sacramento. Esto es la transfiguración.

Rupnik y Špidlík sugieren que, según la etimología, la palabra griega *théôria* (de la familia *théa*) expresa la idea de ver de manera reforzada, de mirar, ir a un espectáculo y, por extensión reflexionar, meditar, filosofar. Por lo tanto, la simple visión puede estar acompañada por el razonamiento. Hoy en día, cuando el razonamiento se hace científico, el hombre puede llegar a lo que se llama teoría, que es algo que en la manera común de pensar se opone a la práctica. Sin embargo, para los filósofos griegos, la *théôria* trataba sobre la contemplación, cuyo objeto es el ser primero, Dios. Dicha *théôria* requería de una preparación e implica un método del espíritu¹⁰¹⁷.

Para Platón, la *théôria* era la visión de lo más excelso que existe en los seres, lo “bello en sí mismo”¹⁰¹⁸. Pese a que cristianos y filósofos no compartían el mismo dios, los maestros espirituales del Oriente cristiano adoptaron rápidamente su significado. El jesuita checo y el esloveno se preguntan, si la oración es la “elevación del espíritu hacia Dios”, ¿se podría concluir que la contemplación es idéntica a la oración? Sin tratar de

¹⁰¹⁶ Adaptación del salmo 149 proclamado en dicho canon sobre la imagen del Concilio Niceno II. Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 45.

¹⁰¹⁷ Cf. ŠPIDLÍK, T., RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 48.

¹⁰¹⁸ En oposición al término meteorología, aplicado a las cosas celestes que no son divinas. Aunque Platón fue el primero en utilizar el término *theologia*, el filósofo no cree que este conocimiento se pueda comparar fácilmente con los demás, reservándolo a la poesía (PLATÓN, *República II*, 379a; *Fedro* 270a). Si bien los platónicos “despreciaban” el mundo sensible para dedicarse a lo invisible, para los cristianos, tanto el valor tanto lo primero como lo segundo, depende de la capacidad de convertirse en símbolo del mundo divino. Cf. ŠPIDLÍK, T., RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, 52.

medir los límites de las diversas acepciones, ambos concluyen que sólo en la oración se adquiere la verdadera gnosis¹⁰¹⁹.

Si *théôria* se define como “ver a Dios” surge la cuestión de cómo se puede ver a Dios en el mundo, cuando la mirada está ocupada en las cosas creadas¹⁰²⁰. A través de las reflexiones de Evagrio y los Padres, concluyen que, para el cristiano contemplativo, tanto las cosas alcanzables por los sentidos como las concebidas por la razón, se convierten en símbolos de una verdad superior a ellas¹⁰²¹. Esto es posible a través de una teología que Rupnik y Špidlík denominan simbólica.

IV.3.5.3. La experimentación del Misterio

«La escatología está ‘en’, y en este sentido es inherente a la historia, interior a ella, a la vez que ‘presupone’, y está antes no en un sentido meramente cronológico, sino que es la medida; en cuanto medida debe tener una cierta inmanencia y prioridad ontológica a lo medido. Por tanto, desde esta comprensión de la realidad percibimos que el tiempo litúrgico es ya la eternidad; y el espacio sagrado del templo, litúrgicamente orientado, es ya el oriente del reino. El tiempo y el espacio litúrgicos revelan y realizan la misteriosa inmanencia de lo eterno en el tiempo y el espacio. Toda la creación deviene realidad icónica y el icono expresa una concentración de presencia de esta realidad. La eternidad no es ni anterior ni posterior al tiempo sino su medida»¹⁰²².

¹⁰¹⁹ Hasta el siglo XIV, se adoptó una falsa etimología, tomando el origen del término *théôria* como *Theôn horân* (“ver a Dios en todo”). Cf. *Íbid.*, 48.

¹⁰²⁰ En los primeros siglos de la Iglesia se fue cambiando el término *théôria* por *sophía*, debido a que el primero incurría en el peligro del panteísmo. Por lo tanto, en vez de indicar directamente a Dios, prefieren hablar de la visión de la sabiduría divina (*sophía*) que se revela por medio de Cristo (*Logos*). Cf. *Íbid.*, 129.

¹⁰²¹ Para Evagrio Póntico, el grado más alto de oración es la *theologia*, la contemplación superior. Para llegar a esto, parte de la clasificación que realizaban los antiguos, que dividían lo que existe en seres visibles e invisibles. En consecuencia, Evagrio habla de dos *théôrias*: la primera la de los seres visibles, corpóreos y sensibles; la segunda la de los seres invisibles, incorpóreos, inteligibles y espirituales. Pero esta dicotomía cósmica no era suficiente para incluir a Dios, que estaba fuera de ellas. Por lo tanto, introdujo una tercera vía de contemplación: la *theologia*, la contemplación de la Santísima Trinidad. En otro lugar Evagrio propone una subdivisión más completa, en la que plantea cinco conocimientos fundamentales: el primero el expresado por los Padres, el conocimiento de la Trinidad; el segundo y el tercero en referencia al conocimiento de los seres corpóreos e incorpóreos; el cuarto y el quinto el conocimiento del juicio y el de la providencia de Dios. Cf. *Íbid.*, 98.

¹⁰²² CAAMAÑO, J.C., “La materia transfigurada. Perspectivas teológicas de Pavel Evdokimov”, 99.

La experimentación del Misterio es la tercera acción de la liturgia según Valenziano, que es el resultado de escuchar la Palabra y mirar la Gloria. El principio “*sicut audivimus, sicut vidimus*” forma una unidad en la Escritura y en la representación, porque también hay experimentación de la Palabra en la mirada¹⁰²³.

En el contexto de la liturgia hay dos modos celebrativos que ayudan a vivir el Misterio: la celebración en el tiempo y la inserción de la celebración en el espacio¹⁰²⁴. El primer modo procede en forma espiral, ya que el año litúrgico vuelve una y otra vez sobre los misterios. El segundo modo tiene que ver con el espacio, y por lo tanto con la arquitectura. El lugar, un soporte, para que la asamblea experimente el Misterio.

Valenziano hace una reflexión sobre el sentido del espacio en relación con el concepto de tiempo en la tradición neotestamentaria. Mediante la circunscripción que escribe San Marcos: «Basta ya, llegó la hora»¹⁰²⁵, se produce un recorte de tiempo, una hora, un momento en el que se señala el momento, pero no se alude a un lugar preciso. Lo que importa es la ocasión, que no depende de un lugar, porque puede ser en cualquier lugar¹⁰²⁶.

La Liturgia no sólo es una rememoración del pasado, no se limita a la anamnesis, también es memoria del futuro: de ahí la forma para una visión del conjunto de la vida del hombre. Recordar acontecimientos pasados (cruz, resurrección) es natural. Sin embargo, recordar algo que todavía no ha sucedido (la segunda parusía) no puede ser explicado sino trasladándonos a un espacio existencial en que han encontrado sanación la fragmentación y la sucesión obligatoria de los tres momentos del cuerpo (pasado, presente y futuro). Es lo que sucede en el Reino de Dios. En dicho reino todas las realidades no se convierten en presente sino “en el siglo futuro que no envejecerá”. De este modo, el memorial eucarístico se convierte también en memorial del futuro¹⁰²⁷. La noción de memoria que plantea Rupnik, *Ve naja pamjat´*, trata de hacer participar íntegramente el

¹⁰²³ Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 49.

¹⁰²⁴ Cf. *Ibid.*, 48.

¹⁰²⁵ Cf. Mc 14,41.

¹⁰²⁶ Cf. VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*, 50.

¹⁰²⁷ Cf. RUPNIK, M.I., *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*, 21.

misterio que está presente en la memoria eterna de Dios¹⁰²⁸. La memoria es, en cierto sentido, expresar mediante el recuerdo “la eternidad en la lengua del tiempo”. Y es en el *éschaton* que explica el Apocalipsis donde se encuentra y se vive la plenitud, en la plaza de oro¹⁰²⁹.

Berdiáev señala que la memoria histórica es la manifestación más profunda de la dimensión escatológica de la realidad temporal del hombre, ya que asegura el vínculo histórico de todos los tiempos¹⁰³⁰.

En la liturgia se realiza en cada una de las personas el sentido de la revelación, que es la revelación judeo-cristiana, y que se presenta como una historia sagrada siempre en acto, de las intervenciones de Dios en el mundo. La anamnesis de la fidelidad de Dios a lo largo de la historia es el fundamento para pedir que Él intervenga también hoy. La historia sagrada es unitaria, todo está íntegramente conectado; lo precedente debía preparar lo que ocurriría después. Esta historia está marcada por un dinamismo escatológico donde todo tiende a la última fase, y los tiempos ejercen una fuerza intrínseca de atracción que produce un dinamismo en cada una de las fases del proceso, dándoles un sentido inteligible.

La salvación en la liturgia está mediada por un conjunto de signos visibles, es epifanía, revelación, participación en una realidad que no es de este mundo, que se da en este mundo por medio de los símbolos. La liturgia es la realización in sacramento o in misterio de la historia sagrada, el misterio de Cristo, que es misterio de la Iglesia desde Pentecostés a la parusía. El misterio, *mysterion*, en la época de los Padres de la Iglesia, junto con los sacramentos, la Biblia, el símbolo apostólico, etc., era posible porque se entendía el misterio como símbolo (o signo, que eran realidades equivalentes en la antigüedad).

El hombre se hace partícipe de las realidades sagradas si entiende el signo; en caso contrario, dichas realidades quedan ocultas presentándose como una barrera. En el

¹⁰²⁸ Cf. *Íbid.*, 26.

¹⁰²⁹ Cf. *Íbid.*, 57.

¹⁰³⁰ Cf. BERDIÁEV, N., *El sentido de la historia*, 72.

mysterion, las dos realidades quedan conectadas mediante el símbolo, que revela y encarna la realidad espiritual¹⁰³¹.

IV.3.6. El movimiento de la representación, el sentido ascensional y descendente y el sentido de lo orgánico en la liturgia

El movimiento en arquitectura se ha mostrado de muchas maneras. Aparicio señala dos parámetros que hacen que la emoción sea emoción arquitectónica: el espacio y el tiempo. La emoción espacial suele llevar vinculada la quietud del tiempo, su detención, su suspensión y el movimiento del hombre; la emoción temporal conlleva el paso del tiempo desde la quietud del hombre. Frecuentemente la arquitectura combina ambas emociones¹⁰³². Sin embargo, esta parametrización se intensifica en el contexto litúrgico. En el contexto de esta investigación, movimiento y dinamismo se tratan relacionados por la manera en que ambos conceptos interpelan a la persona. De esta manera, es posible decir que un mosaico se mueve o que un espacio es dinámico, y viceversa. Por un lado, es la perspectiva de la persona la que ve la representación o recorre el espacio. Por otro, es la representación la que desplaza a la persona por el espacio en busca del encuentro, y el dinamismo de la liturgia el que lo mueve en dicha búsqueda¹⁰³³.

El movimiento afecta a todo el acontecimiento litúrgico, incluida la materia. La vida de la materia se percibe sobre todo en el movimiento. El movimiento dibuja la orientación, la meta hacia la que se tiende. Rupnik sugiere que el movimiento natural de las piedras converge hacia el encuentro con las personas. El hombre recorre con los ojos los movimientos de las piedras, que se va deslizando por las piezas del mosaico y encuentra personas que captan su mirada. Los espacios del fondo de las figuras, que revisten los paramentos de la iglesia, contribuyen a la sensación de movimiento, colaborando en generar los ámbitos de encuentro antes descritos¹⁰³⁴.

¹⁰³¹ Cf. RUPNIK, M.I., “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, 449.

¹⁰³² Cf. APARICIO GUIASADO, J.M., *El muro*, 24.

¹⁰³³ Las imágenes de la elevación, y en particular los símbolos ‘verticalizantes’, son los que comprometen al hombre entero. Cf. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*, 197.

¹⁰³⁴ Cf. RUPNIK, M.I., “Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 180.

El espacio sacro tiene que ser un lugar de encuentro. «*Tu es, ergo sum*»: yo veo quién soy ante el Otro. La cuestión de “estar injertado” en un organismo no se limita a estar presente, sino en descubrirse con los otros y con Cristo. De esta manera resulta el templo habitado por el Espíritu, en el cual el hombre se comporta como una “piedra viva”. Si algo no funcionase en ese lugar, no debería de ser el espacio sagrado sino las relaciones entre las personas¹⁰³⁵.

La arquitectura debe crear algo capaz de hacer ver y experimentar el espacio mismo como la humanidad de Cristo, que es también la Iglesia y cada uno de los cristianos. Rupnik señala que en la Carta a los Hebreos ha quedado claro que Cristo, en su humanidad, atravesó la muerte, arrancó el velo del templo y entró en el Santuario no hecho por las manos del hombre, en decir, entró en el Padre. La Pascua de Jesucristo abrió para siempre, precisamente desde su humanidad, el camino al Santuario. En Cristo muerto y resucitado este tránsito permanece abierto y para los cristianos está accesible a través de la liturgia de la Iglesia. Esta estructura es la que a lo largo de los siglos ha sido fundante de la construcción del edificio eclesial. La comunidad de bautizados forma en su comunión la comunidad de redimida, hecha filial, a la escatología a la plena participación de en la comunidad trinitaria¹⁰³⁶.

Rupnik afirma que cuando la Iglesia se crea desde la Iglesia, entonces se produce una dinámica entre los miembros y la cabeza del Cuerpo, y el espacio creado reflejará esta organicidad. El espacio arquitectónico funcionará como una prolongación del cuerpo. Los antiguos sabían que el cuerpo tenía en su núcleo una estructura geométrica, matemática, pero está escondida por el músculo, es decir, por el cuerpo y por la vida. Lo que se percibía de un espacio sagrado con esas características era un organismo¹⁰³⁷.

Gaudí es para Rupnik un gran “genio profético”, que empezó a ocultar la geometría dentro del “músculo”, dentro del organismo. Gaudí advirtió la incompatibilidad entre la Iglesia y la arquitectura racionalista y tecnócrata, que no promovía la vida, sino que subrayaba la estructura de la misma, una estructura que se

¹⁰³⁵ Cf. GOVEKAR, N., *ROSSO*, 62.

¹⁰³⁶ Cf. *Íbid.*, 64.

¹⁰³⁷ El problema de la arquitectura moderna es que «ha abierto la carne y ha sacado la geometría». Rupnik completa la reflexión señalando que el espacio sagrado, para poder permanecer de pie y ser dinámico, debe tener dentro una geometría, en referencia a una estructura que lo sustente. Cf. *Íbid.*, 61.

revelaba especialmente cuando el espacio estaba deshabitado. Se creaba por lo tanto un espacio sin alma porque el *Logos* no estaba encarnado¹⁰³⁸.

La síntesis del movimiento en busca del encuentro revela el organismo en el que la persona se inserta al introducirse en el espacio litúrgico. Pero este movimiento, también tiene repercusión en la dirección vertical. Plazaola señala que la arquitectura sagrada debe reflejar la epifanía de Dios descendiendo al hombre y levantándolo a su nivel¹⁰³⁹.

La antigua tradición teológica de elevación (*anábasis*) y descenso (*katábasis*) confluye en la obra iconográfica de Rupnik, impregnando las estructuras murales de ritmos descendentes y ascendentes, presentando en el ábside -en el final del espacio- la síntesis del movimiento, que es en definitiva el encuentro de Cristo que desciende con los hombres que ascienden¹⁰⁴⁰.

En este sentido, quizás, la bella definición de san Gregorio de Nisa acerca del verdadero sentido de la humildad sea la clave -la inspiración- para poder empezar una nueva manera de proponer el espacio litúrgico: «el descenso hacia lo alto».

¹⁰³⁸ Cf. *Íbid.*, 61.

¹⁰³⁹ Cf. PLAZAOLA, J., *El arte sacro actual*. BAC, Madrid 2006, 227.

¹⁰⁴⁰ Cf. ŠPIDLÍK, T., “Las coordenadas teológicas fundamentales de la Capilla «Redemptoris Mater»”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*, 41.

IV.3.7. Tercera parada del repensamiento del espacio litúrgico. Resultados: hacia una arquitectura litúrgica

«No tenemos un tratado cristiano de Arquitectura»¹⁰⁴¹.

Plantear unos resultados de esta investigación supone, en principio, destilar algunas cuestiones evidentes que subyacen en este trabajo. La cita del arquitecto José Luis Fernández del Amo sigue vigente con la que se encabeza este epígrafe, pero también es extensible al arte en general. Además, la Iglesia no tiene como objetivo acotar o definir la manera en que se debe realizar el arte cristiano. En definitiva: el verdadero arte no se puede predecir.

La obra de Rupnik, por lo tanto, no significa -ni pretende- constituirse como la única manera de hacer el arte cristiano en la actualidad. Pero entonces, ¿qué resulta de este trabajo?

La analogía utilizada en este trabajo entre la manera en que se acerca al proyecto litúrgico mediante la iconografía y la evidente intervención en el espacio, como si de un proyecto de arquitectura se tratase, muestra una metodología que se puede trasladar como propuesta a la arquitectura.

¹⁰⁴¹ FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., “Arquitectura de la liturgia”. *Alférez* 16, año II (mayo de 1948) 4.

Tabla 8.- Propuesta de metodología para el proyecto de arquitectura litúrgica

-
1. El artista/arquitecto debe acometer con libertad el proyecto litúrgico, desde una postura abierta al misterio y con un objetivo claro: la belleza es Cristo¹⁰⁴².

 2. El proyecto litúrgico es un trabajo coral. No se puede concebir la arquitectura como un hecho aislado¹⁰⁴³. El espacio litúrgico es la síntesis de una reflexión teológico-estética de un espacio construido revestido con arte.

 3. El itinerario del proyecto litúrgico debe partir de una reflexión teológica clara y precisa, que sea capaz de impregnar todo el proceso creativo en todas las fases, desde la ideación, la construcción, la consagración y la celebración. El proyecto litúrgico se debe a una comunidad que promueve el futuro espacio sagrado, que impregna y concreta el sentido teológico, particulariza los sentimientos locales y participa del desarrollo¹⁰⁴⁴.

 4. La génesis del proyecto arquitectónico se debe a la reflexión teológica, y no al contrario. Las trazas del proyecto deben conectar de forma unívoca con la teología del templo.

 5. La arquitectura litúrgica se concibe, de forma integral, en el sentido transfigurado:
 - 5.1. La arquitectura litúrgica representa el Cuerpo de Cristo y por lo tanto se constituye como un organismo. El espacio litúrgico integra todos los signos que lo identifican.

 - 5.2. El espacio litúrgico es lugar de la presencia de Dios y se evidencia su dimensión trinitaria.
-

¹⁰⁴² La concepción de la belleza cristiana no alude a “lo trascendente” como realidad genérica, ya que la trascendencia, desde una percepción gnóstica, genera una serie de dificultades de importante calado. La teoría clásica del secularismo, elaborada en su versión original por Max Weber, sugería que cuanto mayor fuera el desarrollo de la razón, las religiones irían declinando lentamente entre la sociedad, relegándose totalmente a la esfera privada. En los últimos años, Charles Taylor ha entendido la religión desde los parámetros de trascendencia, escindiendo la misma de cualquier sentido religioso concreto; todas las religiones pueden ser trascendentes si plantean un ser-existir más allá de uno mismo, más allá de la vida. Esta postura ha recibido diferentes críticas, también desde la perspectiva cristiana. Cf. SEPÚLVEDA DEL RÍO, I., “El fenómeno religioso entendido desde la apertura a la trascendencia: ¿Posibilidad o límite? Una mirada crítica desde el pensamiento de Charles Taylor”. *Pensamiento* 271 vol. 72 (2016) 335-336. Esta es, en definitiva, una de las preguntas que plantea Rupnik, con la cual se ha iniciado esta investigación, que propone una interesante discusión que se amplifica en las perspectivas del trabajo. «Pavel Florenski [...] dice que “la verdad revelada es el amor”. Esto es Cristo. [...] La verdad revelada es el amor y el amor revelado es la belleza. Y, ¿cuál es el fundamento de la belleza? Un rostro ante el cual el hombre ha apartado la mirada: Cristo crucificado, fundamento de toda unidad. La belleza une términos opuestos, por un lado la tragedia, por otro la superación de dicha tragedia». RODRÍGUEZ VELASCO, M.; VELASCO QUINTANA, P., “Marko Ivan Rupnik”. *Debate Actual* 13 (2013) 118.

¹⁰⁴³ Es misión del arquitecto conectar e integrar en el proyecto de arquitectura litúrgica a teólogos y artistas.

¹⁰⁴⁴ «Cuando un pueblo creyente desea erigir un templo, une sus fuerzas -religiosas, técnicas y económicas- y construye un edificio adecuado a esa función. [...] El templo surge como tal en el momento preciso en que se unen fecundamente todos los seres del universo con el Creador: la tierra -que ofreció el suelo sustentante y los materiales requeridos-, el espacio -en el que se elevó el edificio y en que operan los distintos meteoros-, los fieles -que idearon el templo como lugar de oración comunitaria-, el Ser infinito, principio y fin de cuanto existe». LÓPEZ QUINTÁS, A., “La casa y la ciudad”. En: LÓPEZ QUINTÁS, A., *La grandeza del amor humano*. BAC, Madrid 2013, 358.

5.3. El espacio litúrgico es evidentemente direccional y dinámico, marcado por el sentido escatológico. Todos los elementos del templo se ordenan en este sentido: ingreso, bautismo, Palabra, altar, sede y ábside.

5.4 El templo se concibe en “actitud expectante”, a la espera. La arquitectura litúrgica se reviste de personas redimidas que acompañan la celebración. El espacio litúrgico integra toda la Tradición de la Iglesia.

5.5. El espacio litúrgico prefigura la transfiguración total del cosmos en su materialidad y estructura. Hacia el exterior se produce el anuncio de dicha transfiguración.

5.6. Los celebrantes de la liturgia se integran en el organismo constituido en el espacio sagrado. La liturgia constituye en su conjunto un iconostasio.

5.7. Todos los elementos del espacio litúrgico están identificados y disponen de autonomía, perteneciendo y participando de la misma unidad (continuo-contiguo).

6. El desarrollo del proyecto técnico incluirá los aspectos necesarios para integrar el edificio con el entorno y el emplazamiento, así como la definición funcional y constructiva de todos sus elementos, las condiciones de habitabilidad necesarias, así como las condiciones legales y responsables derivadas de su construcción.

Discusión y conclusiones

La obra iconográfica de Rupnik encandila e interpela. No hay duda. Atravesar su biografía y descubrir a pensadores orientales -como Soloviev, Ivanov, Berdiáev, Florenski y Špidlík- es también evidenciar que el sustrato en el que se fundamenta la civilización occidental -y en concreto Europa- está incompleto, y en algún caso vacío, suponiendo, como en el caso de las cimentaciones de los edificios, asientos en las estructuras sociales, culturales y espirituales. Católico, jesuita y heredero de una tradición ortodoxa, la vocación evangelizadora y ecuménica de Rupnik no suena mediante sus iconos como un grito aislado en el panorama del siglo XXI, porque son muchas las autoridades que han dado soporte a su reivindicación desde hace más de cien años, y que además hacen evidente que el catolicismo y la ortodoxia deben encontrar un punto de encuentro.

Contemplar su obra es descubrir un arte que no envejece, que siempre es novedoso, porque su “estilo” no pretende estar sujeto a la moda, sino sostener el tono de un mensaje que lleva acompañando al hombre más de dos mil años. El lenguaje simbólico está adecuado perfectamente al requerimiento litúrgico y al arte que ahí se desarrolla. Los medios materiales que Rupnik pone al servicio de la liturgia facilitan e intensifican el espíritu de la misma, y además ofrecen un sustrato teológico y espiritual ilimitado.

La cuestión sobre la transfiguración del espacio litúrgico, que ha guiado este trabajo, se ha tratado desde la visión y el trabajo de Rupnik, desde la Tradición y las corrientes de pensadores orientales, desde el arte y desde el papel que ha jugado la arquitectura. Todo con el objetivo de desvelar si su obra trasciende puramente lo decorativo, si es apropiada para un lenguaje actual y si el resultado se ajusta a la trascendencia del contenido teológico que propone. El último apartado de la investigación ha tratado de recopilar todos los aspectos que, reunidos, confirman que la transfiguración, más allá de un acontecimiento tabórico, es una realidad visible y tangible que trasluce en el arte del mosaico del Centro Aletti gracias al acompañamiento que realiza a la liturgia. La obra de Rupnik contribuye a cambiar la mirada, a redirigir la atención hacia la Presencia, hacia lo Trinitario y encamina hacia la Redención, y lo hace de una manera concreta, tangible y visible, en un lugar también concreto y construido.

Junto con la hipótesis se establecieron una serie de cuestiones que, desde el inicio de la investigación, se han mantenido prácticamente inalteradas en el desarrollo de la misma. Dichas preguntas, respondidas en su mayoría en el desarrollo del trabajo, versaban sobre inquietudes y cuestiones de fondo que se le realizaban a Rupnik acerca de la cultura, el arte y la arquitectura.

La percepción intercultural está conformada por prejuicios que nublan el crecimiento del hombre. Rusia, desde la visión occidental, ha demostrado ser una nación inquieta en todas las esferas culturales y sociales, especialmente en el arte, del que fue vanguardia durante la primera mitad del siglo XX y de una trascendencia vital para comprender el movimiento moderno. Incluso en la actualidad, las iniciativas del constructivismo -Malévich, Ródchenko, Tatlin- y después el suprematismo -El Lissitzky, Popova- siguen estando vigentes en el lenguaje artístico, incluso en la arquitectura. Corrientes como el simbolismo, preconizadas por Biely, Soloviev e Ivanov han servido de punto de apoyo para movimientos tan relevantes en la actualidad como la abstracción -Kandinsky-, el neoplasticismo -Mondrian, Van Doesburg-, incluso el cubismo y el futurismo. Sin embargo, ¿cómo es posible que la inquietud efervescente de la cultura no haya tenido calado en la “poderosa” columna ortodoxa?

La explicación debe de partir necesariamente de la experiencia, y particularmente de la experiencia occidental. El siglo XX ha sido para el cristianismo la gran época de la reformulación del papel de la Iglesia en el mundo. Este proceso se ha realizado de forma intensa, extensa y profunda. La Iglesia católica ha necesitado actualizar su presencia en virtud de recuperar e intensificar las cuestiones fundamentales, y para ello ha realizado una revisión introspectiva y retrospectiva con el objetivo de establecer una ruta, una proyección en los años venideros. La apertura en muchos campos, como el arte, evidencia por un lado el interés por integrar a todos los agentes de la sociedad.

Sin embargo, pese al encomiable esfuerzo de los papas y patriarcas, el constructo católico ha dejado a un lado a algunos hermanos orientales en pro de una teología con un fundamento filosófico acomodado en la tradición greco-romana, frente al “resbaladizo” sabor espiritual de la teología oriental, difícil de integrar en la cultura materialista y racionalista del hombre contemporáneo.

Esta explicación se empieza a llenar de sentido a partir de dos descubrimientos personales. El primero es comprender que la gran iniciativa de los pensadores ya mencionados no procede de la genialidad ni la elocuencia de Soloviev -que lo es-, sino de una tradición de escritores, filósofos, teólogos que desde finales del siglo XVIII se han preguntado por la Idea Rusa, es decir, por cuál era su verdadera identidad. Este trabajo - Chaadaev, Jomiakov, Dostoyevski, Tolstói- se mantuvo incesante durante prácticamente ciento cincuenta años. La experiencia en Europa en prospecciones de este tipo no ha superado más del tiempo que dura una revolución. Surge aquí una pregunta sin respuesta, por lo menos en este trabajo: ¿cuál es la identidad de Europa?

El segundo descubrimiento surge de que la búsqueda de una identidad no partió de un elenco de dudas, sino de unas certezas que residían en la Tradición ortodoxa y una idea de proyección de futuro. Este espacio intelectual, tan rico y denso en diversidad, era a la vez espectador de los acontecimientos agitados que ocurrían en Europa, tomando prestados en ocasiones ideas, incluso modas, que pudieran colaborar a construir su manifiesto. Sorprende que las ideas más potentes de ecumenismo de los últimos siglos provengan de ortodoxos que, pese a vivir exiliados por su “amada” Rusia en Europa, no han querido dejar de serlo. ¿Cómo no tener en cuenta esto? Rupnik ha hecho precisamente eso, tenerlos en cuenta.

La pregunta sobre el calado de todo este desarrollo intelectual en la ortodoxia sigue pendiente en la explicación, porque la inquietud de “unos pocos” no ha promovido un cambio evidente en la tradicional -podríamos decir clásica- concepción de la liturgia. La cuestión también es trasladable al catolicismo. ¿Han servido las reformas, concilios y constituciones para cambiar la liturgia? Quizás la respuesta no está en la liturgia, sino en el hombre. Sin embargo Rupnik es, en este sentido, clarividente: es tiempo del arte. Las estructuras filosóficas, racionales y científicas que han llevado al hombre moderno a tratar de sostener la conciencia del mundo han fallado. La lectura de Berdiáev y Florenski es reveladora: la sociedad está ante la oportunidad de un cambio, del paso de una cultura crítica a una orgánica. El mundo del hombre comprendido por el hombre es limitado, y es el hombre quien tiene la posibilidad de abrirse a una realidad más amplia, infinita, que permita una apertura también en otras esferas. La visión orgánica no se debe comprender como un hecho aislado en la cultura, sino como una apertura a toda la tradición. La lección del cristianismo oriental está precisamente en comprender la tradición como parte

integrante la cultura. En esta composición de lo orgánico, Rupnik acude al momento más especial del cristianismo, al inicio. En primer lugar a la tradición bíblica, en segundo lugar a la experiencia de los primeros cristianos antes de la ruptura. En ese momento se concentraba todo lo que se esperaba de la Iglesia, y son esas premisas, traídas al siglo XXI, las que mueven su discurso. El jesuita esloveno hereda también la sensibilidad por lo oriental, porque supo mantener la tensión de lo espiritual, que es donde reside la verdadera creatividad del cristiano.

Hablar de lo espiritual en un contexto “estético” o con las categorías de belleza tradicionales es complejo. Von Balthasar aborda este problema dirimiendo teología estética de estética teológica, Špidlík y Rupnik lo hacen mediante la teología de la belleza, es decir, que sólo a través de la inhabitación del Espíritu en el hombre es posible una apertura constante a Dios, que es en el que reside la fuerza, la sabiduría, la vida y la verdadera Belleza, y Cristo la encarnación de la misma. De esta manera, Cristo conformado como Belleza es la significación de la presencia del Padre a través del Espíritu derramado en los hombres. ¿Es el arte “en general” capaz de responder a esta premisa?

Para Rupnik, no todo el arte es susceptible de ser adecuado para la liturgia. Lo sagrado requiere de un arte que en sí mismo proceda de la vocación de ser sacro, mediante la oración, la purificación y la epiclesis; así lo demuestra el trabajo comunitario de artistas y teólogos del Centro Aletti. En este sentido, no todos los artistas son válidos para intervenir en las iglesias, porque el arte litúrgico no puede nacer de la psique del hombre, sino del *Logos*, a partir de la experiencia de la fe. El jesuita esloveno rompe en este sentido una lanza que han portado los papas -Pablo VI, Juan Pablo II-, teólogos -Guardini, Von Balthasar, Valenziano-, incluso instituciones como el Consejo Pontificio para la Cultura.

¿Qué tiene que decir la arquitectura? El camino trazado por Rupnik para abordar la intervención del espacio litúrgico genera una controversia con la arquitectura por dos motivos. El primero es desde se intervención, la arquitectura es gregaria y queda en un segundo plano respecto de la iconografía. En segundo lugar, que el trabajo “intelectual” del arquitecto queda en muchos casos modificado por la nueva concepción espacial que propone el mosaico.

Como se ha comentado en la síntesis final de este trabajo, la obra de Rupnik es excepcional por la manera en que transfigura el espacio litúrgico. En todos los casos aprovecha los elementos arquitectónicos existentes, como la orientación y la posición del presbiterio, la fuentes de luz natural, los accesos, la disposición general de la asamblea, las proporciones y dimensiones del espacio, los elementos estructurales indispensables, etc.; sin embargo la transformación más relevante se produce en que la materialidad con la que fue concebida dicha construcción -la materialidad es intrínseca al espacio arquitectónico- queda completamente modificada. El trabajo creativo que llevó a concebir ese lugar de esa manera queda suplementado -trasdosado- por otro trabajo creativo de otra índole. Sin menoscabar el trabajo del arquitecto que concibió la preexistencia y mucho menos el trabajo de Rupnik, se produce un relevo en el “protagonismo” de las bellas artes que intervienen en el lugar. La vocación de ser de la iconografía es completamente opuesta al protagonismo, porque el verdadero protagonista del espacio sagrado es Cristo, y es el hombre el que asiste al maravilloso encuentro que se produce en el espacio per se y especialmente en la celebración litúrgica. Sin embargo se conocen ejemplos en los que arquitectura e iconografía -o imagen- han convivido de manera ejemplar, como en la arquitectura bizantina, el románico y el gótico. Es razonable pensar que dichos edificios nacieron con la vocación de integrar desde su concepción iconografía y arquitectura. Es impensable concebir que el ábside de San Clemente de Tahull se concibiese en “blanco” para que después un artista decidiese intervenir.

En cualquier caso, Rupnik traslada las preguntas, que él mismo se hizo para desembocar en el mosaico, a la arquitectura. Si algo pretende el jesuita es hacer una llamada de atención a los arquitectos ya que su arte, tan adherido en el muro que pasa a ser elemento arquitectónico, debe ser tenido en cuenta. Y no por la condición de mosaico, de iconografía o imagen, sino por el sustrato simbólico y evangelizador que lo soporta. Rupnik no ha tenido la oportunidad de realizar el diseño de una iglesia desde cero, por lo menos en cuanto a una construcción completa, pero los trabajos que ya ha realizado en los que se ha producido una modificación sustancial del espacio siempre ha estado acompañado de arquitectos.

La propuesta de Rupnik genera una dificultad en la traslación a la arquitectura de una metodología para abordar el espacio litúrgico. Él lleva casi veinte años realizando mosaicos de piedra, con una técnica cada vez más depurada, con un estilo y composición

propios, pero aprehendidos de una tradición milenaria. El arte iconográfico no se repite ni se copia porque vuelve a nacer en cada lugar. Aspectos propios de este arte, como la perspectiva invertida, lo convierten en una oportunidad irrepetible en cada lugar donde se realiza. La teología que subyace en el icono lo convierte en un objeto de contemplación ilimitado, abriendo en cada espacio litúrgico una ventana hacia lo espiritual que no puede ser replicada.

Sin embargo, en el campo del arte, la tradición ha sido en la mayoría de ocasiones la excusa para cambiar de rumbo. Cuando la arquitectura quiso establecer unas bases de actuación -Alberti, Serlio, Palladio, incluso el Estilo Internacional- inmediatamente surgen las nuevas propuestas. En el arte ocurrió lo mismo; Gombrich explica que la búsqueda de reglas fijas por parte de artista y críticos -la Academia- derivó en un arte mediocre y repetitivo, que pudo ser superado gracias a los maestros que prescindieron de las mismas. Pero, ¿tiene la arquitectura una tradición?

El arquetipo de templo ha sido la gran búsqueda de la arquitectura a lo largo de la historia, y las construcciones sacras realizadas -el Escorial- han quedado como vestigios vivientes, no sólo de una manera de habitar -las ciudades, los recintos sagrados- sino que además guardan la profunda reflexión que llevó a edificarlas. Sin embargo, los testimonios de arquitectos que hacen hoy en día estos proyectos coinciden en una cosa: el arquitecto está solo. La propuesta que florece en los proyectos de edificios eclesiales nace de las inquietudes personales del arquitecto contemporáneo, si es que las hay. En muchos casos el arquitecto conecta una idea -la luz, la emoción, el contraste, la transición- con un espacio que después es consagrado adquiriendo la dimensión de lo sacro. En el mejor de los casos la reflexión procede de una profunda reflexión personal -Fisac, Fernández del Amo- y la conexión entre las ideas y lo sagrado se vuelve sencillamente genial.

Es probable que el gran dilema de la arquitectura proceda de la reflexión de Vitruvio, que todavía, pasados más de dos mil años, sigue vigente. Es obvio que, en muchos casos, especialmente en las últimas décadas, la liturgia se ha entendido exclusivamente desde la *utilitas*, reduciendo su capacidad propositiva en un proyecto de arquitectura en un programa funcional. También en otros casos, la *venustas* ha tenido mucho que decir, especialmente cuando la belleza se ha concebido desde una dimensión

tan personal, que se ha reducido a la hermenéutica. De esta manera el minimalismo ha entrado por la puerta de las iglesias convirtiéndolas en “hermosas” salas de conferencias o espacios polivalentes, propios de otras tipologías arquitectónicas, demostrando que el arte litúrgico requiere de un lenguaje que le es propio.

También la reflexión por el hombre tiene cabida en la arquitectura. Rupnik produce un punto de tensión -el punto de tensión- que tiene una difícil asimilación desde una categoría estrictamente racional. Para introducir este tema sirve de aproximación los enunciados de Gombrich que, tomado con la precaución que merece el excepcional crítico, es probable que Rupnik refutase: “el arte no existe, sólo existen los artistas”; “el arte está hecho por el hombre y para el hombre”. Estas afirmaciones -se insiste en la prudencia- contradicen todo lo desplegado en esta investigación, porque no se puede concebir de forma exclusiva al hombre en el espacio litúrgico, incluso si la consideración de hombre fuera una alusión exclusiva a Cristo, anulando toda posibilidad espiritual y escatológica. Esto ha ocurrido con frecuencia en el arte y en la pintura, de hecho, hasta cierto punto, Rupnik pasó por una etapa en la que entendió que su arte acababa en el lienzo porque no era penetrable ni permeable, porque la abstracción agotaba la capacidad simbólica del mensaje, convirtiendo la obra en objeto final de contemplación. La extrapolación a la arquitectura sería la misma.

Esta consideración podría ser extensible a la afirmación de una arquitectura centrada en la persona en el contexto de lo sacro. ¿Qué se entiende por persona? ¿El hombre? ¿Cristo? Se podría decir que la clave podría estar en entender la persona como ser de encuentro, por lo tanto la arquitectura es el lugar donde se produce dicho encuentro entre la persona -el hombre- y Dios -Cristo-, pero la afirmación podría incurrir de nuevo en la adulteración del cristocentrismo enunciada por Rupnik en el renacimiento, o en la dificultad de dirimir las implicaciones de un encuentro múltiple con la dimensión trinitaria, incluso la complejidad de introducir el factor de la comunidad participante en la liturgia. La situación sería más complicada cuando se tuviera que superponer la dimensión escatológica a la condición de encuentro. Por lo tanto, en el ámbito de lo litúrgico: ¿es razonable pensar en “una arquitectura centrada en la persona”? El jesuita es claro respecto a esto, por lo menos en cuanto a lo que se destila en esta investigación. Si se pudiera graficar en una línea, en la que en un extremo estuviera el cosmos, en el centro el hombre y en el extremo infinito Dios -en su dimensión trinitaria- el punto en el que

Rupnik colocaría el lugar donde debería estar centrada la arquitectura no sería en la persona -entendida exclusivamente como hombre-, sino en Dios.

El arquitecto Vicens afirma con razonabilidad que la arquitectura no se puede apoyar en referencias sentimentalismos vaporosos, ni en experiencias religiosas místicas. Sin embargo, es posible afirmar que Rupnik está dando respuestas construidas aquí y ahora, y que el fundamento de su arte nace y finaliza en las cuestiones terminales. La forma de su obra sigue a la función, y la función al sentido de la misma, y es desde el sentido desde la que se conforma su génesis. ¿Sería posible pensar la arquitectura operase de la misma manera? ¿Debe la arquitectura litúrgica dejar de navegar en solitario estableciendo una ruta en convivencia directa y desde el principio con la teología? ¿Debe el arquitecto del espacio litúrgico integrar un conocimiento -simbólico- de lo sagrado para acometer un proyecto eclesial?

Prospectivas

Tengo el convencimiento de que el arte, y por ende la arquitectura, no tiene una respuesta unívoca respecto a la propuesta del espacio litúrgico. Esto no tiene por qué generar una dificultad con la investigación realizada. Rupnik propone un camino coherente y sólido, en continuidad con los inicios del cristianismo, que confieren a su iconografía una autoridad tan respetable que sólo es posible venerar y admirar su obra. De hecho, la gran prospectiva de este trabajo consiste en aproximar las inquietudes de la arquitectura a su obra y promover una síntesis, desde la cual su propuesta integre la iconografía y arquitectura para conformar el organismo construido que represente el Cuerpo de Cristo.

Pero por otro lado no puedo quedar impasible ante el asombro que me produce el arte. Y de forma especial lo acaecido en torno a lo sacro. Este asombro proviene de la conjunción de dos aspectos. El primero es la admiración con la que los artistas han conseguido desencadenar un proceso creativo para llegar a cabo la obra a sabiendas del coste intelectual y circunstancial con el que fue concebida. El segundo aspecto es la admiración que trasluce el trabajo que ha realizado la Iglesia católica, encabezada por los papas, en relación con el arte -que es lo mismo que con la fe, con el dogma, etc.-, que pese a la nebulosidad con la que se perciben ciertas épocas desde nuestro siglo, ha conseguido mantener una tensión de tal calibre, que en su seno se han producido las más increíbles obras de arte del hombre.

El trabajo de Rupnik revela dos aspectos que tienen interés de estudio y aplicación en la docencia universitaria. Por un lado, la integración de las humanidades con el arte y la arquitectura. La propuesta del jesuita permite reconocer aspectos culturales, filosóficos, estéticos, antropológicos y teológicos en su arte, desde una perspectiva crítica y pedagógica. Las humanidades adquieren desde el arte una dimensión comprensible para el universitario, especialmente en las vocaciones de arquitectura y bellas artes, porque pertenecen a una rama del conocimiento que es sensible a la creatividad y a la integración de saberes. Por otro lado, en la obra iconográfica del Centro Aletti se descubre el valor del proceso del proyecto. Esto tiene una repercusión fundamental en la génesis del trabajo del artista y es en la universidad cuando el futuro arquitecto puede experimentarlo: provocar el encuentro con los espacios soñados. Esta

idea emana de todo lo analizado en este trabajo: el artista tiene el privilegio de asistir al primer encuentro con la Belleza, y es en la intensidad de ese encuentro en lo que se fundamenta la materialización de la obra final. Por este motivo el proceso es relevante; incluso más allá de la pura coherencia de las partes, porque es en la unidad contemplada donde reside verdadera la experiencia del hombre con el arte.

La última prospectiva que se destila de este trabajo se refiere a la investigación del espacio litúrgico, abierto a personas de diferentes disciplinas: teólogos, filósofos, artistas y arquitectos. Se proponen tres líneas de investigación que derivan de la propuesta de Rupnik.

P.1. Prospectiva de investigación: *hacia una arquitectura litúrgica*

La primera línea de investigación estaría centrada en revelar las fortalezas y debilidades de la repercusión de las propuestas arquitectónicas en relación con las expectativas del Concilio Vaticano II. La dinámica que preconiza el jesuita esloveno - visto en la síntesis final de este trabajo- de la que son carentes los espacios litúrgicos, evidencia que en muchas ocasiones las intervenciones en los espacios celebrativos, por pequeños que fueran, podrían intensificar la participación en la liturgia. El soporte simbólico del arte en todas sus manifestaciones, así como las sugerencias acerca de la renovación cultural de Benedicto XVI tienen, en este caso, gran interés. ¿Cómo se podría abordar este tema? Recientemente, el Departamento de Arte y Fe, del Consejo Pontificio de la Cultura, lanzaba una propuesta que tiene eco en el contexto de este trabajo: construir un “mapa” para revelar la oferta formativa destinada al desarrollo de competencias para la creación artística al servicio del lugar de culto¹⁰⁴⁵. La sinergia con esta iniciativa, en lo que a la prospectiva se refiere, propone una investigación que se estructuraría de la siguiente manera:

Objetivo de la prospectiva: proyectar una metodología de acercamiento a la ideación y renovación del lugar de culto, capaz de integrar a artistas y teólogos -incluso a la comunidad celebrante- en el repensamiento del espacio litúrgico.

¹⁰⁴⁵ Cf. TERRITO, L., “«Educarsi alla bellezza». Una indagine sulla committenza di opere d’arte per il culto”. *La Civiltà Cattolica* 4001 (2017) 522.

Metodología y resultados esperados: tiene todo el sentido aprovechar la propuesta transdisciplinar que promueve Rupnik. Si bien es cierto que el arte es impredecible, y por lo tanto también su repercusión en el espacio litúrgico, la metodología deberá favorecer el encuentro dialógico entre los distintos saberes y disciplinas. No se trata de elaborar una guía de instrucciones concretas que frene la creatividad del artista, sino un espacio de relación –*educarsi nella reciprocità*¹⁰⁴⁶- que amplifique expresiones inexploradas en la línea que separa lo material de lo incognoscible.

Esta investigación, en principio, estaría a cargo de un equipo integrado por personas que encarnen diferentes saberes: teólogos, arquitectos, estetas, historiadores de arte, artistas plásticos, músicos y pedagogos, así como especialistas en cada uno de los saberes enunciados.

P.2. Prospectiva de investigación: *hacia una arquitectura ecuménica*

La segunda línea de investigación consistiría en dilatar y ampliar la visión de la propuesta ecuménica de Soloviev y sucesores desde la perspectiva del espacio. La información que se ha encontrado a este respecto sigue en mano de los teólogos, sin embargo sería interesante aportar y actualizar puntos de vista al respecto. Florenski guarda en sus escritos importantes aportaciones al espacio sagrado que pueden tener mucho que decir en los próximos años. Este tema, en colaboración con otros institutos y centros de investigación puede dar lugar a investigaciones de gran relevancia en el panorama cultural. Se propone estructurar esta prospectiva de la siguiente manera:

Objetivo de la prospectiva: analizar y discernir aquellos aspectos implícitos en la propuesta de Pavel Florenski, que, desde la perspectiva oriental, integra el potencial del elemento simbólico impregnado en el espacio litúrgico, para construir una propuesta análoga desde las categorías occidentales, con la misma vocación ecuménica.

¹⁰⁴⁶ Ibíd. TERRITO, L., “«Educarsi alla bellezza». Una indagine sulla committenza di opere d’arte per il culto”, 523.

Metodología y resultados esperados: siguiendo la visión transdisciplinar, se propone de nuevo promover la confluencia de saberes. Como se ha desarrollado en esta investigación, la propuesta de Rupnik no surge de una introspección aislada, sino de asumir la responsabilidad de recoger el testigo que, hace más de un siglo, tendió Soloviev en su visión integradora de la sociedad cristiana. El siglo XXI exige pensar, desde las diferentes disciplinas que intervienen en el espacio, en las mismas categorías propuestas por los pensadores orientales que, sin vivir en una sociedad globalizada, intuían la necesidad de acercamiento entre las iglesias hermanas como una respuesta a la inevitable fragmentación que se ha producido en el siglo XX. Los resultados de esta prospectiva de investigación tratarán de integrar en la experiencia estética del arte -y por ende en la arquitectura- las propuestas estético-teológicas señaladas.

Esta investigación, al igual que la prospectiva anterior, estaría a cargo de un equipo transdisciplinar, que podría dar lugar a novedosos trabajos de investigación, incluso a tesis doctorales.

P.3. Prospectiva de investigación e innovación docente: *en torno a la construcción de una capilla universitaria*

La tercera línea de investigación es susceptible de conformarse en un proyecto de innovación docente dentro del contexto universitario.

Como se ha señalado en la introducción, el autor de este trabajo colaboró en unas sesiones previas a la ideación de un proyecto para la construcción de una capilla en la Universidad Francisco de Vitoria. En el momento de escribir esta prospectiva, Marko Ivan Rupnik se encuentra diseñando este proyecto y, es previsible, que pueda empezar a ser una realidad en los próximos años.

Este acontecimiento ofrece una oportunidad irrepetible en el contexto de una comunidad universitaria. La construcción de la capilla no sólo permitirá disponer de un espacio construido exclusivo para la liturgia, sino que además supondrá recorrer un camino desde su inicio hasta su finalización. Se pueden señalar algunos hitos o fases que pueden ser susceptibles de un trabajo de investigación transdisciplinar: la presentación del diseño a la comunidad universitaria, el desarrollo de la construcción del edificio

litúrgico, el desarrollo de la integración del arte en el edificio, la consagración y bendición del espacio sagrado, y, por último, la respuesta de la comunidad universitaria. De forma más estructurada, se propone organizar la investigación de la siguiente manera:

Objetivo de la investigación: aprovechar el acontecimiento de la construcción de la capilla universitaria para promover el encuentro dialógico entre el *arquitecto* del diseño integral -Rupnik- y las diferentes ciencias y saberes que encarnan la comunidad de la Universidad Francisco de Vitoria.

Metodología y resultados esperados: las diferentes fases antes descritas pueden fructificar en diferentes acciones y actividades que, en su conjunto, son susceptibles de conformar un proyecto de innovación docente.

I. La presentación del proyecto a la comunidad universitaria: se inicia un proceso de identificación e intercambio entre los autores de la propuesta, la institución y la comunidad universitaria -docentes y alumnos-. A través de diferentes presentaciones y coloquios, que integren aspectos teológicos, estéticos, antropológicos, artísticos y, por supuesto, arquitectónicos, se puede transferir de forma gradual el proyecto integral, haciendo partícipes a las diferentes carreras. Una adaptación metodológica transdisciplinar permite acciones formativas que se pueden integrar en todas las facultades para que, durante todo el periodo de construcción, el proyecto de capilla se convierta en una aspiración compartida.

II. La construcción de la estructura litúrgica: la materialidad del espacio litúrgico se empieza a hacer presente en esta fase. La etapa de construcción de un edificio no es algo que pueda pasar desapercibido, y es especialmente emocionante cuando se toma conciencia de las formas y espacios que, de forma gradual, se van constituyendo en el lugar. Si bien la presentación del proyecto contribuye a revelar el proceso y el sentido de la capilla, la construcción acerca a las personas a la realidad construida. La carrera de Arquitectura puede aprovechar este momento de una manera especial: acompañar la construcción es descubrir como la belleza que se intuye en la propuesta del proyecto se materializa.

- III. La integración del arte litúrgico en la estructura arquitectónica: en esta fase el espacio arquitectónico se viste de arte; se empieza a completar la estructura litúrgica. El discurso teológico y estético que se adivina en la construcción, se empieza a materializar con el arte en sus diferentes manifestaciones. Es el momento de los artistas del Centro Aletti. También es el momento en el que la comunidad universitaria, a través de Bellas Artes, Arquitectura y Humanidades, descubre la integración total de saberes al que está llamado este espacio.
- IV. La consagración de la capilla: la finalización de la construcción teológica, arquitectónica y artística es también el principio de la verdadera vida del espacio litúrgico, que se vuelve un organismo con la participación de todas las personas de la comunidad universitaria en el acontecimiento eucarístico.
- V. La entrega a la comunidad universitaria futura: la construcción de la capilla es un hecho finito y acotado en el tiempo. Sin embargo, la teología implícita en el espacio litúrgico es inagotable, aquí reside la belleza del espacio sagrado.

Es posible que se pueda echar en falta una prospectiva relacionada con el “como” hacer un espacio litúrgico. Este no ha sido el objetivo de esta investigación. La búsqueda de la arquitectura siempre ha sido aspirar a un arquetipo; sin embargo, lo que finalmente se construye, es -de forma irremediable- un punto intermedio en ese camino. La aspiración, por lo tanto, no puede ser el encuentro con un canon o estilo, sino sencillamente el encuentro humilde y predispuesto, por parte del arquitecto, con la Belleza.

Bibliografía

- ABELLA, M., “Presentación”. En: SOLOVIOV, V., *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*. Primera edición, traducido por Manuel Abella. Sígueme, Salamanca 2006, 9-13.
- AGEJAS ESTEBAN, J.Á., *La ruta del encuentro*. Primera edición. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2013.
- . “Los colores de la fe del siglo XXI”. *Alfa y Omega* 17/10 (2013) 30.
- ALCALDE, R., “Nota preliminar”. En: BERDIÁEV, N., *El sentido de la creación*. Primera edición, traducido por Ramón Alcalde. Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires 1978, 7-10.
- ALDAZABAL, J., *Gestos y símbolos*. Séptima edición revisada y actualizada. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2003.
- ALFA Y OMEGA, “El icono de los universitarios llega a Madrid”. *Alfa y Omega* 717 (diciembre de 2010) 25.
- ALVARADO, S., *Sobre la transliteración del ruso y de otras lenguas que se escriben con alfabeto cirílico*. Primera edición. Atenea, Madrid 2003.
- ÁLVAREZ DE MON, S., “Liderar: una experiencia vital, reflexiones en torno a un liderazgo transformador”. *Revista de Antiguos Alumnos del IEEM* 8, año 1 (2005) 150-154.
- AMATA CALÓ, M. (dir.), *Il colore dell’amore*. Producido por Lipa, Roma 2008, 32”.
- ANAYA DUARTE, J., *El templo en la teología y la arquitectura*. Primera edición, Universidad Iberoamericana, Méjico 1996.
- ANÓNIMO, *El peregrino ruso*. Undécima edición, traducido por Urbano Barrientos. Editorial de Espiritualidad, Madrid 1999.
- APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y José Ángel Agejas. Monte Carmelo, Burgos 2002.

- APARICIO GUISADO, J.M., *El muro*. Primera edición. Biblioteca Nueva, Madrid 2006.
- ARGAN, G.C., *El arte moderno. 1770-1970*. Vol. I. Segunda edición, traducido por Joaquín Espinosa Carbonell. Fernando Torres (ed.), Valencia 1976.
- . *El arte moderno. 1770-1970*. Vol. II. Cuarta edición, traducido por Joaquín Espinosa Carbonell. Fernando Torres (ed.), Valencia 1977.
- . *Walter Gropius y la Bauhaus*. Primera edición, traducido por Abdulio Giudici. Gustavo Gili, Barcelona 1983.
- . *Historia del arte como historia de la ciudad*. Primera edición, traducido por Beatriz Podestá. Laia, Barcelona 1984.
- ARINCE, F.; SORRENTINO, D., *Redemptionis Sacramentum*. Instrucción. Roma (25 de marzo de 2004).
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómano*.
- ARIZMENDI, A., “Redefinición de lo sagrado en el reino urbano: hacia una arquitectura sacramental”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-II* (2011) 184-191.
- AROCENA SOLANO, F.M., “Liturgie de source, de Jean Corbon: una clave hermenéutica para el catecismo de la Iglesia católica”. *Scripta Theologica* 35 (2003/2) 527-546.
- . *El altar cristiano*. Primera edición. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2006.
- . “El lenguaje simbólico de la liturgia”. *Scripta Theologica* 43 (2011) 103-124.
- ARQUES SOLER, F., *Miguel Fisac, arquitecto*. Primera edición. Pronaos, Madrid 1996.
- ARRIOLA JIMÉNEZ, M., “La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*. Primera edición. CEU ediciones, Madrid 2013, 17-78.

- AUGÉ, M., *Liturgia. Historia. Celebración. Tipología. Espiritualidad*. Segunda edición, traducido por Joan Llopis. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 1997.
- BAÑO MARTÍNEZ, F., *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia, Murcia 2008.
- . *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y análisis*. Primera edición. Universidad de Murcia, Murcia 2009.
- BARCLAY LLOYD, J.E., “The building history of the medieval church of S. Clemente in Rome”. *Journal of Society of Architectural Historians* 45-3 (1986) 197-223.
- BECKWITH, J., *Arte paleocristiano y bizantino*. Tercera edición, traducido por María Condor. Cátedra, Madrid 2010.
- BENEDICTO XVI, *Fe, razón y universidad*. Recuerdos y reflexiones. Discurso. Ratisbona (12 de septiembre de 2006).
- . *Declaración común del papa Benedicto XVI y del Patriarca Ecuménico Bartolomé I*. Fanar (30 de noviembre de 2006).
- . *Audiencia General*. Vaticano (7 de marzo de 2007).
- . *Mensaje del Santo Padre Benedicto XVI con ocasión de la XIII sesión pública de las Academias Pontificias*. Mensaje Pontificio. Vaticano (24 de noviembre de 2008).
- . *Homilía de Su Santidad Benedicto XVI*. Roma (24 de abril de 2009).
- BENJUMEA, R., “No es tiempo de elaborar ideas, sino de vivirlas”. *Alfa y Omega* 335 (2003) 12.
- BERDIÁEV, N., *El sentido de la creación*. Primera edición, traducido por Ramón Alcalde. Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires 1978.
- . *El sentido de la historia*. Primera edición, traducido por Emilio Saura. Encuentro, Madrid 1979.
- . *Nuovo medioevo*. Primera edición. Fazi Editore, Roma 2000.

- BERGSON, H., *La risa*. Primera edición, traducido por Amalia Aydée Raggio. Sarpe, Madrid 1985.
- BIFFI, G., “Vladimir Soloviev: un profeta no escuchado”. *Humanitas* 21 (2001) 15-16.
- BINNS, J., *Las iglesias cristianas ortodoxas*. Primera edición, traducido por Aureliano Marrero Muñoz. Akal, Madrid 2009.
- BOROBIO, D., *La dimensión estética de la liturgia*. Primera edición, traducido por Josep Urdeix. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2008.
- BUENO PIMENTA, F.J., *Sobre experiencia estética. Fundamentos y actualidad*. Primera edición. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2011.
- BULGÁKOV, S., *Sophia, the Wisdom of God. An outline of Sophiology*. Primera edición, traducido por Patrick Thompson. Steiner Books, Massachusetts 1993.
- . *El Paráclito*. Primera edición, traducido por Miguel Montes, Margarita M. Leonetti y Francisco José López Sáez. Sígueme, Salamanca 2014.
- CAAMAÑO, J.C., “La materia transfigurada. Perspectivas teológicas de Pavel Evdokimov”. *Revista Teología* 98, tomo XLVI (2009) 95-107.
- CALABRESE, O., *El lenguaje del arte*. Primera edición, traducido por Rosa Premat y Lorenzo Vilches. Paidós Ibérica, Madrid 1997.
- CALAHORRA MARTÍNEZ, P., “Liturgia y música. Una historia cuatro veces quebrada. El Concilio Vaticano II”. En: VV.AA., *VIII Jornada de canto gregoriano*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2004, 129-154.
- CALVO, A., *Introducción al pensamiento de Jean Lacroix*. Primera edición. Instituto Emmanuel Mounier, Madrid 1992.
- CAMPATELLI, M., “La fuerza creativa y formativa de la liturgia”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y Sol Corcuera. BAC, Madrid 2013, 433-468.
- CAMPO BAEZA, A., “En torno a la luz. Architectura sine luce nulla architectura est”. *Vía Architectura* 7 (marzo de 2000) 26-29.

- . *Buscar denodadamente la belleza. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Alberto Campo Baeza y contestación del Excmo. Sr. D. Juan Bordes Caballero. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Maireia Libros, Madrid 2014, 19.
- CANTALAMESSA, R., *La eucaristía, nuestra santificación*. Quinta edición, traducido por Ricardo M. Lázaro Barceló. EDICEP, Valencia 2001.
- . *El misterio de la transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer Milenio*. Primera edición, quinta reimpresión, traducido por Lourdes Vázquez y Pablo Cervera Barranco. Monte Carmelo, Burgos 2014.
- CARDERO LÓPEZ, J.L., “De lo Numinoso, a lo Sagrado y lo Religioso (“Magische Flucht”, Vuelo Mágico y éxtasis como experiencias con lo Sagrado)”. *Ilu. Revista de ciencias de las religiones* 14 (2009) 215-229.
- CASÁS OTERO, J., *Estética y culto iconográfico*. Primera edición. BAC, Madrid 2003.
- CASTELLANO CERVERA, J., *Oración ante los iconos. Los misterios de Cristo en el año litúrgico*. Primera edición. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 1993.
- . *Liturgia y vida espiritual. Teología, celebración, experiencia*. Primera edición. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2006.
- CENTRO ALETTI, “Centro Aletti - Equipo - Marko Ivan Rupnik”. s.f. <http://www.centroaletti.com/spa/persona/02.htm> (último acceso: 7 de diciembre de 2014).
- CERVERA BARRANCO, P., *La Catedral de la Almudena. Mosaicos de la Sacristía Mayor y la Sala Capitular*. Primera edición. Monte Carmelo, Madrid 2008.
- . *El arte de Marko I, Rupnik y del Centro Aletti en Madrid*. Primera edición. Arzobispado de Madrid, Madrid 2011.
- . “Cuando de la fe brota la belleza”. *Orar* 240 (2013) 36-44.
- . “Evangelizar hoy exige redescubrir la belleza; según Ivan Rupnik”. 2 de diciembre de 2002. <https://es.zenit.org/articles/evangelizar-hoy-exige-redescubrir-la-belleza-segun-ivan-rupnik/> (último acceso: 18 de septiembre de 2013).

- CHOISY, A., *El arte de construir en Bizancio*. Primera edición, traducido por Francisco Javier Girón Sierra y Gema López Manzanares. Instituto Juan de Herrera, Madrid 1997.
- CLÉMENT, O., “Un Occidente fecundado por Oriente”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y José Ángel Agejas. Monte Carmelo, Burgos 2002, 185-194.
- . “Surcos de luz”. En: RUPNIK, M.I., *Los colores de la luz*. Primera edición, traducido por Lourdes Vázquez y Pablo Cervera. Monte Carmelo, Burgos 2003, 9-10.
- . *Surcos de luz. La fe y la belleza*. Monte Carmelo, Burgos 2005.
- CLÉMENT, O.; RUPNIK, M.I., *Anche se muore vivrà. Saggio sulla risurrezione dei corpi*. Lipa, Roma 2003.
- CORBON, J., *Liturgia fundamental*. Primera edición, traducido por Javier Peromarta Bello. Ediciones Palabra, Madrid 2001.
- CROCE, B., *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: teoría e historia de la estética*. Segunda edición, corregida y aumentada conforme a la quinta edición italiana, traducido por Ángel Vegue y Goldini. Francisco Beltrán (ed.), Madrid 1926.
- DANIÉLOU, J., *Sacramentos y culto según los Santos Padres*. Segunda edición, traducido por Mariano Herranz y Alfonso de la Fuente. Ediciones Guadarrama, Madrid 1964.
- . *Los símbolos cristianos primitivos*. Primera edición, traducido por Concepción Munuera. Ediciones EGA, Bilbao 1993.
- . *Mensaje evangélico y cultura helenística: siglos II y III*. Primera edición, traducido por Jesús Valiente Malla y Marek Racziewicz. Ediciones Cristiandad, Madrid 2002.
- DE ANQUÍN, N., *Las dos habitaciones en el hombre*. Primera edición. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba 1971.

- DE BARAÑANO, K., “Las gravitaciones: relieves en papel”. En: IZQUIERDO BRICHS, V. (coord.), *Chillida*. Primera edición. Edicions de l’Eixample, Barcelona 2003, 187-190.
- DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., *Introducción a los símbolos*. Primera edición, primera reimpresión, traducido por Abundio Rodríguez. Encuentro, Madrid 1985.
- DE FREITAS, L.; MORIN, E.; NICOLESCU, B., “Carta de la Transdisciplinariedad. Presentación (Preámbulo)”. En: NICOLESCU, B., *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Primera edición, traducido por Mercedes Vallejo Gómez. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C., Méjico 1996, 105-107.
- DE GAULLE, C., *El filo de la espada*. Plaza y Janés, Barcelona 1961. Esta obra es traducción de: DE GAULLE, C., *Le fil de l’épée*. Berger-Levrault, París 1932.
- DE SALIS, M., “Algunas consecuencias de la visión escatológica de la iglesia en Georges Florovsky”. *Escatología y vida cristiana: XXII Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra* (2002) 567-577.
- DELGADO ORUSCO, E., *Arquitectura sacra española, 1939-1975. De la posguerra al posconcilio*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid 1999.
- . “Las iglesias de Miguel Fisac”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea* 1-I (2007) 130-161.
- DELL’ASTA, A., “Vladimir Soloviev”. *Revista Católica Internacional Communio* segunda época - año 13 (mayo-junio de 1991) 246-265.
- ECO, U., *Signo*. Primera edición, traducido por Francisco Serra Cantarell. Labor, Barcelona 1988.
- ELIADE, M., *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Primera edición, traducido por Ricardo Anaya. Emecé Editores, Buenos Aires 2001.
- . *Lo sagrado y lo profano*. Cuarta edición, traducido por Luis Gil. Guadarrama/Punto Omega, Madrid 1981.

- EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*. Primera edición, traducido por Laura García Gámiz y Macario Díez Presa. Publicaciones Claretianas, Madrid 1991.
- FERNÁNDEZ CALZADA, M., *Vladimir Soloviev y la filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, Valladolid 2013.
- FERNÁNDEZ COBIÁN, E., *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad da Coruña, A Coruña 2000.
- . “Arquitectura religiosa contemporánea. Estado de la cuestión”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 1-I* (2007) 8-37.
- . *Escritos sobre arquitectura religiosa contemporánea*. Diseño Editorial, Buenos Aires 2013.
- FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., “Arquitectura de la liturgia”. *Alférez* 16, año II (mayo de 1948) 4-5.
- FERRER SANTOS, U., “Filosofía y cosmovisión”. *Anuario Filosófico* 14 (1981) 173-182.
- FISAC SERNA, M., “Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual”. *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 13 (1949) 9-11.
- . “Iglesia de la Coronación de Nuestra Señora, Vitoria”. *Revista Arquitectura* 17 (1960) 36-40.
- FLORENSKI, P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Milán 1977.
- . *La perspectiva invertida*. Primera edición, traducido por Xenia Egórova. Ediciones Siruela, Madrid 2005.
- . *La sal de la tierra*. Primera edición, traducido por José María Vegas. Sígueme, Salamanca 2005.
- . *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*. Primera edición, traducido por Francisco José López Sáez. Sígueme, Salamanca 2010.

- . *El Iconostasio. Una teoría de la estética*. Primera edición, traducido por Natalia Timoshenko Kuznetsova. Sígueme, Salamanca 2016.
- FORTE, B., *La Iglesia de la Trinidad. Ensayo sobre el misterio de la Iglesia, comunión y misión*. Primera edición, traducido por Alfonso Ortiz García. Secretariado Trinitario, Salamanca 1996.
- FORTINO, E.F., “Informe de Mons. Eleuerio F. Fortino. El diálogo teológico entre católicos y ortodoxos”. 02 de enero de 2007. http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/chrstuni/ch_orthodox_docs/rc_pc_chrstuni_doc_20070122_fortino-dialogo_sp.html (último acceso: 22 de febrero de 2016).
- FRANCISCO, *Evangelii Gaudium*. Exhortación Apostólica. Roma (24 de diciembre de 2013).
- . *Encuentro del Santo Padre Francisco con su Santidad Kiril, Patriarca de Moscú y Toda Rusia*. Declaración Conjunta. La Habana (12 de febrero de 2016).
- FRANK, S.L., “La realtà e l’uomo. Metafisica dell’essere umano”. En: *Il pensiero religioso ruso. Da Tolstoj a Lossky*, Milán 1977.
- FRÍAS SARGADOY, M.A., “La iconografía del constructivismo ruso”. *Cuadernos de Arte e Iconografía, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte “Marqués de Lozoya”* 12 (1996) 386-393.
- FUENTES, J., “La unión de las Iglesias, el gran sueño de Vladimir Soloviev”. *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo* 1 (2001) 123-137.
- GARCÍA DONCEL, M., “Cosmovisión evolutiva y actualización de la teología”. En: VV.AA., *El saber interdisciplinar. Estudios interdisciplinarios: actas de reuniones de la Asociación Interdisciplinar José Acosta*. Vol. XL. Primera edición, Universidad Pontificia Comillas, Madrid 2014, 91-134.
- GARCÍA LOZANO, R.Á., “De la identidad a la teología en la arquitectura religiosa”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-II* (2011) 22-27.

- GARCÍA UREÑA, L., “La Palabra hecha mosaico. Teología, Escritura y Liturgia en las obras musivas de Marko Ivan Rupnik”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*. Primera edición. CEU ediciones, Madrid 2013, 145-162.
- GARCÍA-VILLOSLADA, R., “El Pontificado romano, en lucha con el conciliarismo”. En: LLORCA, B.; GARCÍA-VILLOSLADA, R.; MONTALBÁN, F.J., *Historia de la Iglesia Católica III. Edad Nueva. La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica*. Cuarta edición, reimpresión. BAC, Madrid 1999, 306-341.
- GIBBON, E., *Decadencia y caída del Imperio romano I*. Segunda edición, traducido por José Sánchez de León Menduina. Vilaur. Ediciones Atalanta, Girona 2012.
- GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*. Sexta edición, primera reimpresión, traducido por Isidro Puig Boada. Dossat, Madrid 1982.
- GIUSSANI, C., “La gran necesidad del hombre”. *Huellas* 7 (2009) 48-55.
- . “La palabra adquirió un rostro”. *Huellas* 11 (2009) 40-43.
- GOMBRICH, E., *La historia del arte*. Decimosexta edición, edición de bolsillo, traducido por Rafael Santos Torroella. Phaidon Press, Londres 2008.
- GÓMEZ PIN, V., “Lugar y tiempo aristotélicos”. En: GÓMEZ PIN, V., *Filosofía. Interrogaciones que a todos conciernen*. Primera edición. Espasa Calpe, Madrid 2008, 389-394.
- GÓMEZ-OLIVER, V.; BENÍTEZ, J.M., *31 jesuitas se confiesan*. Primera edición. Península, Barcelona 2003.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., *La entraña del cristianismo*. Tercera edición. Secretariado Trinitario, Salamanca 1998.
- . “Introducción a la versión española”. En: RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*. Cuarta edición, traducido por Raquel Canas. Ediciones Cristiandad, Madrid 2007, 9-28.

- GONZÁLEZ LÓPEZ-CORPS, M., “Orientem Versus. Consideraciones en torno al altar”. En: VV.AA., *La Eucaristía al Inicio del Tercer Milenio (Ponencias II)*. Primera edición. Asociación Española de Profesores de Liturgia, Bilbao 2007, 171-227.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M.E., “Biografía de los 12 santos obispos españoles representados”. En: CATELA MARCOS, I. (ed.), *La capilla de la Sucesión Apostólica. En la casa de la Conferencia Episcopal Española*. Primera edición. Edice, Madrid 2011, 53-102.
- GOVEKAR, N., *El rojo de la plaza de oro. Entrevista de Nataša Govekar con Marko I. Rupnik sobre arte, fe y evangelización*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera Barranco. Monte Carmelo, Burgos 2013.
- GOVEKAR, N.; CAMPATELLI, M.; RUPNIK, M.I., *La Navidad en mosaicos. Con mosaicos de Marko I. Rupnik y del taller del Centro Aletti*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera Barranco. San Pablo, Madrid 2014.
- . *Mosaicos de la Madre de Dios: Con mosaicos de M. I. Rupnik y del Taller del Centro Aletti*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera Barranco. San Pablo, Madrid 2014.
- GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Primera edición, traducido por Francisco Díez del Corral. Alianza Forma, Madrid 1985.
- . *La iconoclastia bizantina*. Segunda edición, traducido por Ana López Álvarez y Juan Calatrava. Akal, Madrid 1998.
- . *Los orígenes de la estética medieval*. Primera edición, traducido por María Condor. Siruela, Madrid 2007.
- GRESLERI, G., “Lercaro y el principio de la arquitectura moderna al servicio de la liturgia”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-I* (2009) 36-53.
- GUARDINI, R., *El espíritu de la liturgia*. Segunda edición, primera reimpresión, traducido por Josep Urdeix (coord.). Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2006.

- GUGEROTTI, C., “Valores litúrgicos en la Capilla «Redemptoris Mater»”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y José Ángel Agejas. Monte Carmelo, Burgos 2002, 200-204.
- GUTIÉRREZ-MARTÍN, J.L., “Rito, culto, cultura en los márgenes de la encíclica. Ecclesia de Eucharistia”. *Scripta Theologica* 36 (2004/3) 795-813.
- HAUSHERR, I., *Les leçons d'un contemplatif. Le Traité de l'Oraison d'Evagre le Pontique*. Paris 1960.
- HAYES, M.; O'COLLINS, G., *El legado de Juan Pablo II*. Primera edición, traducido por Lucy Velasquez Moncada. San Pablo, Bogotá 2011.
- HEIDEGGER, M., *Caminos del bosque*. Primera edición, traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza Editorial, Madrid 2010.
- HLEBŠ, J., “Europa oriental y suroriental”. En: CORETH, E.; NEIDL, W.M.; PFLIGERSDORFFER, G., *Filosofía cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX y XX. Vuelta a la herencia escolástica*. Vol. 2. Primera edición, traducido por Eloy Rodríguez Navarro. Encuentro, Madrid 1994, 268-280.
- ICA JR., I.I., “La Capilla «Redemptoris Mater». Interpretatio theologica”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y José Ángel Agejas. Monte Carmelo, Burgos 2002, 205-219.
- JANERAS, S., *Introducción a las liturgias orientales. La liturgia celestial*. Primera edición. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 1998.
- JIMENO SÁNCHEZ, R., “Presentación. Esa apacible y extraña atracción por el icono”. En: USPENSKI, L.A., *Teología del icono*. Primera edición, traducido por Ramón Jimeno Sánchez. Sígueme, Salamanca 2013, 7-24.
- JUAN PABLO II, *Declaración común del papa Juan Pablo II y del Patriarca Dimitrios I*. Fanar (30 de noviembre de 1979).
- . *Discurso a los artistas y publicistas*. Múnich (19 de noviembre de 1980).

- . *Carta por la que se instituye el Consejo Pontificio para la Cultura*. Vaticano (20 de mayo de 1982).
 - . *Redemptoris Mater*. Carta Encíclica. Vaticano (25 de marzo de 1987).
 - . *Euntes in Mundum*. Carta Apostólica. Roma (25 de enero de 1988).
 - . *Ex Corde Ecclesiae*. Constitución apostólica. Roma (15 de agosto de 1990).
 - . *Oriente lumen*. Carta Apostólica. Vaticano (2 de mayo de 1995).
 - . *Audiencia General*. Roma (12 de junio de 1996).
 - . *Ángelus*. Castelgandolfo (11 de agosto de 1996).
 - . *Ángelus*. Vaticano (3 de noviembre de 1996).
 - . *Fides et ratio*. Carta Encíclica. Roma (14 de septiembre de 1998).
 - . *Carta a los artistas*. Vaticano (4 de abril de 1999).
 - . *Dedicación de la capilla "Redemptoris Mater"*. Vaticano (14 de noviembre de 1999).
 - . *Discurso del Santo Padre Juan Pablo II a la Delegación enviada por el Patriarca de Constantinopla*. Vaticano (29 de junio de 2000).
 - . *Ecclesia de Eucharistia*. Carta Encíclica. Roma (17 de abril de 2003).
 - . *Declaración común del Santo Padre Juan Pablo II y el Patriarca Ecuménico Bartolomé I*. Vaticano (29 de junio de 2004).
- JUAN XXIII, *Discurso de Juan XXIII a las diversas peregrinaciones llegadas para la canonización del Beato Martín de Porres*. Vaticano (7 de mayo de 1962).
- JUNGMANN, J., *El sacrificio de la misa*. Primera edición. BAC, Madrid 1963.
- KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*. Quinta edición, traducido por Elisabeth Palma. Premia, Méjico 1989.
- . *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Primera edición, traducido por Roberto Echavarren. Paidós Ibérica, Barcelona 1996.

- KIERKEGAARD, S., *Temor y temblor*. Séptima edición, traducido por Vicente Simón Medrán. Alianza Editorial, Madrid 2012.
- KOSTOF, S., *Historia de la arquitectura 2*. Primera edición, traducido por María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz. Alianza Editorial, Madrid 1998.
- KRAUTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Cátedra, Madrid 1984.
- LACALLE NORIEGA, M., *En busca de la unidad del saber. Una propuesta para renovar las disciplinas universitarias*. Primera edición. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2014.
- LADARIA, L.F., “Prólogo”. En: ŠPIDLÍK, T., RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera y Sara Martín García. BAC, Madrid 2013, XI-XXII.
- LAFUENTE FERRARI, E., “La solución arquitectónica de la Catedral de la Almudena”. *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* año XXIX, IV de la tercera época, tomo XVI (primer trimestre 1945) 9-22.
- LE CORBUSIER, *El viaje de oriente*. Primera edición, traducido por Ramón Lladó y Marta Cervelló. Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Madrid 1984.
- . *Hacia una arquitectura*. Segunda edición, primera reimpresión, traducido por Josefina Martínez Alinari. Apóstrofe, Barcelona 1998.
- LEÓN XIII, *Orientalium Dignitas*. Carta Apostólica. Roma (30 de noviembre de 1894).
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J., *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Primera edición, traducido por Antonio-Prometeo Moya. Anagrama, Barcelona 2010.
- . *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Primera edición, traducido por Antonio-Prometeo Moya. Anagrama, Barcelona 2015.
- LOBATO, A., *Ser y belleza*. Segunda edición. Unión Editorial, Madrid 2005.
- LÓPEZ CAMBRONERO, M., *Nikolái A. Berdiáev*. Primera edición. Fundación Emmanuel Mounier, Madrid 2001.

- . *La Idea Rusa. Entre el anticristo y la Iglesia. Una antología introductoria*. P. Chaadev, V. Soloviev, N. Berdiáev. Primera edición. Nuevo Inicio, Granada 2009.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, P., “La celebración del misterio cristiano”. *Scripta Theologica* 25 (1993) 627-662.
- LÓPEZ MARTÍN, J., *El año litúrgico*. Segunda edición. BAC, Madrid 1997.
- . *La liturgia de la iglesia. Teología, historia, espiritualidad y pastoral*. Segunda edición revisada. BAC, Madrid 2009.
- LÓPEZ QUINTÁS, A., *La experiencia estética y su poder formativo*. Segunda edición. Universidad de Deusto, Bilbao 2004.
- . “La casa y la ciudad”. En: LÓPEZ QUINTÁS, A., *La grandeza del amor humano*. Primera edición. BAC, Madrid 2013, 347-371.
- . *La ética o es transfiguración o no es nada*. Primera edición. BAC, Madrid 2014.
- LÓPEZ SÁEZ, F.J., “Presentación”. En: FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*. Primera edición, traducido por Francisco José López Sáez. Sígueme, Salamanca 2010, 9-29.
- MALIAVINA, S., “El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento”. *Eslavística Complutense* vol. 2 (2002) 127-149.
- MARINI, P., “Un regalo al pueblo de Dios”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y José Ángel Agejas. Monte Carmelo, Burgos 2002, 11-13.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, M., *El monasterio de la Santa Verónica de Alicante*. Primera edición. Editorial Club Universitario, Alicante 2002.
- MATTEI, P., “Un arte que despierta veneración”. *30 Días* 4 (2008) 24-25.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., “Teoría del coro en las catedrales españolas”. En: NAVASCUÉS, P., *Teoría del coro en las catedrales españolas. Discurso del académico electo*,

- Pedro Navascués Palacio, y contestación, Fernando Chueca Goitia.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1988, 7-133.
- NICODEMO EL HAGIORITA; MACARIO DE CORINTO; GLINKA, LUIS (dir.), *Filocalia*. Vol. 1. Primera edición, segunda reimpresión, traducido por Alicia Casati, M. del Carmen Bustos de Sironi y M. Eugenia Schindler. Lumen, Buenos Aires 1998.
- NICOLESCU, B., *La Transdisciplinarietà. Manifiesto*. Primera edición, traducido por Mercedes Vallejo Gómez. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, Méjico 1996.
- NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral*. Primera edición, traducido por José Luis López y López de Lizaga. Tecnos, Madrid 2003.
- . *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Primera edición, traducido por Carlos Vergara. EDAF, Madrid 2010.
- OSPINA GARCÉS, H., “La formación estética según Pável Florenski: el arte como conciencia estética de la vida”. *Revista de Lenguas Modernas* 10 (2009) 361-372.
- OTTO, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Primera edición, cuarta reimpresión, traducido por Fernando García Vela. Alianza Editorial, Madrid 1996.
- . *Ensayos sobre lo numinoso*. Primera edición, traducido por Manuel Abella Martínez. Trotta, Madrid 2009.
- PABLO VI, *Carta de Su Santidad papa Pablo VI al Patriarca Atenágoras de Constantinopla*. Vaticano (20 de septiembre de 1963).
- . *Sacrosanctum Concilium*. Constitución. Vaticano II. Roma (4 de diciembre de 1963).
- . *Lumen Gentium*. Constitución dogmática. Vaticano II. Roma (21 de noviembre de 1964).
- . *Orientalium Ecclesiarum*. Decreto. Vaticano II. Roma (21 de noviembre de 1964).
- . *Unitatis Redintegratio*. Decreto. Vaticano II. Roma (21 de noviembre de 1964).

- . *Consilium ad exequendam Constitutionem de Sacra Liturgia* [latín]. Vaticano (29 de octubre de 1964).
- . *Mysterium Fidei*. Carta Encíclica. Roma (3 de septiembre de 1965).
- . *Dei Verbum*. Constitución dogmática. Roma (18 de noviembre de 1965).
- . *Gaudium et spes*. Constitución. Vaticano II. Roma (7 de diciembre de 1965).
- . *Mensaje a los artistas*. Vaticano (8 de diciembre de 1965).
- . *Consilium ad exequendam Constitutionem de Sacra Liturgia* [italiano]. Vaticano (19 de abril de 1967).
- . *Omelia di Paolo VI* [italiano]. Homilía. Vaticano (26 de octubre de 1967).
- PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*. Quinta edición, traducido por Bernardo Fernández. Alianza Editorial, Madrid 1982.
- . *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Primera edición, traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Las Ediciones de la Piqueta, Madrid 1986.
- PELLITERO, R., “La eficacia transformadora de la Eucaristía. Eucaristía, Iglesia y existencia cristiana en la Exhortación postsinodal «Sacramentum caritatis»”. *Scripta Theologica* vol. XL, fasc. 1 (enero-abril de 2008) 107-124.
- PEREDA, F., “Pável Florenski, de la matemática a la teología”. En: FLORENSKI, P.; PEREDA, F. (ed.), *La perspectiva invertida*. Primera edición, traducido por Xenia Egórova. Ediciones Siruela, Madrid 2005, 9-15
- PIACENZA, M., “La custodia de la Eucaristía”. *30 días* 6 (2005) 12.
- PIFARRÉ, C.M., “La santidad en el oriente cristiano”. *El caminar histórico de la santidad cristiana: De los inicios de la época contemporánea hasta el Concilio Vaticano II: XXIV Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra* (2004) 211-229.
- PIÓ XII, *Mystici Corporis Christi*. Encíclica. Roma (29 de junio de 1943).
- . *Mediator Dei*. Carta Encíclica. Castelgandolfo (20 de noviembre de 1947).

- PLATÓN, “Hippias Mayor”. En: PLATÓN, *Diálogos*. Vol. 1. Primera edición, traducido por Julio Calonge Ruiz. Gredos, Madrid 1997, 310-436
- . República. s.f.
- PLAZAOLA, J., *Futuro del arte sacro*. Primera edición. Mensajero, Bilbao 1973.
- . *Arte e iglesia*. Primera edición. Nerea, Hondarribia 2001.
- . *La Iglesia y el arte*. Primera edición. BAC, Madrid 2001.
- . *El arte sacro actual*. Primera edición. BAC, Madrid 2006.
- . *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Primera edición. Universidad de Deusto, Bilbao 2007.
- PONTIFICIO CONSEJO PARA LA PROMOCIÓN LA NUEVA EVANGELIZACIÓN, “Jubileo de la Misericordia. Descripción del logo”. s.f.
<http://www.iubilaeummisericordiae.va/content/gdm/es/giubileo/logo.html>
 (último acceso: 5 de agosto de 2016).
- PRESA GONZÁLEZ, F., *Historia de las literaturas eslavas*. Cátedra, Madrid 1997.
- QUINTEIRO FIUZA, L., “El espacio sagrado como horizonte ideal de arquitectura”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 1-I* (2007) 3.
- RATZINGER, J., *Un canto nuevo para el señor*. Primera edición, traducido por Manuel Olasagasti Gaztelumendi. Sígueme, Salamanca 1999.
- . “La contemplación de la belleza”. *Humanitas* 29 (2003) 9-14.
- . *El Dios de la fe y el dios de los filósofos*. Tercera edición, traducido por Jesús Aguirre. Encuentro, Madrid 2014.
- . *El espíritu de la liturgia. Una introducción*. Cuarta edición, traducido por Raquel Canas. Ediciones Cristiandad, Madrid 2007.
- RODRÍGUEZ VELASCO, M., “Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik: una mirada desde la tradición”. *Debate Actual* 13 (2009) 9.

- . “Tradición y modernidad: iconografía de la Anunciación en los mosaicos del Centro Ezio Aletti”. *Advocaciones Marianas de Gloria* (2012) 1063-1082.
- . “Marko I. Rupnik: la revitalización del arte litúrgico en el arte actual”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*. Primera edición. CEU ediciones, Madrid 2013, 14-15.
- . “Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti; una reinterpretación de modelos paleocristianos, bizantinos, románicos y góticos con el lenguaje contemporáneo”. En: RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*. Primera edición. CEU ediciones, Madrid 2013, 79-144.
- RODRÍGUEZ VELASCO, M.; VELASCO QUINTANA, P., “Marko Ivan Rupnik”. *Debate Actual* 13 (2009) 118-128.
- ROITMAN, A.D., *Del tabernáculo al templo. Sobre el espacio sagrado en el judaísmo antiguo*. Primera edición. Editorial Verbo Divino, Pamplona 2016.
- ROTH, L.M., *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Gustavo Gili, Barcelona 2014.
- RUPNIK, M.I., *L'arte, memoria della comunione. Il significato dell'arte nella saggistica di V.I. Ivanov*. Primera edición. Lipa, Roma 1994.
- . “Paralelismos entre el discernimiento según san Ignacio y el discernimiento según algunos autores de la Filocalia”. *Las fuentes de los Ejercicios espirituales de san Ignacio. Actas del Simposio Internacional* (Loyola, 1997) 241-280.
- . *De la experiencia a la sabiduría. Profecía de la vida religiosa*. Primera edición, traducido por Ignacio Otaño. PPC, Madrid 1999.
- . “Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y José Ángel Agejas. Monte Carmelo, Burgos 2002, 179-184.

- . *Los colores de la luz*. Primera edición, traducido por Lourdes Vázquez y Pablo Cervera. Monte Carmelo, Burgos 2003.
- . “Applicazione del concilio: quale arte per la liturgia?”. *Notitiae* 11-12 (2005) 224.
- . «Busco a mis hermanos». *Lectio divina sobre José de Egipto*. PPC, Madrid 2005.
- . *El examen de conciencia: para vivir como redimidos*. Monte Carmelo, Burgos 2005.
- . *En el fuego de la zarza ardiente. Iniciación a la vida espiritual*. PPC, Madrid 2005.
- . “La via della bellezza nell’arte contemporanea”. *Path* 4 (2005) 481-495.
- . *Vivir la Navidad*. Homilías navideñas. Monte Carmelo, Burgos 2006.
- . “Nuestra capilla. Documento sobre la capilla en hospital Beata María Ana”. 23 de marzo de 2007. http://hospitalbeata.org/opencms/export/sites/beata/galerias/documentos/docbioetica/Historia_Capilla.pdf (último acceso: 26 de agosto de 2016).
- . *Jesús en la mesa de Betania*. Monte Carmelo, Burgos 2009.
- . *El arte de la vida. Lo cotidiano en la belleza*. Primera edición, traducido por Luis Guillermo Robles Prada y Pablo Cervera Barranco. Fundación Maior, Madrid 2013.
- . “La lectura espiritual de la realidad”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y Sol Corcuera. BAC, Madrid 2013, 5-142.
- . “La Pascua de la cultura”. En: ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *Teología de la evangelización desde la belleza*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y Sol Corcuera. BAC, Madrid 2013, 469-518.
- . *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera Barranco y José Ángel Agejas Esteban. Universidad Francisco de Vitoria y BAC, Madrid 2014.
- . “La belleza, lugar del conocimiento integral”. *Relecciones* 1 (noviembre de 2014) 23-30.

- . “Una belleza para el encuentro”. En: RUPNIK, M.I., *Una belleza para el encuentro. Doctorado Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria al P. Marko Ivan Rupnik, SJ*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera Barranco. Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2014, 13-27.
- . *El discernimiento*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera. Monte Carmelo, Burgos 2015.
- . *Camino de la vocación cristiana*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera. BAC, Madrid 2016.
- . *Le abrazó y le besó*. BAC, Madrid 2016.
- RUPNIK, M.I.; AVERINCEV, S., *Adán y su costado*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera. Monte Carmelo, Burgos 2003.
- RUPNIK, M.I.; CAMPATELLI, M., *Veo una rama de almendro. Reflexiones sobre la vida consagrada*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera Barranco. San Pablo, Madrid 2015.
- SÁENZ, A., *El icono, esplendor de lo sagrado*. Cuarta edición. Gladius, Guadalajara-Méjico 1991.
- SÁNCHEZ, M.J.; ÁLVAREZ DE MON, S., “Marko Ivan Rupnik: Corazón y razón”. *IESE DPO 80* (2006) 25-29.
- SANTI, G., “El debate sobre la identidad de las nuevas iglesias. La situación en Italia”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-II* (2011) 2-9.
- SARAH, R., *Dios o nada. Entrevista sobre la fe*. Cuarta edición, traducido por Gloria Esteban Villar. Ediciones Palabra, Madrid 2016.
- SCHILSON, A., “La liturgia como lugar de la presencia y eficacia de los misterios de la vida de Jesús” *Revista Católica Internacional Communio* tercera época, año 24 (abril-junio de 2002) 179-190.

- SCHLOEDER, S.J., “La arquitectura del Cuerpo Místico. Cómo construir iglesias tras el Concilio Vaticano II”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-I* (2009) 8-25.
- SCHÜTZ, C., *Introducción a la pneumatología*. Secretariado Trinitario, Salamanca 1991.
- SEARA MORALES, I., “La tensión culto-liturgia-forma en la arquitectura religiosa católica”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-I* (2009) 26-35.
- SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*. Quinta edición. Encuentro, Madrid 2012.
- SEGURA FERNÁNDEZ, E., “La configuración del espacio sagrado: esencia sacramental y existencia cristiana”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-II* (2011) 136-139.
- SEQUERI, P.A., “Icono de piedras vivas”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y José Ángel Agejas. Monte Carmelo, Burgos 2002, 220-222.
- SEPÚLVEDA DEL RÍO, I., “El fenómeno religioso entendido desde la apertura a la trascendencia: ¿Posibilidad o límite? Una mirada crítica desde el pensamiento de Charles Taylor”. *Pensamiento* 271 vol. 72 (2016) 335-353.
- SOLOVIOV, V., *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*. Primera edición, traducido por Manuel Abella. Sígueme, Salamanca 2006.
- ŠPIDLÍK, T., “Un facteur d’union: la poésie, Viatcheslaf Ivanoff”. *OCP* 33 (1967) 130-138.
- . *El camino del espíritu*. Primera edición, traducido por Ignacio Otaño. PPC, Madrid 1998.
- . “Epílogo”. En: RUPNIK, M.I., *De la experiencia a la sabiduría. Profecía de la vida religiosa*. Primera edición, traducido por Ignacio Otaño. PPC, Madrid 1999, 145-148.
- . *¿Conoces a Cristo?* Monte Carmelo, Burgos 2002.

- . *¿Conoces al Espíritu?* Monte Carmelo, Burgos 2002.
- . *¿Conoces al Padre?* Monte Carmelo, Burgos 2002.
- . “Las coordenadas teológicas fundamentales de la Capilla «Redemptoris Mater»”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y José Ángel Agejas. Monte Carmelo, Burgos 2002, 25-26, 41, 79, 119-120.
- . “Los colores del invisible”. En: RUPNIK, M.I., *Los colores de la luz*. Primera edición, traducido por Lourdes Vázquez y Pablo Cervera. Monte Carmelo, Burgos 2003, 11-12.
- . *La unidad espiritual de Europa. Conferencia pronunciada por S.E. el Cardenal Tomáš Špidlík en la Facultad de San Dámaso de Madrid (19 de noviembre de 2004) con motivo de presentar la edición en español que Editorial Monte Carmelo ha hecho de sus obras: “El monacato en el oriente cristiano”, “La espiritualidad del oriente cristiano” y “La oración del oriente cristiano”*. Monte Carmelo, Burgos 2004.
- . *La espiritualidad del oriente cristiano*. Monte Carmelo, Burgos 2004.
- . *Los grandes místicos rusos*. Segunda edición revisada, traducido por Pablo Cervera Barranco. Ciudad Nueva, Madrid 2016.
- . *La vocación cristiana. Reflexiones útiles*. Primera edición, traducido por Javier Rubio y Ana Hidalgo. Ciudad Nueva, Madrid 2016.
- ŠPIDLÍK, T.; RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*. Primera edición, traducido por Lourdes Vázquez y Pablo Cervera Barranco. Monte Carmelo, Burgos 2003.
- . *El conocimiento integral. La vía del símbolo*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera y Sara Martín García. BAC, Madrid 2013.
- . *Teología de la evangelización desde la belleza*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y Sol Corcuera. BAC, Madrid 2013.

- STANGOS, N., *Conceptos de arte moderno*. Primera edición, segunda reimpresión, traducido por Joaquín Sánchez Blanco. Alianza Editorial, Madrid 1989.
- STREMOOUKHOFF, D., *Vladimir Soloviev et Son Oeuvre Messianique. L'age d'homme*, Lausanne 1990.
- ŠTRUKELJ, A., “La belleza espiritual de los iconos”. *Revista Católica Internacional Communio* tercera época, año 24 (abril-junio de 2002) 171-178.
- SULLIVAN, L.H., “The tall office building artistically considered”. *Lippincott's Magazine* (marzo de 1896) 403-409.
- SUÑOL, V., *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*. Primera edición. Edulp, Buenos Aires 2012.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Séptima edición, traducido por Francisco Rodríguez Martín. Tecnos-Anaya, Barcelona 2004.
- TAVARES MARTINS, A.M., “Minimalismo cisterciense: del Cister del siglo XII al Minium del siglo XXI”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-II* (2011) 112-117.
- TERRITO, L., “«Educarsi alla bellezza». Una indagine sulla committenza di opere d'arte per il culto”. *La Civiltà Cattolica* 4001 (2017 I) 522-526.
- TIMOSHENKO, N., “Invitación a la lectura”. En: FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*. Primera edición, traducido por Natalia Timoshenko Kuznetsova. Sígueme, Salamanca 2016, 9-24.
- TRÍAS, M.B., “El objeto de la estética”. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía (Mendoza 1949)*. Universidad Nacional de Cuyo (Buenos Aires, 1950) 1553-1558.
- UCETA GARCÍA, O., *Los mosaicos del Centro Aletti. Catedral de la Almudena*. Primera edición. Fisa Escudo de Oro, Barcelona 2015.
- UNAMUNO, M., “Prólogo”. En: CROCE, B., *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: teoría e historia de la estética*. Segunda edición, corregida

- y aumentada conforme a la quinta edición italiana, traducido por Ángel Vegue y Goldini. Francisco Beltrán (ed.), Madrid 1926, 7-26.
- USPENSKI, L.A., *Teología del icono*. Primera edición, traducido por Ramón Jimeno Sánchez. Sígueme, Salamanca 2013.
- VAGAGGINI, C., *El sentido teológico de la liturgia*. Cuarta edición, traducido por Manuel Garrido Bonaño. BAC, Madrid 1965.
- VALENZIANO, C., *Espiritualidad Litúrgica (Apuntes y notas para el Curso de Formadores de la Orden Cisterciense)*. Curia General de la Orden Cisterciense, Roma 2001.
- . “Pros lithon zonta et ipsi lapides vivi (1 Pe 2,4-5)”. En: APA, M.; CLÉMENT, O.; VALENZIANO, C.; CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del Papa Juan Pablo II*. Primera edición, traducido por Pablo Cervera, Lourdes Vázquez y José Ángel Agejas. Monte Carmelo, Burgos 2002, 195-199.
- . *Architetti di chiese*. EDB, Bologna 2005.
- VAN THUAN, F.X.N., *Testigos de esperanza: ejercicios espirituales dados en presencia de S. S. Juan Pablo II, Capilla «Redemptoris Mater»*. Primera edición, traducido por Juan Gil Aguilar. Ciudad Nueva, Madrid 2000.
- VELÁSQUEZ, J., “Sobre las imágenes: comentarios de San Agustín al primer mandamiento”. *La Sagrada Escritura, palabra actual: XXV Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra* (2005) 145-155.
- VENTURI, R.; BROWN, D.S.; IZENOUR, S., *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Primera edición, sexta reimpresión, traducido por Justo G. Beramendi. Gustavo Gili, Barcelona 2006.
- VERNA, C., “Claudio Verna”. s.f. <http://www.claudioverna.it/1987-filiberto-menna/> (último acceso: 8 de noviembre de 2015).
- VERNEAUX, R., *Historia de la filosofía moderna*. Primera edición, séptima reimpresión, traducido por Montserrat Kirchner. Herder, Barcelona 2005.
- VICENS Y HUALDE, I., “25 años de arquitectura religiosa”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 1-I* (2007) 72-91.

- VILLAGRÁN MEDINA, G., “Filosofías para una teología pública”. *Pensamiento* 271 vol. 72 (2016) 395.
- VITRUVIO, M., *Los diez libros de arquitectura*. Primera edición, primera reimpresión, traducido por José Luis Oliver Domingo. Alianza Forma, Madrid 1997.
- VIVER GÓMEZ, J., “La vida trascendente de las formas a las formas de lo sagrado”. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-I* (2009) 144-159.
- VON BALTHASAR, H.U., “Geleitwort [prefacio]”. En: STOLL, R.T., *Ein Tag mit Ronchamp*. Primera edición. Johannes Verlag, Einsiedeln 1958.
- . *Teodramática. 2. Las personas del drama: el hombre en Dios*. Primera edición, primera reimpresión, traducido por Eloy Bueno de la Fuente, Jesús Camarero y Vicente Martín Pindado. Encuentro, Madrid 2006.
- . *Gloria. Una estética teológica. 1. La percepción de la forma*. Primera edición, cuarta reimpresión, traducido por Emilio Saura. Encuentro, Madrid 2011.
- . “Solov’ev”. En: VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales*. Primera edición, cuarta reimpresión, traducido por José Luis Albizu y Vicente Martín Pindado. Encuentro, Madrid 2011.
- VON HILDEBRAND, D., *Liturgia y personalidad*. Primera edición, traducido por Josep Urdeix (coord.). Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2013.
- CATELA MARCOS, I. (ed.), *La capilla de la Sucesión Apostólica. En la casa de la Conferencia Episcopal Española*. Primera edición. Edice, Madrid 2011.
- WALZER, A., *La belleza: de la metafísica al spot*. Octaedro, Barcelona 2008.
- ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Apóstrofe, Barcelona 1998.

LAUS DEO, VIRGINIQUE MATRI
MADRID, ABRIL DE 2017

Agradecimientos

Al Padre Marko Ivan Rupnik, por todos los encuentros mantenidos desde 2013. Especialmente por facilitar la estancia en el Centro Aletti durante el mes de mayo de 2014, que permitió cimentar y profundizar este trabajo en la conexión entre los aspectos teológicos y arquitectónicos.

A José Ángel Agejas Esteban, que ha dirigido y acompañado este trabajo de manera excepcional. Su labor como maestro y guía ha sido fundamental para abordar este proyecto con intensidad e ilusión.

A toda la Comunidad de la Universidad Francisco de Vitoria, especialmente al claustro de profesores del Máster de Humanidades, que supieron sembrar la semilla que germinó en este trabajo. También, a los compañeros y amigos que, de forma absolutamente desinteresada, se han prestado de forma especial para acompañar al doctorando en el desarrollo de la investigación, como Francisco, Yolanda y José Luis.

A dos personas que han representado el acompañamiento más intenso en las dos facetas que marcan la actividad del que suscribe este trabajo. Por un lado, al arquitecto Antonio Álvarez-Cienfuegos Rubio, que con inmensa paciencia ha respaldado y soportado la actividad profesional del estudio de arquitectura que, junto con el doctorando, lideran. Por otro lado, al también arquitecto y director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Francisco de Vitoria, Felipe Samarán Saló, que, habiendo depositado su plena confianza en la labor docente e investigadora del doctorando, ha acompañado y animado de forma efectiva y desinteresada.

También es necesario destacar la inestimable ayuda de las personas que se mencionan a continuación. A Manuel Fanjul García, director del servicio de publicaciones de la Conferencia Episcopal Española, por la cesión de las fotografías de la capilla de la Sucesión Apostólica para este trabajo. Al director del Colegio Mayor San Pablo CEU, Antonio Rendón-Luna y Dueñas por su amable acogida, y también a Pablo Velasco Quintana, editor de la Fundación Universitaria San Pablo CEU, cuyo cariñoso encuentro permitió el reportaje fotográfico de la capilla del centro universitario. A Pablo Morales Álvarez, responsable de pastoral del Hospital Beata María Ana, y a la superiora de las Hermanas Hospitalarias, por la amable ayuda prestada para la realización de las

fotografías de su capilla. A Cristina Tarrero Alcón, directora del Museo de la Catedral de la Almudena, que, en representación del Cabildo Catedralicio de la Catedral de Madrid, ha ayudado de forma eficaz en facilitar las fotografías de las obras mencionadas en la tesis. A Andrej Brozovič, arquitecto residente en el atelier de arte del Centro Aletti, por facilitar los datos actualizados de las últimas obras realizadas en 2016 y 2017. Al rector de la Universidad Francisco de Vitoria, Daniel Sada Castaño, y al director del Instituto John Henry Newman, el Padre Florencio Sánchez Soler, por su ayuda prestada para la realización de la estancia en el Centro Aletti. Al arquitecto italiano Paolo Marciani por las valiosas aportaciones en las jornadas de trabajo en Roma.

Por último, agradecer la inspiración vital que ha supuesto toda mi familia, sobre todo Laura, María Estrella y Daniel, que han hecho posible afrontar este trabajo. Sin ellos, no lo duden, esta investigación no se podría haber realizado.

Anexos

Anexo 1. Índice onomástico

Autores y personas que han participado en el cuerpo principal de la investigación ordenados por apellidos. Algunos de ellos se presentan con nombre o pseudónimo para facilitar su identificación. Se ha omitido el nombre del autor principal, Marko Ivan Rupnik, debido a la gran cantidad de alusiones en el texto. No se han incluido las personas citadas en la Biblia, ni los autores de las citas bibliográficas.

A

Abella, M., 110
Agustín de Hipona, 82, 113, 160, 196
Alberti, L.B., 382
Alfonso XII, 337
Álvarez De Mon, S., 30
Aparicio Guisado, J.M., 14, 351, 353, 370
Appel, C.K., 94, 248
Aristóteles, 52, 54, 154
Arizmendi, A., 298
Arnobio, 182
Arocena Solano, F.M., 38, 326, 353, 354
Atenágoras I, 138, 139

B

Balmont, K.D., 117
Baño Martínez, F., 18
Bartolomé I, 139
Basilio el Grande, 176, 275
Baudelaire, C.P., 152, 166, 169, 170, 250
Baur, H., 289
Beckwith, J., 278
Belinski, V.G., 18, 109
Bellot, D., 288
Benedicto XV, 137
Benedicto XVI, 18, 25, 139, 185, 258

Berdiáev, N.A., 18, 66, 96, 103, 106, 107, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 132, 133, 134, 141, 143, 157, 163, 169, 181, 201, 246, 250, 362, 369, 377, 379

Bernardo de Claraval, 82, 295

Biely, A., 18, 107, 110, 117, 126, 378

Biffi, G., 110

Binns, J., 275, 276, 278, 281

Blok, A.A., 110, 117

Böhm, D., 289

Borobio, D., 266, 287

Breuer, M., 289

Briusov, V., 117

Brozovič, A., 210

Brunelleschi, F., 75

Bulgákov, S.N., 57, 103, 107, 116, 125, 158, 181, 210, 231, 234, 237, 243, 342, 349

Burri, A., 95, 248

C

Calabrese, O., 171

Campatelli, M., 36, 210, 211, 245

Campo Baeza, A., 353

Cantalamessa, R., 42, 83, 165

Celso, 53

Cézanne, P., 67

Chaadaev, P., 109, 124, 379
Chueca Goitia, F., 337, 339
Cirilo de Jerusalén, 281
Ciubotariu, C., 210
Clément, O., 14, 141, 352, 357, 361
Clemente de Alejandría, 182
Constantino, 269, 277
Constantino VII Porfirogéneta, 193
Corbon, J., 38
Crisóstomo, J., 275, 279, 281, 333
Croce, B., 85, 152, 153, 154, 173

D

Damasceno, J., 185, 186, 187, 188, 189, 193, 222
Daniélou, J., 99, 163, 190, 191, 259, 260
De Champeaux, G., 36
De Cubas, F., 335, 337
De Gaulle, C., 361
De Lubac, H., 163
De Staci, N., 94
Degas, E., 67
Delacroix, E., 152
Delgado Orusco, E., 17, 285, 294
Descartes, R., 48, 51, 155
Dilthey, W., 91
Dimitros I, 139
Dionisio el Aeropagita, 279, 281
Dostoyevski, F.M., 71, 72, 109, 110, 122, 149, 379
Duccio di Buoninsegna, 75

E

Eco, U., 171, 173
El Lissitzky, 378
Eliade, M., 36, 261
Ellis (Kobilinsky, L.), 117

Eugenio IV, 136, 137
Eusebio de Cesárea, 182
Eusebio de Nicomedia, 182
Evagrio Póntico, 128, 149, 367
Evdokimov, P., 18, 37, 67, 74, 98, 119, 128, 149, 150, 152, 153, 154, 158, 166, 174, 203, 228, 229, 259, 306, 365

F

Fernández Calzada, M., 17, 18
Fernández Cobián, E., 17, 286
Fernández del Amo, J.L., 373, 382
Filón de Alejandría, 53
Fisac Serna, M., 271, 290
Flavio Josefo, 294
Florenski, P., 13, 18, 31, 37, 44, 90, 96, 103, 107, 116, 117, 119, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 141, 144, 163, 165, 169, 182, 204, 210, 214, 222, 246, 250, 282, 283, 302, 313, 341, 345, 346, 355, 377, 379, 387
Florovski, G.V., 155, 181
Fontana, L., 95, 248
Fortino, E.F., 140
Francisco, 18, 31, 140
Frank, S.L., 202

G

Gaudí, A., 288, 371
Germano de Constantinopla, 281
Gibberd, F., 289
Gibbon, E.E., 181
Giotto, 75
Gombrich, E., 249, 382, 383
Govekar, N., 34, 138, 179, 210, 211, 221, 245
Gregorio de Nisa, 54, 141, 227, 239

- Gregorio de Palamas, 238, 357
 Gregorio Magno (Gregorio I), 160, 275
 Gregorio Palamas, 239, 306
 Gregorio XIII, 95
 Gresleri, G., 289
 Gropius, W., 315
 Gruenhut, A.M., 210
 Guardini, R., 39, 71, 72, 99, 163, 303, 380
- H**
- Hausherr, I., 102, 107, 149
 Heidegger, M., 14, 52
- I**
- Ibsen, H., 122
 Ivanov, V., 18, 34, 65, 96, 100, 103, 107, 109, 110, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 133, 134, 141, 163, 165, 169, 170, 202, 250, 377, 378
- J**
- Jimeno Sánchez, R., 181
 Joasaph, 136
 Johns, J., 95, 248
 Jomiakov, A.S., 109, 379
 Juan Pablo II, 16, 18, 21, 25, 56, 65, 90, 93, 96, 98, 99, 100, 102, 124, 128, 135, 137, 138, 139, 170, 181, 182, 194, 258, 337, 380
 Juan Paleólogo, 136
 Juan XXIII, 137
 Justiniano, 272, 278
 Juvara, F., 337
- K**
- Kandinsky, W., 94, 96, 120, 244, 378
 Kant, I., 68, 117, 120, 152
 Kierkegaard, S.A., 153, 154
- Kiril, 140
 Kline, F., 94, 247
 Kondakov, N.P., 69
- L**
- Lacalle Noriega, M., 25, 257
 Lacroix, J., 225, 232
 Lactancio, 182
 Ladaria Ferrer, L.F., 21
 Lampe, F., 93
 Le Corbusier, 289, 290, 315
 León III el Isáurico, 366
 León XIII, 31, 135, 137
 Leonardo Da Vinci, 66, 68, 81
 Lercaro, G., 289, 294
 Lobato, A., 13, 28
 López Cambroner, M., 18, 108
 López Quintás, A., 42, 73
 Lorenzetti, A., 75
 Losski, V.N., 124, 131, 181
- M**
- Maderno, C., 300
 Malévich, K.S., 378
 Martín V, 136
 Martini, C.M., 361
 Masaccio, 75, 76
 Máximo el Confesor, 111, 148, 231, 281
 Methieu, G., 95
 Metzger, F., 289
 Michelucci, G., 289
 Miguel Ángel Buonarroti, 47, 65, 73, 300
 Minucio Félix, 182
 Mondrian, P., 378
 Monet, C., 67
 Montanarini, L., 94, 95

- Morisot, B., 67
 Mosteiro, L., 337
 Muratov, P.P., 69
- N**
- Nadar, 67
 Navascués, P., 270
 Nesterov, M.V., 125
 Nicéforo, 222
 Nicolás Cabasilas, 281
 Nicolás de Andina, 281
 Niemeyer, O., 289
 Nietzsche, F.W., 52, 116, 117, 120, 122
- O**
- Orígenes, 53, 182, 241, 356
 Osterman, E., 210
 Otto, R., 40, 60, 61, 62
- P**
- Pablo VI, 56, 63, 137, 138, 139, 380
 Palladio, A., 382
 Panofsky, E., 37, 166, 172, 173, 249, 250, 299, 307
 Pedro de Cluny, 295
 Pedro el Grande, 108
 Perret, A., 288
 Picasso (Ruiz Picasso, P.), 123
 Pissarro, C., 67
 Platón, 14, 52, 112, 148, 260, 366
 Plazaola Artola, J., 40, 60, 70, 107, 268, 279, 282, 288, 290, 292, 293, 297, 301, 315, 372
 Popova, 378
 Pousin, N., 152
- R**
- Rauschenberg, R., 95, 248
 Renoir, J., 67
 Rizi, F., 335
 Ródchenko, A.M., 378
 Romano I, 193
 Rothko, M., 247
 Rouco Varela, A., 236, 318, 338
- S**
- Sachetti, G.B., 337
 Schelling, F.W., 112
 Schwartz, R., 289
 Sebastián, S., 268, 272
 Secchiaroli, M.S., 210
 Sef, M., 94
 Serlio, S., 382
 Šestov, L., 52
 Sidro, C., 337
 Simeón de Tesalónica, 281
 Skovoroda, G., 109
 Sócrates, 52
 Soloviev, V.S., 9, 18, 21, 29, 31, 34, 35, 57, 70, 90, 96, 100, 103, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 124, 125, 126, 127, 131, 133, 134, 135, 141, 144, 145, 146, 155, 157, 163, 165, 170, 208, 211, 246, 254, 309, 345, 353, 377, 378, 379, 387
 Špidlík, T., 16, 18, 21, 36, 90, 96, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 113, 116, 120, 124, 141, 158, 163, 174, 175, 176, 178, 180, 181, 189, 199, 200, 203, 205, 206, 210, 222, 245, 246, 257, 263, 284, 339, 361, 366, 367, 377, 380
 Staffuzza, S., 210
 Stefann, E., 289
 Štremfelj, M., 210, 211
 Strossmayer, J., 135

T

Tapies, A., 95
Tatlin, V.Y., 378
Tenace, M., 36, 210, 211, 245
Teodoro de Mopsuestia, 281
Teodosio, 269, 271
Tertuliano, 182
Tolstói, L.N., 107, 110, 122, 379
Trebbi, G., 289
Trubetskoi, S., 125
Truhlar, V., 44, 54, 94

U

Uccello, P., 75
Unamuno, M., 85
Uspenski, L.A., 18, 37, 38, 119, 128,
181, 182, 183, 184, 186, 187, 188,
194, 199

V

Valenziano, C., 160, 214, 227, 272, 296,
309, 323, 326, 359, 361, 362, 365,
368, 380
Van Doesburg, T., 378
Van Gogh, V., 67, 94, 244
Van Thuan, F.X.N., 316
Vedova, E., 94, 247
Venturi, R., 298
Vicens y Hualde, I., 291, 384
Viezzoli, M., 210
Von Balthasar, H.U., 14, 99, 107, 110,
111, 113, 135, 158, 163, 249, 290,
380

Z

Žust, M., 36, 210, 211

Anexo 2. Relación de obras del Centro Aletti

En el momento en que se ha realizado este trabajo no se ha publicado un listado completo de obras del Centro Aletti. La información que se recoge en estas tablas se ha obtenido del sitio web del Centro Aletti¹⁰⁴⁷, que ordena su trabajo agrupando las obras por años, por lugares (países) y por temas. Los datos acerca del nombre del espacio o lugar sacro se consignan en italiano y, siempre que es posible, en el idioma original por el que se reconoce. La última actualización del sitio web recoge las intervenciones realizadas hasta diciembre de 2015.

Además, se han incluido las obras realizadas en 2016 y 2017. Este listado ha sido facilitado por el arquitecto esloveno Andrej Brozovič SJ, residente en el Centro Aletti, colaborador cercano de Rupnik.

El objeto de presentar esta información es destacar el intenso trabajo que ha realizado este taller de arte espiritual dirigido por Rupnik, y evidenciar el gran interés que despierta en comunidades de todo el mundo.

Nº	Año	Nombre	Ubicación
1	1999	<i>Cappella Redemptoris Mater nella II Loggia del Palazzo Apostolico</i>	Vaticano
2	2000	<i>Chiesa di Sant'Ugo</i>	Roma, Italia
3	2001	<i>Camera mortuaria nell'Hospice Madonna dell'Uliveto a Reggio Emilia</i>	Montericco di Albinea, Italia
4	2001	<i>Cappella delle Suore Ospedaliere del Sacro Cuore di Gesù</i>	Roma, Italia
5	2001	<i>Cappella del Seminario Bogoslovno semenišče</i>	Maribor, Eslovenia
6	2001	<i>Chiesa di San Giovanni del Pontificio Istituto Polacco</i>	Roma, Italia
7	2002	<i>Chiesa di San Paolo Apostolo (1ª parte)</i>	Barletta, Italia
8	2002	<i>Chiesa della Santissima Trinità a Porto Santo Stefano</i>	Pozzarello, Italia
9	2002	<i>Casa Editrice "France Prešeren"</i>	Ljubljana, Eslovenia
10	2002	<i>Chiesa di San Michele Župnijski urad Grosuplje</i>	Grosuplje, Eslovenia
11	2002	<i>Cappella della Madre del Buon Soccorso Župnijski urad Rateče-Planica</i>	Rateče-Planica, Eslovenia

¹⁰⁴⁷ CENTRO ALETTI, "Centro Aletti – Arte Spirituale". s.f. <http://www.centroaletti.com/ita/temi/temi01.htm> (último acceso: 4 de enero de 2017).

Nº	Año	Nombre	Ubicación
12	2002	<i>Cappella della Casa di Riposo</i>	Črni Vrh nad Idrijo, Eslovenia
13	2002	<i>Refettorio del Centro Aletti</i>	Roma, Italia
14	2002	<i>Chiesa dei santi Giacomo e Giovanni</i>	Milán, Italia
15	2003	<i>Cappella del Centrum Aletti</i>	Olomouc, Republica Checa
16	2003	<i>Cappella del Seminario</i>	Reggio Emilia, Italia
17	2003	<i>Cappella del Centro Aletti</i>	Roma, Italia
18	2003	<i>Cappella del Seminario / Knazsky Seminar Sv Františka Xaverského</i>	Badin, Banska Bystrica, Eslovaquia
19	2003	<i>Chiesa di San Marco Evangelista Župnijisli urad Koper</i>	Koper, Eslovenia
20	2003	<i>Cappella della Nunziatura Apostolica</i>	Paris, Francia
21	2003	<i>Cappella dell'Auxilium a Pontificia Facoltà di Scienze dell'Educazione</i>	Roma, Italia
22	2004	<i>Cappella della Nunziatura Apostolica</i>	Damasco, Siria
23	2004	<i>Cappella del Collegio Universitario J. Gnidovec</i>	Ljubljana, Eslovenia
24	2004	<i>Sala degli incontri del centro spirituale "Le sorgenti" della Comunità Emmanuel</i>	Lecce, Italia
25	2004	<i>Cappella del Centro di spiritualità coniugale "La Tenda di Sara e Abramo"</i>	Monticelli Terme, Parma, Italia
26	2004	<i>Iglesia de San Florián Chiesa di San Floriano</i>	Krnice, Eslovenia
27	2004	<i>Cappella della Nunziatura Apostolica</i>	Paris, Francia
28	2004	<i>Chiesa di Santa Chiara del Pontificio Collegio Francese</i>	Roma, Italia
29	2005	<i>Cappella della Santa Famiglia nel Quartier Generale dei Cavalieri di Columbus</i>	New Haven, USA
30	2005	<i>Cappella della Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti in Vaticano</i>	Roma, Italia
31	2005	<i>Chiesa di San Pasquale</i>	Bari, Italia
32	2005	<i>Cappella a Kočevski Rog</i>	Kočevje, Eslovenia
33	2005	<i>Cappella della residenza dell'arcivescovo cattolico</i>	Belgrado, Serbia
34	2005	<i>Sacristía de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena</i>	Madrid, España
35	2005	<i>Chiesa di San Martino</i>	Fondi, Italia
36	2006	<i>Chiesa di San Romano</i>	Roma, Italia
37	2006	<i>Cappella della "Casa incontri cristiani"</i>	Capiago, Italia
38	2006	<i>Santuario della Madonna della Salute degli Infermi</i>	Pozzoleone Scaldasferro, Italia
39	2006	<i>Cappella del Collegio San Stanislao</i>	Ljubljana, Eslovenia
40	2006	<i>Chiesa ortodossa della Trasfigurazione / Biserica Ortodoxa Schimbarea la Fata (1ª parte)</i>	Cluj-Napoca, Rumanía

Nº	Año	Nombre	Ubicación
41	2006	<i>Sala capitolare della residenza dell'arcivescovo cattolico / Nadbiskupski Ordinarijat</i>	Belgrado, Serbia
42	2006	Sala Capitular de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena	Madrid, España
43	2006	<i>Chiesa delle Suore Orsoline Figlie di Maria Immacolata</i>	Verona, Italia
44	2007	<i>Cappella delle Figlie della Misericordia del Terzo Ordine di san Francesco</i>	Roma, Italia
45	2007	<i>Cappella di S. Monica nel Collegio Internazionale S. Monica dei Padri Agostiniani</i>	Roma, Italia
46	2007	Capilla dell'Hospital M ^a Ana de las Hermanas Hospitalarias	Madrid, España
47	2007	<i>Cappella della Casa del Clero</i>	Požega, Croacia
48	2007	<i>Cappella dei Martiri del XX secolo nella cappella feriale della parrocchia</i>	Ljutomer, Eslovenia
49	2007	<i>Cappella dell'Istituto Oncologico</i>	Ljubljana, Eslovenia
50	2007	<i>Parrocchia di Maria Immacolata</i>	Modugno, Italia
51	2007	<i>Cappella delle Suore Adoratrici del SS. Sacramento</i>	Leno, Italia
52	2007	<i>Chiesa di San Giovanni Battista</i>	Smederevo, Serbia
53	2007	<i>Cappella Universitaria del Policlinico Umberto I</i>	Roma, Italia
54	2007	<i>Nuevo Santuario de la Santísima Trinidad</i>	Fátima, Portugal
55	2007	<i>Basilica del Rosario</i>	Lourdes, Francia
56	2007	<i>Parrocchia de Ravoledo</i>	Ravoledo, Italia
57	2007	<i>Chiesa della Nostra Signora del SS. Sacramento e SS. Martiri Canadesi</i>	Roma, Italia
58	2007	<i>Cappella della residenza dei gesuiti San Pietro Canisio</i>	Roma, Italia
59	2008	<i>Cappella del Cuore misericordioso di Gesù</i>	Vepric, Croacia
60	2008	<i>Via Crucis di Mengore</i>	Tolmino, Eslovenia
61	2008	<i>Vila Urbana</i>	Ljubljana, Eslovenia
62	2008	<i>Chiesa del Sacro Cuore di Gesù</i>	Reggio Calabria, Italia
63	2008	<i>Chiesa di Nostra Signora del Pozzo</i>	Jal el Dib, Líbano
64	2008	<i>Cappella di abuna Yakub</i>	Jal el Dib, Líbano
65	2008	<i>Cappella alla Sacred Heart University a Fairfield</i>	Connecticut, USA
66	2008	<i>Chiesa di S. Michele Arcangelo</i>	Supersano, Italia
67	2008	<i>Cappella nella Casa Generalizia dei marianisti</i>	Roma, Italia
68	2008	<i>Cappella di san Giuseppe delle Suore della Carità di san Vincenzo de Paoli</i>	Fiume, Croacia
69	2008	<i>Cappella delle Missionarie dell'Immacolata</i>	Monza, Italia
70	2009	<i>Rampa e cripta della chiesa inferiore di San Pio da Pietrelcina</i>	San Giovanni Rotondo, Italia
71	2009	<i>Cappella di Gesù Risorto</i>	Dobropolje, Eslovenia

Nº	Año	Nombre	Ubicación
72	2009	Capilla de la Universidad CEU San Pablo	Madrid, España
73	2009	<i>Chiesa di Sant'Elena</i>	Pertoča, Eslovenia
74	2009	<i>Cappella delle Suore Orsoline</i>	Ljubljana, Eslovenia
75	2009	<i>Chiesa di Sant'Antonio e Sant'Annibale Maria</i>	Roma, Italia
76	2009	<i>Chiesa di Tutti i Santi</i>	Ljubljana, Eslovenia
77	2010	<i>Capilla del Pontificio Colegio Irlandés</i>	Roma, Italia
78	2010	Capilla en la sede del Obispado	Tenerife, España
79	2010	Capilla del Hospital Benito Menni	Valladolid, España
80	2010	<i>Sala incontri del santuario</i>	Vepric, Croacia
81	2010	<i>Cappella della casa parrocchiale</i>	Kanal, Eslovenia
82	2010	<i>Cappella del Punto Giovane</i>	Senigallia, Italia
83	2010	<i>Chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio</i>	Cinisello Balsamo, Italia
84	2010	Capilla del Centro Pai Menni	Betanzos, España
85	2010	<i>Chiesa ortodossa della Trasfigurazione / Biserica Ortodoxa Schimbarea la Fata (2ª parte)</i>	Cluj, Rumanía
86	2010	<i>Chiesa parrocchiale di San Modesto</i>	Kranj, Eslovenia
87	2010	<i>Pontificio Collegio Sloveno</i>	Roma, Italia
88	2010	<i>Cappella della Fraternità San Carlo</i>	Roma, Italia
89	2011	Capilla de la Conferencia Episcopal Española	Madrid, España
90	2011	<i>Chiesa di San Giovanni Battista</i>	Cassino, Italia
91	2011	<i>Chiesa Madonna della Via</i>	Caltagirone, Italia
92	2011	<i>Battistero della Chiesa di Santa Teresa del Bambino Gesù</i>	Trieste, Italia
93	2011	<i>Chiesa della Madre di Dio e del beato Alojzij Grozde</i>	Zaplaz, Eslovenia
94	2011	Capilla del Santísimo de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena	Madrid, España
95	2011	<i>Chiesa di San Giuseppe Lavoratore</i>	Rače, Eslovenia
96	2011	<i>Cappella delle Suore di Gesù Buon Pastore</i>	Roma, Italia
97	2011	<i>Chiesa di San Tommaso D'Aquino</i>	Roma, Italia
98	2011	<i>Cattedrale di San Sebastiano / Katedrála sv. Šebastiána</i>	Bratislava, Eslovaquia
99	2011	Iglesia de Santa María Madre de la Iglesia	Zaragoza, España
100	2012	<i>Cappella del seminario vescovile</i>	Verona, Italia
101	2012	<i>Cappella della Curia generalizia della Compagnia di Gesù</i>	Roma, Italia
102	2012	<i>Parrocchia di S. Giustina</i>	Rimini, Italia
103	2012	<i>Atrio del Centro San Benedetto Menni dell'Ospedale dell'Isola Tiberina</i>	Roma, Italia
104	2012	<i>Icona della Santa Famiglia</i>	n/p
105	2012	<i>Cappella dell'Infermeria della Compagnia di Gesù</i>	Roma, Italia
106	2012	<i>Cappella della Maison Marie Saint-Frai</i>	Tarbes, Francia
107	2012	<i>Cappella della Casa de Saúde da Idanha</i>	Belas, Portugal
108	2012	Iglesia de San Pedro Apóstol Mayor	Gijón, España

Nº	Año	Nombre	Ubicación
109	2012	<i>Chiesa del beato Claudio</i>	Chiampo, Italia
110	2012	<i>Chiesa del Collegio San Lorenzo</i>	Roma, Italia
111	2012	<i>Cappella della Casa di formazione cattolica</i>	Tinje/Tainach, Austria
112	2012	<i>Chiesa di S. Maria, Madre della Chiesa</i>	Maribor-Pobrežje, Eslovenia
113	2012	<i>Cappella della Casa Preziosissimo sangue</i>	Roma, Italia
114	2012	<i>Cappella di stazione Santa Maria Novella</i>	Florenzia, Italia
115	2012	<i>Chiesa ortodossa della Trasfigurazione / Biserica Ortodoxa Schimbarea la Fata (3ª parte)</i>	Cluj-Napoca, Rumanía
116	2012	<i>Chiesa del Corpus Domini</i>	Bolonia, Italia
117	2012	<i>Cappella delle Pontificio Collegio Portoghese</i>	Roma, Italia
118	2013	<i>Chiesa del Corpus Domini</i>	Bolonia, Italia
119	2013	<i>Cappella delle suore sacramentine e della Casa di spiritualità</i>	Bérgamo, Italia
120	2013	<i>Chiesa della Santa Famiglia / Église de la Sainte Famille</i>	Istres, Francia
121	2013	<i>Santuario di san Giovanni Paolo II (1ª parte)</i>	Cracovia, Polonia
122	2013	<i>Cappella delle suore orsoline. Casa di Accoglienza e di Spiritualità "Tabor"</i>	San Zeno di Montagna, Italia
123	2013	<i>Cripta della basilica dell'Assunzione di Maria e dei Santi Cirillo e Metodio¹⁰⁴⁸</i>	Velehrad, República Checa
124	2013	<i>Chiesa dell'Esaltazione della Santa Croce</i>	Niš, Serbia
125	2013	<i>Chiesa dei santi Primo e Feliciano</i>	Vrhpolje, Eslovenia
126	2013	<i>Chiesa di San Nicola</i>	Litija, Eslovenia
127	2013	<i>Chiesa di S. Maria della Consolazione</i>	Altamura, Italia
128	2014	<i>Refettorio del Pontificio collegio francese</i>	Roma, Italia
129	2014	<i>Santuario di san Giovanni Paolo II (2ª parte)</i>	Cracovia, Polonia
130	2014	<i>Santuario di Mátraverebély-Szentkút</i>	Mátraverebély, Hungría
131	2014	<i>Chiesa dei Santi Elisabetta e Zaccaria</i>	Catania, Italia
132	2014	<i>Cappella della Domus Laetitia</i>	Asis, Italia
133	2014	<i>Basilica di Maria di Lourdes</i>	Brestanica, Eslovenia
134	2014	<i>Chiesa dell'Immacolata</i>	Trinitapoli, Italia
135	2014	<i>Oratorio di Bon Conseil</i>	París, Italia
136	2014	<i>Cattedrale della Madre di Dio</i>	Castanhal, Brasil
137	2015	<i>Divisione di Radioterapia Oncologica del Policlinico Gemelli</i>	Roma, Italia
138	2015	<i>Battistero della chiesa di Sant'Agostino e Monica</i>	Casciagio, Roma

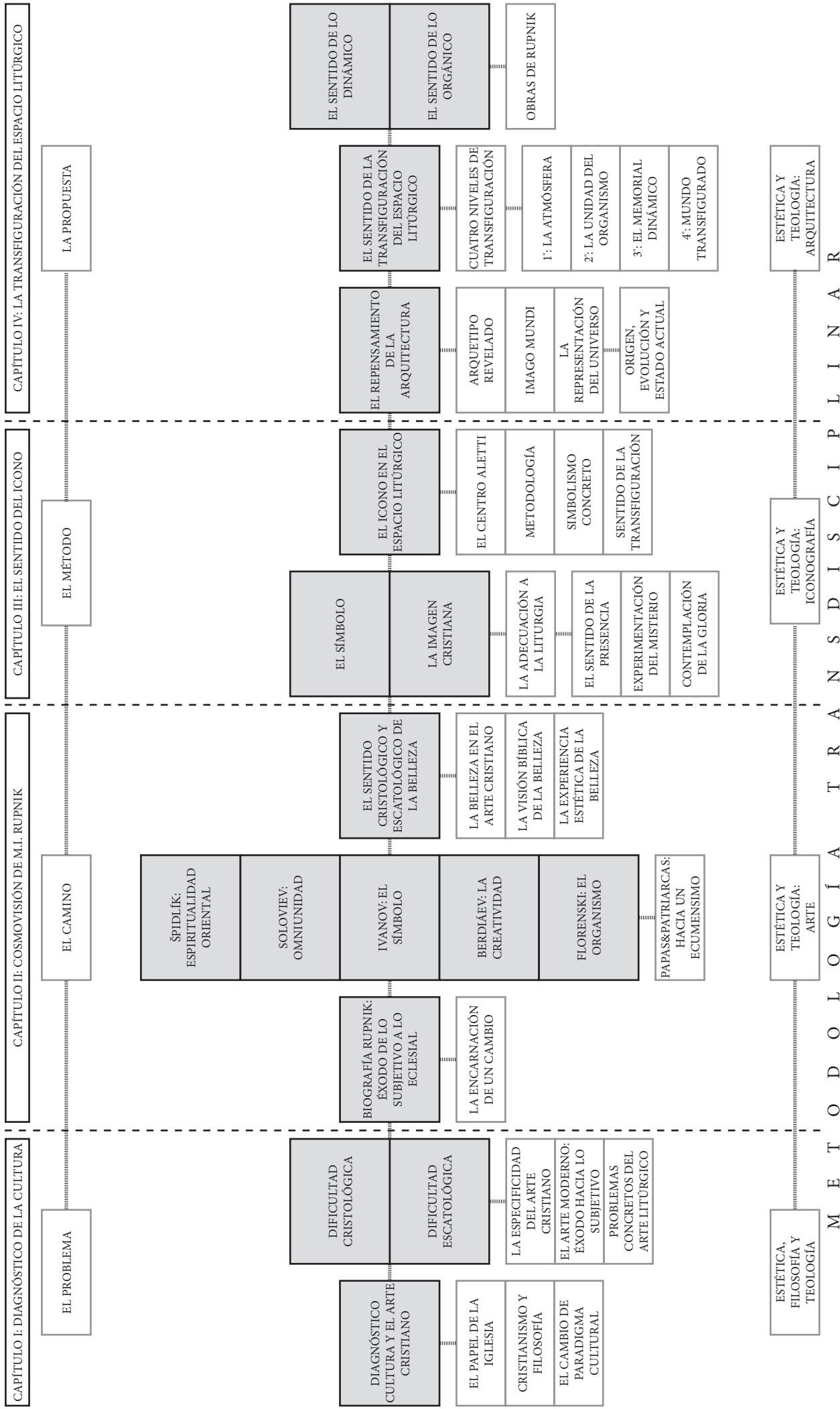
¹⁰⁴⁸ En el interior de esta basílica está la tumba del Cardenal Špidlík, cubierta con mosaico del Centro Aletti. Monseñor Jan Graubner, arzobispo de Olomuc, señala de esta obra musiva: «*Si tratta non solo di una perla artistica, ma anche di una splendida espressione di amore dei suoi discepoli, grati al loro amato maestro*». CENTRO ALETTI, “La tomba del Card. Tomáš Špidlík nella basilica dell’Assunzione della Beata Vergine Maria e dei santi Cirillo e Metodio a Velehrad”. s.f. http://www.centroaletti.com/ita/persona/01_tomba.htm (último acceso: 15 de diciembre de 2016).

Nº	Año	Nombre	Ubicación
139	2015	<i>Chiesa della Beata Vergine Maria del Monte Carmelo</i>	Snagov, Rumanía
140	2015	<i>Santuario di Madonna Ta' Pinu</i>	Gozo, Malta
141	2015	<i>Chiesa di S. Agnese</i>	Matera, Italia
142	2015	<i>Santuario nazionale di San Giovanni Paolo II: Chiesa del Redemptor Hominis, Cappella della reliquia</i>	Washington, USA
143	2015	<i>Ospedale della Murgia</i>	Altamura, Italia
144	2015	<i>Cattedrale di San Giuliano</i>	Caltagirone, Italia
145	2015	<i>Chiesa di San Gorazd</i>	Nitra, Eslovaquia
146	2015	<i>Chiesa di S. Maria del Rosario ai Martiri Portuensi</i>	Roma, Italia
147	2015	<i>Chiesa di S. Maria Immacolata</i>	Qualiano, Italia
148	2015	<i>Porta della Carità alla Caritas¹⁰⁴⁹</i>	Roma, Italia
149	2015	<i>Cappella al Centro di Spiritualità S. Dorotea</i>	Asolo, Italia
150	2016	<i>Capella</i>	Albinea, Italia
151	2016	<i>Chiesa</i>	Ruffano, Italia
152	2016	<i>Chiesa</i>	Ljubljana, Eslovenia
153	2016	<i>Chiesa</i>	Litija, Eslovenia
154	2016	<i>Chiesa</i>	Črnomelj, Eslovenia
155	2016	<i>Chiesa dei SS. Cosma e Damiano</i>	Concorezzo, Italia
156	2016	<i>Chiesa</i>	Asolo, Italia
157	2016	<i>Santuario di san Giovanni Paolo II (3ª parte)</i>	Cracovia, Polonia
158	2016	<i>Chiesa di San Michele Arcangelo</i>	Katowice, Polonia
159	2016	<i>Chiesa di San Giuseppe Lavoratore</i>	Tarnowskie Góry, Polonia
160	2016	<i>Chiesa degli angeli custodi</i>	Budapest, Hungría
161	2016	<i>Chiesa ortodossa della Trasfigurazione / Biserica Ortodoxa Schimbarea la Fata (4ª parte)</i>	Cluj-Napoca, Rumanía
162	2016	<i>Capella delle suore di Fatima</i>	Roma, Italia
163	2016	<i>Chiesa di Maria Regina della Pace</i>	Sisak, Croacia
164	2016	<i>Villa de la Reunion</i>	París, Francia
165	2016	<i>Refettorio del Seminario francese</i>	Roma, Italia
166	2016	<i>Parrocchia San Paolo Apostolo (2ª parte)</i>	Barletta, Italia
167	2016	<i>Parrocchia di Marina di Montemarciano</i>	Montemarciano, Italia
168	2016	<i>Cappella del Collegio al Gesù</i>	Roma, Italia
169	2017	<i>Capella della congregazione delle Suore di Maria Consolatrice</i>	Santa Severa, Italia

¹⁰⁴⁹ Este mosaico, situado sobre el dintel de la puerta de acceso del edificio, presenta la escena del Buen Pastor. Esta imagen se utilizó en el logo del Año jubilar del Consejo Pontificio para la Promoción de la Nueva Evangelización. PONTIFICIO CONSEJO PARA LA PROMOCIÓN LA NUEVA EVANGELIZACIÓN, “Jubileo de la Misericordia. Descripción del logo”. s.f. <http://www.iubilaeummisericordiae.va/content/gdm/es/giubileo/logo.html> (último acceso: 5 de agosto de 2016).

Anexo 3. Esquema general del trabajo de investigación

ESQUEMA TESIS DOCTORAL: LA TRANSFIGURACIÓN DEL ESPACIO LITÚRGICO MEDIANTE LA ICONOGRAFÍA DE MARKO IVAN RUPNIK



Anexo 4. Fotografías

Este anexo incluye imágenes de los espacios intervenidos por el Centro Aletti, en Madrid, que son analizados y mencionados en el desarrollo del trabajo.

Los créditos de las fotografías son los que se describen a continuación. Las fotografías de la Capilla del Santísimo, la Sacristía Mayor y la Sala Capitular de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena (calle Bailén 10, Madrid) han sido cedidas por el Cabildo Catedralicio de la misma sede a través de la directora del Museo de la Catedral, Cristina Tarrero Alcón. Las fotografías de la Capilla de la Sucesión Apostólica, en la sede de la Conferencia Episcopal Española (calle Añaastro 1, Madrid) han sido cedidas por la misma institución a través del director de publicaciones del centro, Manuel Fanjul García. Las fotografías de la capilla del Colegio Mayor CEU San Pablo (calle Isaac Peral 58, Madrid) han sido realizadas por el autor de esta investigación, con el permiso del director del centro, Antonio Rendón-Luna y Dueñas; estas imágenes fueron tomadas en febrero de 2017. Las fotografías de la capilla del Hospital Beata María Ana (calle Doctor Esquerdo 83, Madrid) también fueron tomadas por el que suscribe el texto durante el mes de febrero de 2017, con el permiso de las Hermanas Hospitalarias.

El índice de imágenes es el siguiente:

- *Figura 1.*- Espacio litúrgico. Capilla del Santísimo, en la Catedral de Santa María la Real de la Almudena.
- *Figura 2.*- Momentos de la Creación y Sabiduría. Sacristía Mayor, en la Catedral de Santa María la Real de la Almudena.
- *Figura 3.*- Pentecostés y momentos de la Creación. Sacristía Mayor, en la Catedral de Santa María la Real de la Almudena.
- *Figura 4.*- Vida de Cristo y Transfiguración. Sala Capitular, en la Catedral de Santa María la Real de la Almudena.
- *Figura 5.*- Cordero y Santos. Sala Capitular, en la Catedral de Santa María la Real de la Almudena.
- *Figura 6.*- Espacio litúrgico. Capilla de la Sucesión Apostólica, en la sede de la Conferencia Episcopal Española.

- *Figura 7.-* Presbiterio. Capilla de la Sucesión Apostólica, en la sede de la Conferencia Episcopal Española.
- *Figura 8.-* Espacio litúrgico. Capilla universitaria, en el Colegio Mayor CEU San Pablo.
- *Figura 9.-* Presbiterio. Capilla universitaria, en el Colegio Mayor CEU San Pablo.
- *Figura 10.-* Espacio litúrgico. Capilla, en el Hospital Beata María Ana.



Figura 1.- Espacio litúrgico. Capilla del Santísimo
Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid





[página anterior]

Figura 2.- Momentos de la Creación y Sabiduría. Sacristía Mayor
Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid



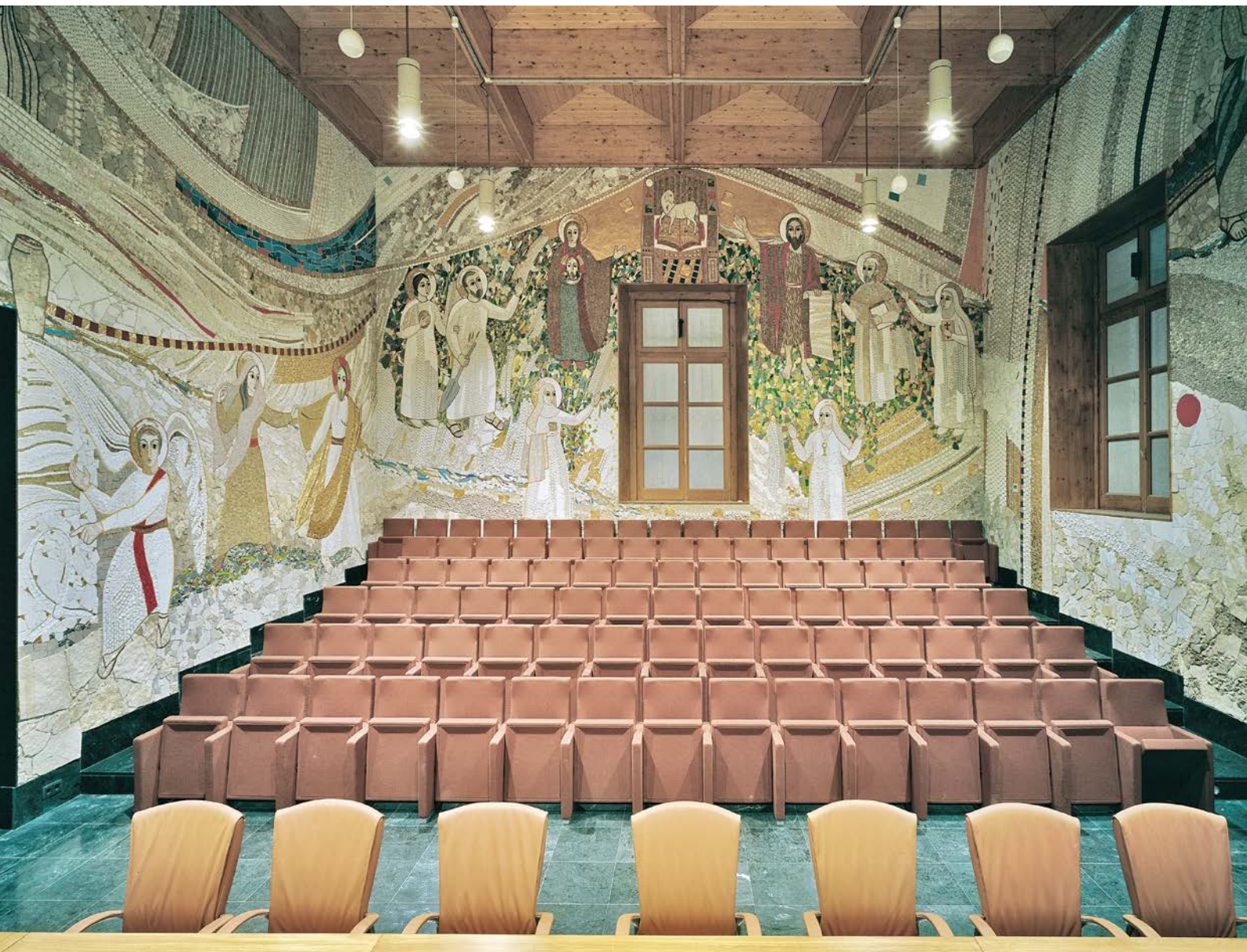
*Figura 3.- Pentecostés y momentos de la Creación. Sacristía Mayor
Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid*





[página anterior]

Figura 4.- Vida de Cristo y Transfiguración. Sala Capitular
Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid



*Figura 5.- Cordero y Santos. Sala Capitular
Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid*







[página anterior]

Figura 6.- Espacio litúrgico. Capilla de la Sucesión Apostólica
Sede de la Conferencia Episcopal Española, Madrid



*Figura 7.- Presbiterio. Capilla de la Sucesión Apostólica
Sede de la Conferencia Episcopal Española, Madrid*

Figura 8.- Espacio litúrgico. Capilla universitaria
Colegio Mayor CEU San Pablo, Madrid



Figura 9.- Presbiterio. Capilla universitaria
Colegio Mayor CEU San Pablo, Madrid



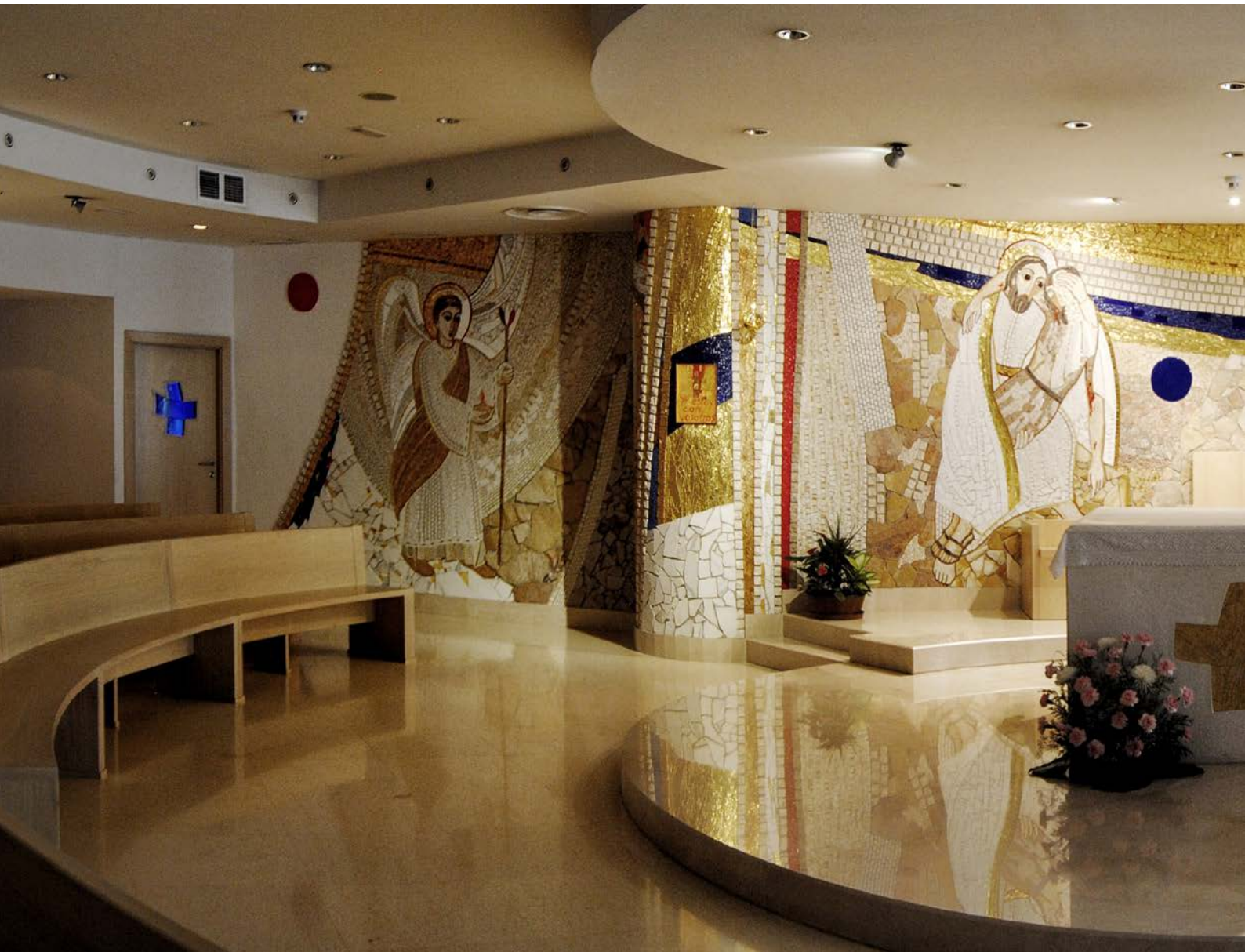




Figura 10.- Espacio litúrgico. Capilla Hospital Beata María Ana, Madrid