
El espacio expectante. Un acercamiento al espacio litúrgico como lugar de presencia y de encuentro a través de la obra de Rupnik*

The Expectant Space. An Approach to the Liturgical Space as a Place of Presence and Encounter Through Rupnik's Work

RECIBIDO: 2 DE DICIEMBRE DE 2019 / ACEPTADO: 17 DE FEBRERO DE 2020

Emilio DELGADO-MARTOS

Universidad Francisco de Vitoria. Arquitecto y Doctor en Humanidades. GEI Imaginación y Mundos Posibles
Madrid, España
ID ORCID 0000-0001-7222-3674
e.delgado.prof@ufv.es

Resumen: En pleno siglo XXI, el espacio litúrgico cristiano se halla inmerso en un nuevo proceso de inculturación. Las sugerencias postconciliares no han producido un cambio significativo en las propuestas arquitectónicas, si bien algunas iniciativas artísticas, como la obra de Rupnik, han desencadenado una reflexión profunda sobre el sentido estético y teológico de las artes que intervienen en el templo. Se propone un acercamiento metodológico para reformular el espacio litúrgico como espacio simbólicamente expectante. El espacio expectante, tomado como categoría, implica que la presencia del Misterio encarnado se manifieste de forma explícita a través de la arquitectura y el arte que la reviste, propiciando y acompañando el encuentro en el contexto de la celebración de la Liturgia.

Palabras clave: Arte litúrgico, Arquitectura litúrgica, Rupnik.

Abstract: In the 21st century, the Christian liturgical space is immersed in a new process of inculturation. Post-conciliar suggestions have not produced a significant change in architectural proposals, although some artistic initiatives, such as the work of Rupnik, have triggered a deep reflection on the aesthetic and theological meaning of the arts involved in the temple. A methodological approach is proposed to reformulate the liturgical space as a symbolically expectant space. The expectant space, taken as a category, implies that the presence of the Incarnate Mystery is explicitly manifested through the architecture and art that covers it, propitiating and accompanying the encounter in the context of the celebration of the Liturgy.

Keywords: Liturgical Art, Liturgical Architecture, Rupnik.

* Esta investigación se ha realizado junto con Laura Llamas Díaz, Licenciada en Ciencias Eclesiásticas, de la Universidad Francisco de Vitoria. Agradecimientos: Dr. José Ángel Agejas Esteban y Dr. Francisco Bueno Pimenta.

I. HACIA UN REPENSAMIENTO DEL ESPACIO LITÚRGICO

1 El estudio del espacio litúrgico cristiano constituye para la Arquitectura una ocasión excepcional para reflexionar sobre sí misma en cierto sentido. El motivo principal reside en que el templo católico es una tipología arquitectónica que se ha mantenido prácticamente inalterada desde su origen. Esto convierte al templo en un testigo idóneo a partir del cual sería pertinente realizar una investigación que atendiese, por un lado, al fundamento perenne que da origen al templo cristiano y, por otro, a sus diferentes expresiones arquitectónicas. Los resultados de tal investigación permitirían iluminar el desarrollo histórico de los paradigmas culturales, así como el discernimiento de los factores que determinan la expresión arquitectónica de la cultura actual.

El templo edificado manifiesta de forma muy visible el diálogo que la Iglesia ha establecido con la cultura de cada tiempo y lugar, de manera que un estudio que tuviera en cuenta lo dicho anteriormente bien podría clarificar el discernimiento de la sana inculturación frente a adaptaciones equívocas, mimesis heterodoxas, así como confrontaciones infructuosas. Pero, sobre todo, la consideración del elemento arquitectónico constituye una valiosa ayuda en orden a comprender en profundidad el significado teológico del espacio litúrgico.

2. Es preciso enfatizar que cualquier investigación sobre el espacio litúrgico implica, necesariamente, tratar de comprender su sentido. La diversidad de estilos y concreciones en las que se ha cifrado la edificación del templo cristiano a lo largo de la historia conduce a pensar que no existe una forma inequívoca de concebir el espacio litúrgico. Cada generación y cada pueblo han propuesto formas particulares dando protagonismo a unos u otros aspectos, según su peculiar cultura, su comprensión teológica y buscando siempre la excelencia estética.

El problema crucial, sin embargo, no es determinar el lenguaje artístico y arquitectónico que ha de ser utilizado a la hora de proponer un proyecto para edificar un templo. Tampoco el resultado estético ni el efecto pedagógico. Todo ello devengará en un discernimiento baldío sin una adecuada comprensión del espacio litúrgico.

El problema fundamental de la arquitectura del templo es, en primer lugar, teológico. Por ello, la pregunta por el espacio litúrgico requiere que la Arquitectura, el Arte y la Teología converjan en la definición de categorías integrales que permitan comprender el significado y simbolismo del templo y lo que ello supone en el sentido material, funcional, estético, pedagógico, artís-

tico y tecnológico. Tal planteamiento es coherente con la complejidad del carácter orgánico de la cultura propiamente eclesial, incluso aunque tal organización se halle actualmente en crisis¹.

3. En sintonía con el carácter anamnético de la cultura cristiana, la pregunta por el sentido del templo como lugar de la celebración litúrgica implica una constante vuelta al origen. Esto se puede entender en varios niveles.

En general, es razonable indagar en la historia para recordar y comprender el fundamento y desencadenante de cualquier tradición que haya de dar el siguiente paso en el tiempo presente. Sería imposible comprender la arquitectura sacra contemporánea sin considerar los principios que dieron origen al templo cristiano tal y como fue construido en los primeros siglos.

Además, el espacio litúrgico promueve y concentra una celebración que hace referencia a un origen histórico muy concreto, que es Cristo. Por ello, para comprender el templo cristiano como tal se hace necesario profundizar en la comprensión teológica de la persona de Cristo, la dimensión escatológica del misterio pascual y su contemporaneidad sacramental, así como el carácter cósmico de la liturgia y la naturaleza de la Iglesia como «misterio y sacramento de salvación», entre otros temas².

El hecho de que la Iglesia proponga un lugar edificado para albergar el culto³ obliga a arquitectos y artistas a buscar modos coherentes de que la obra construida participe simbólicamente⁴ de la transfiguración que la Resurrección de Cristo opera en el cosmos y en la humanidad redimida. La naturaleza simbólica del templo construido radica, precisamente, en la representación de la tensión escatológica que la celebración litúrgica introduce en la historia humana y en el cosmos⁵.

¹ Cfr. RUPNIK, M. I., «La lectura espiritual de la realidad», en ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M. I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, Madrid: BAC, 2013, 23.

² Cfr. CCE 774-776.

³ «Cuando el ejercicio de la libertad religiosa no es impedido (cfr. DH 4), los cristianos construyen edificios destinados al culto divino. Estas iglesias visibles no son simples lugares de reunión, sino que significan y manifiestan a la Iglesia que vive en ese lugar, morada de Dios con los hombres reconciliados y unidos en Cristo». CCE 1180.

⁴ «El símbolo establece una cierta identidad afectiva entre la persona y una realidad profunda que no se llega a alcanzar de otra manera. [...] El símbolo re-úne, concentra en sí mismo las realidades, conteniéndolas un poco a todas ellas». ALDAZABAL, J., *Gestos y símbolos*, Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2003, 23-29.

⁵ «El templo, aunque pequeñísimo, se asemeja al vasto universo». ŠPIDLÍK, T., «Las coordenadas teológicas fundamentales de la capilla», en APA, M. y otros (eds.), *La capilla «Redemptoris Mater» del papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 25.

4. Sin embargo, durante el último siglo diversos teólogos y artistas han achacado a la arquitectura sacra actual la pérdida de la dimensión simbólica que era inherente al espacio sagrado. La causa se sitúa, principalmente, en el despojamiento iconográfico. Es el caso del Marko Ivan Rupnik⁶, heredero de la tradición oriental encabezada por Soloviev, Berdiáev y Florenski, cuya obra musiva en el interior de los templos promueve una reformulación del sentido de la arquitectura de dichos lugares.

Otros teólogos, como Guardini y Ratzinger, han realizado una prospección exhaustiva del sentido de lo sagrado en el templo y su relación con la liturgia, en la que aspectos tan valiosos como la orientación de la oración⁷ y la espiritualidad⁸ se presentan como premisas fundamentales para iniciar un necesario repensamiento.

Desde la perspectiva del símbolo como vía de conocimiento, disponemos de aportaciones valiosas como las de Daniélou⁹, Evdokimov¹⁰, Uspenski¹¹, De Champeaux¹² e, incluso, Eliade¹³, en las que lo simbólico no se reduce a un puro ente de razón¹⁴.

Se puede concluir que el pensamiento cristiano occidental ha sabido captar el valor de lo simbólico en relación con una experiencia vital performati-

⁶ Jesuita nacido en Zadlog, Eslovenia, en 1954.

⁷ Cfr. RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Madrid: Cristiandad, 2007, 109.

⁸ Cfr. GUARDINI, R., *El espíritu de la liturgia*, Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, 7.

⁹ Daniélou ha identificado que el significado escatológico de los tabernáculos puede simbolizar los cuerpos resucitados. Esta es una referencia utilizada a menudo por Rupnik al referirse a la manera en que el espacio litúrgico debe simbolizar el Cuerpo de Cristo. Cfr. DANIELOU, J., *Los símbolos cristianos primitivos*, Bilbao: EGA, 1993, 16.

¹⁰ La obra de Evdokimov conecta con muchos de los aspectos tratados por Rupnik. Expone la capacidad del icono para «volver» el mundo de lo trascendente hacia el hombre. Cfr. EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, Madrid: Publicaciones Claretianas, 1991, 226.

¹¹ Uspenski fundamenta su reflexión en que la Iglesia afirma que el icono es consecuencia de la Encarnación divina y, por tanto, pertenece a la esencia misma del cristianismo, de la que resulta inseparable. Cfr. USPENSKI, L. A., *Teología del icono*, Salamanca: Sígueme, 2013, 32.

¹² La idea de imitación de Cristo como fundamento del arte sacro, expuesta por De Champeaux y Sterckx, se presenta como verdadera clave simbólica del mundo y como imagen visible del Dios invisible. Cfr. DE CHAMPEAUX, G. y STERCKX, D. S., *Introducción a los símbolos*, Madrid: Encuentro, 1985, 127.

¹³ «El signo portador de significación religiosa [el símbolo] introduce un elemento absoluto y pone fin a la relatividad y a la confusión. Algo que no pertenece a este mundo se manifiesta de manera apodíctica y, al hacerlo así, señala una orientación o decide una conducta». ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 2018, 25.

¹⁴ Tomáš Špidlík y Marko Ivan Rupnik hacen una síntesis de la mayoría de los autores mencionados en esta obra: cfr. ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M. I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, Madrid: BAC, 2013, 147-208.

va y totalizante que se concentra en la liturgia y se extiende a todos los ámbitos del existir, también después de la muerte. La representación simbólica de lo que sucede –causativa y efectivamente– en la Liturgia se sitúa en la esencia del templo edificado y, por ello, se señala como una grave dificultad el hecho de que muchos templos actuales carezcan de un lenguaje representativo suficiente.

5. En respuesta a esta situación, el presente estudio trata de articular una propuesta metodológica para abordar la reformulación del espacio litúrgico en la actualidad desde el punto de vista específico de la arquitectura.

El punto de partida es el diagnóstico del templo actual en términos generales, realizado desde una perspectiva necesariamente histórica. Esto permitirá distinguir los factores esenciales que han de tenerse en cuenta para la construcción del espacio litúrgico y valorar el modo en que estos se reflejan en sus formas actuales.

A continuación, se formula un camino de convergencia entre la arquitectura y el sentido estético-teológico implícito y necesario en el acontecimiento litúrgico a través de dos categorías que convergen en los dos ámbitos: la *presencia* y el *encuentro*.

El primero es de índole estético-teológica y afecta entitativamente al templo. Se trata de la *presencia* en sus múltiples sentidos, que se caracteriza por su carácter escatológico y transfigurativo, y que se materializa en la representación y construcción del espacio litúrgico.

En segundo lugar, se presenta el *encuentro* como el acontecimiento primordial que sucede en el templo. Se trata, en este caso, de un aspecto de índole antropto-teológica que también se puede considerar en varios sentidos.

Finalmente, y de manera sintética, se propondrá la comprensión del templo como un lugar *expectante* en el que, a través de la materialidad y espacialidad del conjunto arquitectónico, se manifiesta la tensión hacia la celebración del acontecimiento litúrgico de manera permanente y tangible.

El reto será lograr la indispensable conciliación entre Arquitectura y Teología, evitando el desequilibrio del discurso en uno u otro sentido. Lo último podría conducir a propuestas demasiado concretas o, por el contrario, a principios excesivamente etéreos y con pocas posibilidades de aplicación.

II. DIAGNÓSTICO DEL TEMPLO ACTUAL: CAUSAS HISTÓRICAS

1. Las causas que explican la actual manera de plantear la construcción del templo católico en occidente provienen de la crisis de la modernidad. En los últimos siglos, el espacio litúrgico cristiano¹⁵ ha sufrido un cambio progresivo cuya lectura se ha realizado de manera dispar.

Por un lado, la Arquitectura occidental ha asumido la construcción de templos católicos desde una perspectiva completamente secular. Aunque esta tendencia se empezó a fraguar en la época ilustrada, el siglo XX inauguró una manera de acometer el proyecto arquitectónico desligado de su sentido simbólico inherente, sustituyendo el discurso teológico por otro de índole puramente conceptual.

Al mismo tiempo, el soporte arquitectónico ha sido progresivamente despojado del recubrimiento iconográfico que, en la mentalidad de los siglos anteriores, era fruto de la confluencia de las artes musivas, pictóricas y escultóricas con la arquitectura.

Estos factores han provocado que el templo actual adopte, en numerosas ocasiones, aspectos que recuerdan al modo en que se construyen los edificios de carácter civil¹⁶. Tales aspectos son ajenos a la identidad propia del edificio eclesial y a la condición de sacralidad entitativa del templo, desde la cual se explica la tradicional riqueza y diversidad de la imaginería cristiana.

Algunos autores sostienen que la conceptualización racionalista del lenguaje espacial y, sobre todo, el despojamiento iconográfico, han provocado la devaluación del simbolismo escatológico de la representación. En unos casos, por tratarse de una representación excesivamente sintética y abstracta. En otros, por la completa ausencia de representación¹⁷.

Las consecuencias de todo ello están siendo exploradas por diferentes autores desde las perspectivas estético-teológica, litúrgica, artística, pastoral y espiritual. Sin embargo, la Arquitectura, entendida como disciplina artística, se ha mantenido al margen del debate, llegando incluso a suponer que ella sola es capaz de ejercer el papel que legítimamente poseen las Bellas Artes en la configuración del espacio sagrado cristiano. De este modo, es posible afirmar que la arquitectura litúrgica actual se caracteriza especialmente por haberse desprendido del revestimiento que le procuraba el arte en otras épocas.

¹⁵ De forma generalizada se hace referencia al espacio litúrgico occidental católico.

¹⁶ Incluso a iglesias protestantes.

¹⁷ Cfr. RUPNIK, M. I., *El arte de la vida. Lo cotidiano de la belleza*, Madrid: Fundación Maior, 2013, 73-74.

2. Sin embargo, es preciso evitar un juicio frívolo. La Arquitectura actual es heredera de una larga tradición de arquitectos cuyas propuestas responden a su adhesión a diferentes paradigmas culturales en cuanto a las inquietudes que dan origen al proyecto, los principios epistemológicos, la funcionalidad, la estética y los aspectos constructivos. Desde nuestra perspectiva es posible reconocer la compacidad estilística de siglos pasados y detectar los puntos de inflexión que, por diversos motivos, han sido motor de cambio en el desarrollo arquitectónico y urbano. Para poder valorar adecuadamente la situación descrita y obtener conclusiones fértiles, es preciso hacer un recorrido por algunos de los hitos más relevantes que explican el proceso que ha conducido a esta situación.

Uno de los momentos más relevantes tuvo lugar durante la etapa ilustrada, cuando la cultura europea se introdujo definitivamente en la modernidad y abandonó los últimos lazos que la mantenían unida a la etapa medieval. Desde el punto de vista de la Arquitectura, la tipología del templo aún conservaba algo del modo medieval de explicitar la sacralidad en el espacio construido. La concepción orgánica del mundo, prácticamente desaparecida de la ecúmene por el avance del cientificismo, se mantuvo en el interior de las iglesias a través del singular *imago mundi* que arquitectos tan brillantes como Bernini y Borromini supieron plasmar en sus obras hasta casi finales del siglo XVII.

Las propuestas teóricas de Carlo Lodoli (1690-1761) y Marc-Antoine Laugier (1713-1769) introdujeron un punto de inflexión en la arquitectura y en el devenir del templo cristiano. Lodoli, franciscano nacido en Venecia, es considerado uno de los más importantes teóricos ilustrados de la arquitectura¹⁸. Junto con otros autores, hace un llamado a la sinceridad constructiva y a la honestidad en el uso de los materiales. A él se debe la introducción del racionalismo como principio arquitectónico. Según sus enseñanzas, recogidas por sus discípulos¹⁹, la racionalidad del proyecto arquitectónico está determinada por la funcionalidad de los diferentes elementos constructivos y de los espacios. Lodoli es el primero que desintegra la arquitectura en sus tres ele-

¹⁸ Cfr. NEVEU, M. J., *Architectural Lessons of Carlo Lodoli (1690-1761): Indole of Material and of Self*, Montreal: McGill University, 2005, 19-31.

¹⁹ Lodoli no llegó a escribir nada. Sus ideas están recogidas en las obras de sus discípulos. Francesco Algarotti, que escribió *Saggio sopra l'architettura* (1753), se desmarcó de su maestro defendiendo que el ornamento era aquello que le daba belleza a la estructura. Andrea Memmo, que escribió *Elementi di architettura Lodoliana, ossia l'arte di fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa* (1786), mantuvo el discurso de Lodoli.

mentos: estructura, piel o cerramiento, y ornamento²⁰. Su legado sigue vigente en la actualidad.

Laugier, jesuita francés, también tuvo una gran influencia en el desarrollo de la teoría arquitectónica moderna a través de su obra *Essai sur l'architecture* (1753). Este autor, influido por Rousseau y Blondel, propone una arquitectura basada en principios racionales y realiza una amplia reflexión sobre la función del ornamento. Según sus enseñanzas, en la arquitectura, al igual que en la naturaleza, no ha de faltar ni sobrar nada. Aquello que la hace bella ha de cumplir una función. Frente a la excesiva sofisticación del Rococó, que peca de superfluidad ornamental, defiende que el ornamento ha de formar parte constitutiva del edificio.

Lodoli y Laugier dispusieron las bases de la arquitectura actual al racionalizar funcionalmente el ente arquitectónico, y al poner en crisis el vestido ornamental que procuraba el arte a la estructura. En lo referente al espacio litúrgico, en el apogeo del racionalismo ilustrado, Lodoli y Laugier –quizás sin quererlo– introdujeron la semilla de la secularización a la que se ha visto sometido el templo. La influencia protestante y, más adelante, las vanguardias terminaron de perfilar la apariencia del templo que ha llegado hasta nuestros días.

Ya en pleno siglo XX, el templo cristiano, convertido en una tipología más de la ciudad, había perdido la relevancia que pudo tener dentro del paisaje urbano en tiempos pasados, y su función identitaria y simbólica fue sustituida en importancia por otras construcciones civiles²¹. Al mismo tiempo, las guerras y los conflictos internacionales impusieron nuevos condicionantes a la arquitectura, imperando la urgencia, así como la economía de medios y materiales²².

En la primera mitad del siglo XX se desarrolla el Movimiento Moderno, conocido como Estilo Internacional o, simplemente, racionalismo. Este movimiento, representado por muchos de los arquitectos más importantes del pasa-

²⁰ Aunque Leon Battista Alberti ya distinguía estos tres elementos, en el pensamiento renacentista el conjunto aún se mantenía indivisible.

²¹ Cfr. 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. Rupnik presenta la imagen de las ciudades de rascacielos en las que se evidencia el carácter del *homo oeconomicus*, cuyos impresionantes edificios muestran un mundo a vista de pájaro en el que las iglesias y catedrales quedan por debajo. Cfr. RUPNIK, M. I., «La lectura espiritual de la realidad», 53.

²² Es destacable la aparición de nuevas ubicaciones de los templos dentro de la ciudad, como es el caso de las parroquias situadas en las plantas bajas de los edificios de vivienda colectiva.

do siglo, trató de responder a la situación histórica proponiendo una arquitectura basada en la razón y en la mejora de las condiciones de vida de la sociedad. Promulgaba la esencialidad de las formas, la sencillez y funcionalidad del diseño, geometría simple y sistemas constructivos basados en la producción industrial; en definitiva, un lenguaje arquitectónico universal desvinculado, en consecuencia, de las particularidades propias de la tradición arquitectónica local.

Es preciso decir que el racionalismo ha alumbrado grandes obras de la arquitectura y que, en gran medida, ha mejorado las condiciones de vida de la población. Sin embargo, la aplicación de los principios mencionados a la construcción de estructuras eclesiales ha dado lugar a edificios religiosos incoherentes con su función litúrgica, principalmente por la secularización del lenguaje arquitectónico y la pérdida del sentido simbólico.

En los años 60 y 70, algunos arquitectos reaccionaron contra el Estilo Internacional y la universalización de los postulados modernos. Uno de estos arquitectos reaccionarios fue Robert Venturi, cuyo pensamiento giraba en torno a la idea de que la arquitectura ha de ser, necesariamente, compleja y contradictoria²³. En plena decadencia del movimiento racionalista, el arquitecto americano defendió la necesidad de recuperar una arquitectura alejada de los ideales abstractos y simplicistas. Venturi reivindicó con vehemencia²⁴ una sensibilidad perdida en el devenir de la historia reciente y reconoció la complejidad a la que necesariamente debe enfrentarse la arquitectura para poder abordar la problemática funcional de forma eficiente²⁵. La belleza intrínseca en las formas arquitectónicas era, para él, fruto del carácter ambiguo y contradictorio de la contemplación de la forma simbólica²⁶. Esto último quedó atestigüado por los arquitectos modernos en el momento en el que abandonaron la tra-

²³ Términos seleccionados por oposición a la simplificación del racionalismo y al carácter expresionista pintoresco o subjetivo. Cfr. VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972, 25.

²⁴ Como bien señaló Scully, el manifiesto del arquitecto americano no se puede entender de otra manera que como una respuesta visceral pero intuitivamente acertada a *Vers une Architecture* escrito por Le Corbusier. Cfr. SCULLY, V., «Introducción», en VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 12.

²⁵ «Todos los problemas nunca pueden ser resueltos. Verdaderamente es una característica del siglo XX que los arquitectos sean muy selectivos al determinar los problemas que hay que resolver. [...] Si resolviesen más problemas, los edificios serían mucho menos potentes». RUDOLPH, P., «Paul Rudolph for Perspecta», *Perspecta* 7 (1961) 51-52.

²⁶ Lo que Joseph Albers denomina como «la discrepancia entre el hecho físico y el efecto físico», una contradicción inevitable que es origen de todo arte. Cfr. VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 29, 33.

dición iconológica en la que la pintura, la escultura y el grafismo se combinaban con la arquitectura²⁷.

3. Si bien no se pretende entrar en la polémica –todavía vigente– suscitada por Venturi, algunas de las cuestiones tratadas por el arquitecto iluminan el enfoque del presente diagnóstico del espacio litúrgico actual. Esto denota varias cuestiones o dificultades que redundan en la pérdida del sentido simbólico del arte que participa en la liturgia²⁸:

a) Por un lado, el paradigma vitruviano²⁹, reinterpretado en la actualidad de forma confusa, promulga la prevalencia de la respuesta utilitaria de la arquitectura en todas sus dimensiones, incluida la simbólica. En el caso del espacio litúrgico, la arquitectura secularizada y carente de sentido simbólico no puede más que convertir el programa litúrgico en un programa normativo estrictamente funcional, regido por consideraciones estéticas de origen incierto que, en su mayoría, resultan de iniciativas e interpretaciones personales de artistas y arquitectos.

b) Por otro lado, existe una importante carencia en lo referente a la comprensión teológica del espacio litúrgico, que imposibilita una respuesta arquitectónica adecuada, aún desde el punto de vista funcional. El principio gnóstico³⁰ que ha adoptado cierta manera de comprender la religión, señala Rupnik, ha reducido la fe a un mundo psicológico imaginario en el que se proyectan tanto aspectos espirituales como teológicos, éticos y ascéticos³¹. Estas interpretaciones intelectuales, fruto de la secularización, son objeto de especulaciones conceptuales o de sentimentalismos devocionales.

En este escenario, el espacio sacro se convierte en un lugar de encuentro incierto con lo trascendente y su sentido simbólico queda sujeto a la interpre-

²⁷ Cfr. VENTURI, R., SCOTT BROWN, D. e IZENOUR S., *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Madrid: Gustavo Gili, 2006, 27.

²⁸ La pérdida del sentido simbólico no se reduce a una manera de concebir el arte. Los teólogos enuncian el problema desde una perspectiva antropológica que es fruto del paradigma postmoderno. Por lo tanto, se presume más adecuado hablar de una pérdida del conocimiento simbólico sobre el arte. Cfr. ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M. I., *La fe según los iconos*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 18.

²⁹ Utilidad (*utilitas*), firmeza o seguridad (*firmitas*) y belleza (*venustas*). Cfr. VITRUVIO, *De Architectura*, I, 3, 2.

³⁰ «La fascinación del gnosticismo, una fe encerrada en el subjetivismo, donde solo interesa una determinada experiencia o una serie de razonamientos y conocimientos que supuestamente reconfortan e iluminan, pero en definitiva el sujeto queda clausurado en la inmanencia de su propia razón o de sus sentimientos». *Evangelii Gaudium* 94.

³¹ Cfr. RUPNIK, M. I., *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua*, Madrid: BAC-Universidad Francisco de Vitoria, 2014, 28-29.

tación gnóstica del artista. Asumiendo que la especulación de arquitectos y artistas es siempre bienintencionada y, en muchas ocasiones, admirablemente audaz, el hecho es que el horizonte escatológico se ve oscurecido por la ausencia de un lenguaje simbólico coherente y unívoco.

En el caso específico de la arquitectura, el lugar sacro se configura mediante la traslación de estilos y tipologías urbanas a modo de una escenografía teatral o un espacio dramático³². La dimensión escatológica, soteriológica y cristológica del encuentro personal y comunitario que sucede en la liturgia³³, se invierte en un encuentro con diferentes realidades genéricas individuales, denominadas de forma equívoca como trascendentales³⁴.

c) En las últimas décadas, en las iglesias no solo se ha producido un despojamiento de la iconografía, sino que esta ha desaparecido completamente en muchos templos de nueva planta. Independientemente de la denominación y el origen de los aspectos estilísticos imperantes en la cultura globalizada, las tendencias e influencias actuales han limpiado de tal manera los espacios de culto que, en ocasiones, la arquitectura es, en ellos, la única representante de las Bellas Artes.

Muchos espacios litúrgicos han prescindido de las representaciones que salen al encuentro de la asamblea y que, de algún modo, también participan de la Liturgia. La propia representación del signo de la cruz, inevitable, se presenta de forma sintética y evitando cualquier referencia explícita al sufrimiento³⁵. Esto último manifiesta de forma paradigmática la ausencia de todo aquello que expresa el sentido escatológico, de manera que la arquitectura, con su materia y con su luz, ha de asumir toda la responsabilidad de interpelar y dirigir hacia el encuentro personal y comunitario con Cristo³⁶.

³² Cfr. DELGADO-MARTOS, E., *La transfiguración del espacio litúrgico mediante la iconografía de Marko Ivan Rupnik*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2018, 87.

³³ «En la que los homenajes tributados a Dios lo son por la unidad colectiva y espiritual de la comunidad mediante la oración que se rinde». GUARDINI, R., *El espíritu de la liturgia*, Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, 7-8.

³⁴ Cfr. GUARDINI, R., *El espíritu de la liturgia*, 8.

³⁵ Cfr. DELGADO-MARTOS, E., «Complejidad y contradicción en la representación del sufrimiento mediante la arquitectura. Una aproximación a través de Raniero Cantalamessa», en LACALLE NORIEGA, M. (dir.), *Diálogo entre las ciencias, la filosofía y la teología*, Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2019, 149-162.

³⁶ «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 esa tragedia». RODRÍGUEZ VELASCO, M. y VELASCO QUINTANA, P., «Marko Ivan Rupnik», *Debate Actual* 13 (2009) 120.

4. Las prospectivas postconciliares hicieron una llamada a los artistas para que volvieran a poner el foco en la importancia de la representación de lo trascendente desde la perspectiva cristológica³⁷. Esta llamada, extensible a los arquitectos, no ha supuesto un cambio significativo respecto a la tendencia iniciada en los albores del siglo XX.

De hecho, desde el ámbito de la Arquitectura no se percibe la existencia de un problema. Esto se ve acrecentado por la ausencia prácticamente nula de una respuesta colegiada por parte del colectivo de arquitectos que, sin embargo, de manera individual, y en ocasiones de manera prodigiosa, ha sido capaz de erigir lugares de culto exuberantes y cargados de sentido. En definitiva, los colectivos de personas implicadas de una u otra manera en la edificación litúrgica –comunidad celebrante, ordinarios, teólogos, arquitectos y artistas– perciben de forma desigual la problemática que se está anunciando.

5. Tras el recorrido expuesto, es posible concluir que la concepción secularizada –gnóstica– del espacio litúrgico y la pérdida del sentido simbólico del templo –ambas relacionadas con el despojamiento iconográfico– son, por tanto, indicios razonables que justifican la necesidad de un repensamiento del espacio litúrgico. A continuación, se explorará la posibilidad de hacerlo a partir de la concepción del espacio litúrgico como lugar de *presencia* y de *encuentro* y, finalmente, como lugar *expectante*.

III. EL ESPACIO LITÚRGICO: LUGAR DE PRESENCIA Y DE ENCUENTRO

1. De forma general, el templo cristiano se ha concebido desde sus inicios como prefiguración de la Jerusalén Celeste. Este ha sido el objeto formal que ha materializado iglesias, catedrales, basílicas y capillas durante siglos, en la búsqueda inagotable de ese arquetipo u horizonte constituido, como referencia, por la construcción simbólica del Reino de Dios. En este sentido, las tradiciones cristianas orientales y occidentales no presentan grandes diferencias³⁸.

El templo cristiano materializa simbólicamente un camino teológico y espiritual que dota de sentido a la existencia humana. Se trata de un camino direccional, que tiene un principio y un fin, y que supone un paso catártico de

³⁷ PABLO VI, *Mensaje a los artistas* (Vaticano, 8-XII-1965); JUAN PABLO II, *Discurso a los artistas y publicistas* (Munich, 19-XII-1980); JUAN PABLO II, *Carta a los artistas* (Vaticano, 4-IV-1999).

³⁸ Cfr. ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, 49-50.

la muerte a la vida, del pecado a la redención, del tiempo a la eternidad, de la ciudad secular a la Ciudad Santa.

Esto se traduce espacialmente mediante el ingreso a través del bautismo y la penitencia. Este primer paso introduce a la persona y a la comunidad en la realidad *escatológica* y la prepara para el encuentro con Cristo:

- a) en el lugar de la Palabra;
- b) en el altar, que es el lugar del sacrificio;
- c) en la sede, testimonio del sacerdocio eterno de Cristo;
- d) en el ábside, que representa el seno de Dios, origen y final de todos los caminos.

La tradición cristiana situó el arte más relevante del templo en las inmediaciones del altar. Este constituye un símbolo permanente del mismo Cristo sobre el que, en la celebración eucarística, se ofrece el sacrificio eterno de su pasión y su cruz.

El carácter escatológico de la presencia salvífica de Cristo en el sacramento de la Eucaristía se proyectaba desde el altar en un doble sentido. Por un lado, hacia el ábside, donde se proyectaba simbólicamente el encuentro con Dios a través de la imagen de Cristo. Por otro lado, hacia la comunidad celebrante quedando reflejado, como si de una proyección se tratase, en las paredes y en el mismo espacio de la iglesia.

Esta proyección no acababa en las paredes interiores, sino que se extendía hacia el exterior a través de los fieles que, tras participar en la Liturgia y recibir la comunión, salen al encuentro del mundo para dar testimonio de la vida nueva.

El edificio sagrado se concebía como un autorretrato de la comunidad particular y de toda la Iglesia que, en la celebración de la Eucaristía, es erigida como templo de piedras vivas³⁹; promesa y prefiguración de la Ciudad Santa, donde la gloria de Dios manifestada en el Cordero victorioso hará innecesaria la existencia del Templo edificado⁴⁰.

³⁹ «El culto “en espíritu y en verdad” (Jn 4,24) de la Nueva Alianza no está ligado a un lugar exclusivo. Toda la tierra es santa y ha sido confiada a los hijos de los hombres. Cuando los fieles se reúnen en un mismo lugar, lo fundamental es que ellos son las “piedras vivas”, reunidas para “la edificación de un edificio espiritual” (1 Pe 2,4-5). El Cuerpo de Cristo resucitado es el templo espiritual de donde brota la fuente de agua viva. Incorporados a Cristo por el Espíritu Santo, “somos el templo de Dios vivo” (2 Cor 6,16)». CCE 1179.

⁴⁰ «Pero no vi Santuario alguno en ella; porque el Señor, el Dios Todopoderoso, y el Cordero, es su Santuario» (Ap 21,22).

El misterio de la transubstanciación de la Eucaristía manifiesta y realiza el poder de Dios sobre toda la Creación y proclama la recapitulación de todas las cosas en Cristo, que será consumada al final de los tiempos. La Liturgia también implica, por tanto, a la materia, y esto hace posible hablar de que las imágenes, los diferentes signos e, incluso, la propia arquitectura, se transfiguran en expresión simbólica de la Nueva Jerusalén⁴¹.

2. En el contexto oriental, Florenski recuerda que lo invisible resulta inaccesible por sí solo para la mirada de los sentidos y se vuelve inexistente para los ojos que no están dotados de la visión espiritual⁴². Por eso, las imágenes simbólicas –los iconos– se vuelven testigos visibles del mundo invisible, símbolos vivientes de la unión entre ambas dimensiones. Los iconos de Cristo, la Virgen y los santos manifiestan la presencia del alma viviente de la humanidad que ya ha ascendido al mundo celeste, ayudando a los fieles a pasar de la conciencia mundana a la visión espiritual.

Por este motivo, en oriente se hace imprescindible la delimitación del altar mediante una pared de iconos. Florenski afirma que el iconostasio, a la vez que es un elemento arquitectónico, es *bagiofanía* y *angelofanía*, encabezada por la Madre de Dios y por Cristo mismo en la carne. Según este autor, 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 Él⁴³. El espacio más sagrado se presenta visible a los ojos de los que tienen la incapacidad visual de ver lo invisible, y lo hace con toda la materialidad, nitidez y color para no esconder nada de lo que está anunciando.

En occidente, la comunión simbólica entre la asamblea y las imágenes que representan a los redimidos en Cristo se realiza sin necesidad de interponer la iconografía entre la asamblea y el altar. La iconografía más relevante se sitúa detrás del altar, en el ábside o ábsides, utilizando la técnica del mosaico, la pintura mural o el retablo. La pretensión es la misma: la representación de la humanidad redimida por Cristo reunida con la comunidad celebrante.

⁴¹ Castro Sánchez realiza un interesante estudio sobre la Jerusalén Celeste desde el estudio del Apocalipsis que ilumina el enfoque de este estudio. Cfr. CASTRO SÁNCHEZ, S., «La nueva Jerusalén como escatología realizada», *Revista de espiritualidad* 73 (2014) 39-70.

⁴² Cfr. FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*, Salamanca: Sígueme, 2016, 63.

⁴³ Cfr. *ibid.*, 65-67.

En cuanto a la representación de Cristo, en oriente prevalece la divinidad y la gloria de Cristo, cuya imagen más característica es el *Pantocrátor*. La representación siempre alude a la humanidad transfigurada. En occidente, los misterios de la vida de Cristo y, sobre todo, el misterio pascual, constituyen el centro absoluto de la representación⁴⁴. La visión del altar y, desde muy antiguo, la perenne presencia de la figura del crucificado introduce una mayor direccionalidad en el espacio y en la mirada, condicionando de manera radical lo que acontece en el templo.

3. En cualquier caso, el espacio litúrgico estaba pensado y se comportaba, tradicionalmente, como testigo destacado de la transfiguración que tiene lugar en la Eucaristía y que implica a la comunidad, a la Iglesia de todos los tiempos y a toda la creación. Por este motivo, la arquitectura, las piedras, la madera, el vidrio, y la iconografía de los santos y de los acontecimientos de la salvación debían develar y testimoniar la acción salvífica, transfigurante y vivificante, de la Liturgia.

Esto requería la relación dialógica entre la arquitectura y el arte⁴⁵. Tradicionalmente, la iconografía ha estado íntimamente ligada a la arquitectura, de tal manera que los espacios sagrados no se podían concebir sin la presencia de esta. En unos casos, como parte fundamental de la configuración del espacio –como el iconostasio–, y, en otros, formando parte intrínseca del muro –como el mosaico o el fresco–.

En cualquier caso, la iconografía quedaba estructurada por el orden arquitectónico, que reservaba los espacios más adecuados entre su estructura para disponer las imágenes sagradas. La sinergia que se producía entre arquitectura e iconografía evitaba la inconsistencia y vacuidad del espacio litúrgico⁴⁶. El arte de los cristianos conseguía crear un espacio donde los fieles podían contemplar la unidad cristocéntrica de todo el cosmos y de la historia.

⁴⁴ Cfr. CANTALAMESSA, R., *El misterio de la Transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer milenio*, Burgos: Monte Carmelo, 2014, 162-164.

⁴⁵ «El arquitecto es quien decide y determina dónde y cómo será insertado el arte en su iglesia». GOVEKAR, N., *El rojo de la plaza de oro. Entrevista de Nataša Govekar con Marko I. Rupnik sobre arte, fe y evangelización*, Burgos: Monte Carmelo, 2013, 68.

⁴⁶ No se pueden obviar algunos movimientos que promovieron la limpieza figurativa como la Orden del Císter. Sin embargo, la premisa estético-teológica de san Bernardo era diferente a la concepción de vacuidad actual. Cfr. 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.

4. Sin embargo, «cuando el arte se separó de la contemplación, del relato, y se concentró en dar forma a cada detalle, nació el problema de la unidad»⁴⁷. Con el objetivo de recuperar la unidad perdida entre arte y arquitectura, como también entre oriente y occidente, el Centro Aletti⁴⁸, dirigido por M. I. Rupnik, propone la reconfiguración de templos existentes a través de la iconografía realizada con la técnica del mosaico.

Sequeri, en una bella descripción de la capilla *Redemptoris Mater*, se refiere al 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 mosaicos⁴⁹.

Pero las obras de Rupnik no solo traslucen la atmósfera bizantina. Es indudable que la «activación» de la intuición por lo simbólico procede de su contacto con los teólogos modernos –Soloviev, Berdiáev, Florenski, Špidlík–, pero también ha sido posible gracias a su contacto con los artistas de la vanguardia⁵⁰.

La obra musiva del Centro Aletti se concentra, a menudo, en la parte baja de los paramentos interiores. Se disponen grandes figuras que emergen por detrás de bancos y sillas de tal forma que las imágenes, por su tamaño y disposición, acompañan a la comunidad en la celebración litúrgica, evocando un encuentro con la mirada a escala real que puede suceder desde cualquier lugar. Las escenas bíblicas y los santos evidencian que la Liturgia es la convocatoria de los salvados de todos los tiempos⁵¹.

5. Esta propuesta, en armonía con los argumentos expuestos, responde a la convicción de que la función práctica de reunir a la comunidad en el tem-

⁴⁷ GOVEKAR, N., *El rojo de la plaza de oro...*, 152.

⁴⁸ Es un taller de arte espiritual ubicado en Roma que pertenece al Instituto Pontificio Oriental.

⁴⁹ Cfr. SEQUERI, P., «Icono de piedras vivas», en APA, M. y otros (eds.), *La capilla «Redemptoris Mater»*, 220-222.

⁵⁰ Cfr. 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 del arte contemporáneo», en RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y modernidad en la obra de Marko Iván Rupnik Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, Madrid: CEU, 2013, 79-80. Cfr. RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Reinterpretación de la concepción artística y los tipos iconográficos paleocristianos, bizantinos y románicos en los mosaicos del Centro Aletti (Roma): el programa iconográfico de la capilla del Colegio Mayor San Pablo (Madrid, octubre de 2009)», *Hispania Sacra* 69 (2017) 755-764. Cfr. RUIZ DE LOIZAGA MARTÍN, M., «La semplificazione delle forme. Influenza di Matisse nei mosaici di Marko Ivan Rupnik e il Centro Ezio Aletti», *Collectanea Franciscana* 87 (2017) 613-634.

⁵¹ Cfr. RUPNIK, M. I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla», en APA, M. y otros (eds.), *La capilla «Redemptoris Mater»*, 181.

plo está supeditada a una finalidad de carácter superior y *misterioso*⁵², que es el encuentro personal y comunitario con la presencia de Cristo. La representación iconográfica favorece este encuentro porque alude de forma unívoca a la concreción histórica a través de la cual el misterio se hace presente el mundo introduciendo en él una fuerte tensión escatológica.

La iconografía garantiza la toma de conciencia de que el mismo Cristo que se hizo presente en su cuerpo de hombre y que se hace presente en la Eucaristía, se hace asimismo presente en su cuerpo que es la Iglesia, favoreciendo la disposición de los fieles al encuentro personal en todas sus formas. En este sentido, cabe subrayar que, como se dijo anteriormente, las figuras facturadas por el Centro Aletti tienen una característica común: el semblante siempre refleja las facciones del rostro de Cristo de manera que, al producirse el encuentro con la mirada de cualquier santo, es el rostro de Cristo el que sale al encuentro.

Como se ha visto, Rupnik y otros autores, han conseguido hilvanar un discurso estético-teológico que permite justificar y comprender la presencia de la iconografía en el templo como elemento vivificador de la liturgia⁵³. Pero también la Arquitectura, inspirada por estos planteamientos, ha de estimular un debate que fructifique en nuevas propuestas capaces de responder a un criterio de adecuación análogo al descrito por la obra musiva.

IV. EL ESPACIO LITÚRGICO: LUGAR EXPECTANTE

1. Las dos categorías exploradas anteriormente –la presencia y el encuentro– son fundamentales para justificar la adecuación de la iconografía en la configuración del templo. Sin embargo, como se señaló en el diagnóstico del templo actual, las iglesias contemporáneas adolecen, en muchos casos, de un incuestionable despojamiento iconográfico. En consecuencia, el espacio resulta estar «vacío», en el sentido de que nada evoca figurativamente la presencia de algo externo a la asamblea que precede a la celebración litúrgica, participa en ella y permanece después de ella, dificultando la toma de conciencia de las diversas dimensiones en las que se puede producir el encuentro.

⁵² «Lo indecible de los Misterios divinos se manifiesta en el sencillo esplendor de la liturgia». Cfr. AROCENA, F. M., «El lenguaje simbólico de la liturgia», *Scripta Theologica* 43 (2011) 103-104.

⁵³ Cfr. RUIZ DE LOIZAGA MARTÍN, M., «Hacia un arte litúrgico, según la concepción de Marko Ivan Rupnik. Reflexiones sobre el arte sacro», *Scripta Theologica* 49 (2017) 621-623.

En respuesta a esta situación y con el objetivo de dotar de pleno sentido al espacio litúrgico, se propone la comprensión del templo como *lugar expectante*. La palabra *lugar*⁵⁴ no es casual. No hace referencia a cualquier espacio, sino a aquel que es adecuado para ser habitado. Según Augé, «lugar» se puede definir como sitio relacional e histórico que hace crecer la identidad⁵⁵. La consideración de la Iglesia como morada, casa, pueblo, arca, ciudad, etc., es constante en la tradición cristiana y, según la definición aportada, tiene mucho sentido que así sea. La palabra «lugar» hace justa referencia a todo ello y tiene igual densidad significativa en el ámbito de la arquitectura, permitiendo establecer un diálogo inteligible entre las varias disciplinas que están en juego.

A su vez, el término *expectante* evoca algo más que una espera pasiva. Indica, en primer lugar, una actividad de la gracia que es anterior a todo lo demás y que hace posible la espera activa. Esta expectación se produce desde la Creación del mundo y su alcance es universal. El objeto de la expectación es Cristo, primero en la encarnación, después en la resurrección y, finalmente, en la parusía. En este sentido, el lugar edificado ha de representar la memoria perenne de algo que ya ocurrió –el misterio pascual de Cristo– y proclamar la necesidad de su cotidiana actualización sacramental.

En oriente, las lámparas permanecen siempre encendidas, para recordar que el Señor puede venir en cualquier momento y que toda la creación lo llama y lo aguarda expectante⁵⁶. En las catedrales góticas es frecuente la representación de la Creación y de todo aquello que forma parte del cosmos, de la historia y de la vida cotidiana. Se separa lo anterior a Cristo –aún en sombras–, de lo que existe y existirá después –que está ya iluminado por la luz que emana de la resurrección–. La iconografía oriental y la arquitectura gótica, cuyos muros ya son en sí mismos iconografía, así como las lámparas o la forma de entrar la luz exterior, afirman la necesidad de Cristo, celebran su victoria y recuerdan a los hombres que han de estar atentos a su llamada⁵⁷.

⁵⁴ Se puede consultar un estudio profuso sobre este tema en LARRÚ, J. D., *La Iglesia, el lugar de la libertad*, Madrid: BAC, 2019, 59-72.

⁵⁵ «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional o histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un *no lugar*». AUGÉ, M., *Los no lugares: espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 1996, 83.

⁵⁶ «El Reino de los cielos será semejante a diez vírgenes que, con su lámpara en la mano, salieron al encuentro del novio. [...] Velad, pues, porque no sabéis el día ni la hora en que el Hijo del Hombre ha de venir» (Mt 25,1-13).

⁵⁷ Ap 22,20.

Por otro lado, la obra por sí misma no tiene sentido sin la comunidad celebrante. Rupnik expone que, una vez finalizada la obra artística, esta se completa mediante la veneración de los fieles. Lo denomina «el último barniz» que, mediante la oración o, incluso, mediante el tacto, terminan de «uncir» la piedra y dotar de pleno sentido al espacio litúrgico⁵⁸.

Pero la asamblea litúrgica no se constituye a sí misma. Por ello, el espacio litúrgico tiene la misión de materializar la voz del Espíritu Santo que convoca a la asamblea y que hace posible la celebración litúrgica⁵⁹. De forma simbólica, el templo aguarda a los fieles, los llama y los convoca.

Además, el carácter simbólico de la iconografía se puede extrapolar al templo en sí mismo. La visión de la iglesia, en medio de los pueblos y ciudades, recuerda a los cristianos que su vida transcurre ya, de alguna manera, en la eternidad y les indica, como una brújula, el hogar definitivo hacia el que peregrinan en el siglo. El templo, en su callada expectación, ha de recordar en todo momento a los cristianos que ellos mismos deben vivir expectantes. En este sentido, la expectación se concentra, finalmente, en la comunidad y en cada persona.

Se contemplan, por tanto, diversos aspectos del espacio litúrgico como lugar expectante en tanto que la espera tiene como objeto a Cristo mismo, en la celebración litúrgica del sacramento de la Eucaristía y en su venida definitiva al final de los tiempos, como a los hombres convocados para recibir la salvación. Esto cobra pleno sentido si el templo representa y favorece la expectación del verdadero templo de piedras vivas que se extiende más allá del límite arquitectónico.

2. Se ha podido intuir que no solo la iconografía, sino la propia configuración del espacio arquitectónico ha de manifestar la expectación. Ambos elementos lo harán mucho mejor en tanto que colaboren con este fin, representando lo que acontece en la Liturgia como fruto de lo ya sucedido y como anticipación de lo que sucederá en el último día.

Para comprenderlo mejor, se analizará la experiencia de aquellos que entran en relación con el ámbito del espacio sacro en dos momentos: la llegada al templo y la salida. Se analizará lo que sucede en el espacio «lleno» de imágenes en contraposición con el espacio «vacío» (Figura 1).

⁵⁸ Cfr. GOVEKAR, N., *El rojo de la plaza de oro...*, 166.

⁵⁹ «El Espíritu Santo que Cristo, Cabeza, derrama sobre sus miembros, construye, anima y santifica a la Iglesia». CCE 747.

a) *La llegada al templo*

Al llegar al templo que integra en su arquitectura una representación figurativa explícita, el espacio se percibe cargado de presencia. El carácter simbólico de la representación hace posible que lo representado salga al encuentro de los fieles, anticipa el tiempo escatológico y permite percibir el espacio como si no estuviera vacío.

Las imágenes contienen la memoria de todo lo que ha sucedido y sucederá en relación con la celebración litúrgica que va a ocurrir, desde la Creación hasta el juicio final incluyendo el Antiguo Testamento, el Evangelio y la historia de la Iglesia. El encuentro con la historia sagrada promueve el asombro y la gratitud y, en consecuencia, la actitud penitencial y suplicante.

La referencia a los santos que ya están en el cielo aumenta la esperanza y suscita el deseo de fidelidad, a la vez que despierta el hambre espiritual del alimento eucarístico. De algún modo, el lugar lleno de imágenes y de rostros que representan el *Christus totus*⁶⁰ está esperando siempre –incluso cuando no hay celebración litúrgica– y el encuentro personal y comunitario con él favorece la adecuada disposición para la celebración.

Finalmente, el inicio del rito litúrgico ratifica el sentido de presencia de las imágenes y las involucra simbólicamente en la celebración. El espacio lleno de simbolismo escatológico favorece la conciencia de que cada celebración litúrgica participa en la Liturgia Eterna y trasciende, por tanto, el espacio y el tiempo. El carácter anamnético de la representación evoca que la Iglesia es constituida como signo soteriológico universal por la participación en el Misterio Pascual de Cristo que congrega a todo el tiempo pasado, presente y futuro, y cuya influencia alcanza a toda la creación.

Sin embargo, es frecuente encontrar templos actuales en los que, tanto la abstracción formal y figurativa, como la ausencia de representación, determinan el ingreso a un lugar que, a todos los efectos, se percibe como vacío. La composición mental y la actitud espiritual personal determinan el sentido del espacio litúrgico. En el caso de la representación figurativa abstracta⁶¹, se tratará de vislumbrar y reconocer lo que se oculta detrás de la codificación artís-

⁶⁰ «La Liturgia es “acción” del “Cristo total” (*Christus totus*). Los que desde ahora la celebran participan ya, más allá de los signos, de la liturgia del cielo». CCE 1136.

⁶¹ Hace referencia a un tipo de representación a medio camino entre lo figurativo y lo abstracto, en la que se reconocen las figuras, por ejemplo de los cuerpos, pero se desdibujan o simplifican los detalles, como los rostros y las facciones.

tica o arquitectónica. En el caso de la ausencia de representación, será misión de la persona conectar el vacío con el sentido unívoco de encuentro promovido por la liturgia. En ambos casos, el encuentro con lo sagrado debe superar la tentación, por un lado, de aludir a algo etéreo como, por otro, de convertirse en una mera idealización de lo trascendente⁶².

En cualquier caso, al llegar a un lugar que está vacío, no hay nada que recuerde que la asamblea ha sido convocada junto con la Iglesia universal. Si se pierde esta conciencia, es cada persona, o el conjunto de ellas, lo que llena absolutamente el lugar y le dota de un sentido que, en este caso, es autorreferencial. El encuentro se torna en un asunto individual impreciso. Se pierde el sentido de que la salvación es algo que se recibe y se introduce la impresión de que el agente principal de la celebración es la persona humana. Es un matiz que cobra mucha importancia teológica, litúrgica, moral y cultural. Parece que es Dios es el que necesita al hombre y no al contrario.

En el espacio vacío se diluye el sentido cósmico y escatológico del misterio eucarístico. Visualmente, da la impresión de que la Liturgia sucede en el tiempo secular, pues no hay expresión plástica alguna que haga referencia a algo más allá del momento presente. El silencio se dificulta pues la mirada distrae de la escucha. Las palabras y los gestos son la referencia que «activa» la participación en la celebración. Se requiere el inicio del rito y la presencia de la comunidad celebrante para que el templo adquiera algún sentido.

b) *La salida del templo*

La conclusión del rito y la consecuente salida del templo no supone, desde una perspectiva simbólica, vaciar el espacio, sino que este mantiene el carácter expectante encarnado en la representación figurativa. El espacio litúrgico se vacía de la comunidad celebrante, pero permanece simbólicamente lleno de la comunidad universal de los redimidos que permanece a la espera de un nuevo encuentro. El espacio queda expectante, dispuesto para la siguiente celebración. Todo en él hace referencia al tiempo litúrgico a través de los rostros de los santos y las figuras que representan simbólicamente la historia de la salvación. Los fieles se extienden por el mundo extramuros pero conservan el recuerdo visual de los elementos identitarios que indican el lugar a donde se ha de volver.

⁶² Cfr. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, Madrid: BAC, 2001, 24-25.

Por el contrario, al salir del templo despojado de representación figurativa, el espacio queda, de hecho, completamente vacío. La impresión es que todo acaba cuando finaliza la celebración. Ninguna imagen evoca los rostros de la Iglesia triunfante que celebra sin descanso la Liturgia eterna en la Jerusalén celeste. Así, la conclusión del rito y la consecuente salida del templo supone, desde una perspectiva simbólica, volver a vaciar el espacio. Este se convierte en un lugar de meditación y de contacto con lo trascendente en su sentido más impreciso, pues nada en él hace referencia a la Revelación concreta del Misterio ni a su incidencia histórica.

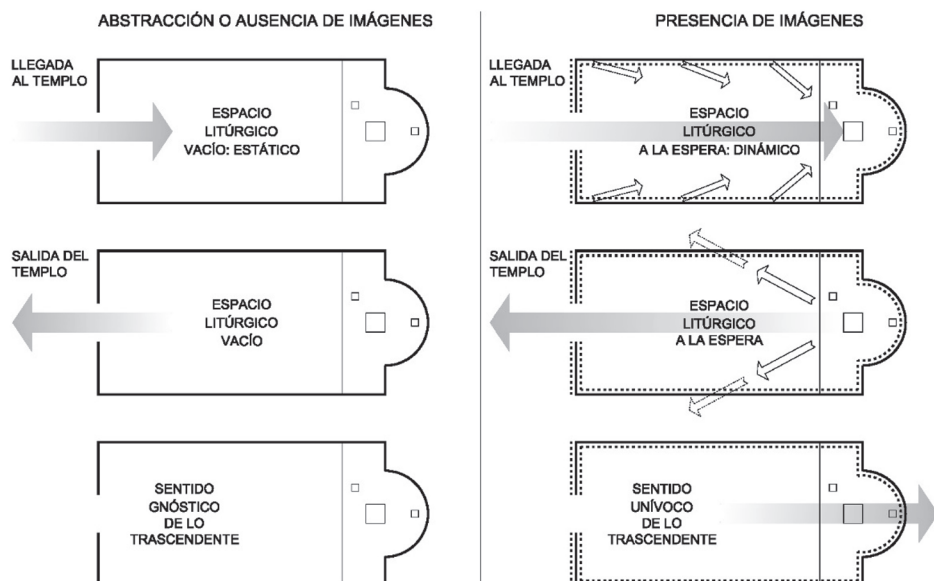


Figura 1

3. Se podría decir, en resumen, que la iconografía, cargada de *presencia*, revisita a la arquitectura de vitalidad y dinamismo. La representación del relato bíblico le aporta a la arquitectura sacra un valor de plenitud que occidente olvidó cuando prescindió de ella. Las figuras de Cristo, de la Virgen⁶³, de los santos⁶⁴,

⁶³ «En su persona la “Iglesia ha alcanzado ya la perfección con la que existe inmaculada y sin mancha” (cfr. Ef 5,27)». *Mulieris Dignitatem*, 27.

⁶⁴ En la visión ecuménica de Rupnik, las figuras representan incluso a patriarcas y mártires ortodoxos, como en el caso de la capilla *Redemptoris Mater*. Cfr. CLÉMENT, O., «Un Occidente fecundado por Oriente», en APA, M. y otros (eds.), *La capilla «Redemptoris Mater»*, 187.

incluso el «aleteo» del Espíritu, expresan que el espacio litúrgico nunca está vacío, sino que siempre conserva los vestigios de la trasfiguración operada en la Liturgia. La arquitectura litúrgica revestida de iconografía visibiliza el misterio invisible que sostiene el cosmos y la historia y, en silencio, aguarda la presencia real de Cristo, que constituye su sentido y plenitud; a la vez que testimonia de forma permanente que la Iglesia es erigida en cada Eucaristía y que, en medio de las vicisitudes de la historia, siempre permanecerá en pie. Y todo ello, aunque no ocurra nada dentro.

V. CONCLUSIONES

En pleno siglo XXI, la propuesta renovadora de Rupnik evidencia dos cuestiones críticas a las que el arte litúrgico no estaba atendiendo. Por un lado, el templo ha sufrido las consecuencias de la progresiva fragmentación de las disciplinas artísticas que tradicionalmente han participado en su constitución. Durante el siglo XX, por motivos de diversa índole, la arquitectura ha asumido el protagonismo hasta el punto de ser, en muchos casos, el único representante de las bellas artes en el lugar de culto. Esto ha supuesto, en ocasiones, un esfuerzo ímprobo por integrar en las iglesias un sentido teológico y estético en clave de adecuación con el carácter escatológico del espacio sagrado⁶⁵. Por otro lado, la limpieza imperante en la manera de concebir la arquitectura durante el último siglo se ha materializado, en muchos casos, en espacios vacuos y faltos de contenido, que requieren necesariamente de una interpretación subjetiva⁶⁶. Tal interpretación adopta, a menudo, un carácter excesivamente conceptual, oscureciendo el significado litúrgico y sacramental del lugar sacro⁶⁷.

El arte en general –y más concretamente la arquitectura– tiene el reto de afrontar con responsabilidad y creatividad el futuro diseño de los espacios li-

⁶⁵ «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». VON BALTHASAR, H. U., «Geleitwort [prefacio]», en STOLL, R. T., *Ein Tag mit Ronchamp*, traducción de Ricardo Aldana, Einsiedeln: Johannes Verlag, 1958, 12.

⁶⁶ El peligro consecuente de la interpretación de lo trascendente, como señalan Weber y Taylor, es la escisión de cualquier sentido religioso concreto en la experiencia del hombre, relegando las creencias a una esfera personal y privada. Cfr. 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 72 (2016) 335-336.

⁶⁷ «Atengámonos, no a los conceptos generales, sino a la realidad». GUARDINI, R., *Preocupación por el hombre*, Madrid: Cristiandad, 1965, 162.

túrgicos. Algunos artistas, como Rupnik, ya han empezado la reformulación de dichos lugares y promueven un repensamiento integral alejado de las zonas de confort que ofrecen los estilos y las tendencias contemporáneas. A partir del pensamiento del jesuita esloveno, este estudio revela tres aspectos relevantes que se destilan de su trabajo y que pueden ser tomados como categorías para la ideación –incluso reforma– de los templos cristianos:

1. El sentido unívoco del *encuentro* con lo trascendente a través de Cristo concreta y personaliza el orden relacional que se produce en el espacio litúrgico.
2. El sentido simbólico de la *presencia* a través de las imágenes representa y materializa el carácter escatológico del templo.
3. Como síntesis del *encuentro* y de la *presencia*, se plantea el templo cristiano como un *espacio expectante* para establecer un ámbito de respuesta a las cuestiones críticas analizadas.

Bibliografía

- ALDAZABAL, J., *Gestos y símbolos*, Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2003.
- 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.
- AUGÉ, M., *Los no lugares: espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 1996.
- CANTALAMESSA, R., *El misterio de la Transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer milenio*, Burgos: Monte Carmelo, 2014.
- CASTRO SÁNCHEZ, S., «La nueva Jerusalén como escatología realizada», *Revista de espiritualidad* 73 (2014) 39-70.
- CLÉMENT, O., «Un Occidente fecundado por Oriente», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, C. (eds.) y CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 185-194.
- DANIÉLOU, J., *Los símbolos cristianos primitivos*, Bilbao: EGA, 1993.
- DE CHAMPEAUX, G. y STERCKX, D. S., *Introducción a los símbolos*, Madrid: Encuentro, 1985.
- DELGADO-MARTOS, E., *La transfiguración del espacio litúrgico mediante la iconografía de Marko Ivan Rupnik*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2018.
- DELGADO-MARTOS, E., «Complejidad y contradicción en la representación del sufrimiento mediante la arquitectura. Una aproximación a través de Raniero Cantalamessa», en LACALLE NORIEGA, M. (dir.), *Diálogo entre las ciencias, la filosofía y la teología*, Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2019, 149-162.
- ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós, 2018.
- EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, Madrid: Publicaciones Claretianas, 1991.
- FLORENSKI, P., *El Iconostasio. Una teoría de la estética*, Salamanca: Sígueme, 2016.
- GOVEKAR, N., *El rojo de la plaza de oro. Entrevista de Nataša Govekar con Marko I. Rupnik sobre arte, fe y evangelización*, Burgos: Monte Carmelo, 2013.
- GUARDINI, R., *Preocupación por el hombre*, Madrid: Cristiandad, 1965.
- GUARDINI, R., *El espíritu de la liturgia*, Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- NEVEU, M. J., *Architectural Lessons of Carlo Lodoli (1690-1761): Indole of Material and of Self*, Montreal: McGill University, 2005.

- PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, Madrid: BAC, 2001.
- RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Madrid: Cristiandad, 2007.
- RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Reinterpretación de la concepción artística y los tipos iconográficos paleocristianos, bizantinos y románicos en los mosaicos del Centro Aletti (Roma): el programa iconográfico de la capilla del Colegio Mayor San Pablo (Madrid, octubre de 2009)», *Hispania Sacra* 69 (2017) 755-764.
- 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)*, Madrid: CEU, 2013, 79-144.
- RODRÍGUEZ VELASCO, M. y VELASCO QUINTANA, P., «Marko Ivan Rupnik», *Debate Actual* 13 (2009) 118-128.
- RUDOLPH, P., «Paul Rudolph for Perspecta», *Perspecta* 7 (1961) 51-54.
- RUIZ DE LOIZAGA MARTÍN, M., «Hacia un arte litúrgico, según la concepción de Marko Ivan Rupnik. Reflexiones sobre el arte sacro», *Scripta Theologica* 49 (2017) 619-643.
- RUIZ DE LOIZAGA MARTÍN, M., «La semplificazione delle forme. Influenza di Matisse nei mosaici di Marko Ivan Rupnik e il Centro Ezio Aletti», *Colletanea Franciscana* 87 (2017) 613-634.
- RUPNIK, M. I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, C. (eds.) y CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002.
- RUPNIK, M. I., «La lectura espiritual de la realidad», en ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M. I., *Teología de la evangelización desde la belleza*, Madrid: BAC, 2013, 5-142.
- RUPNIK, M. I., *El arte de la vida. Lo cotidiano de la belleza*, Madrid: Fundación Maior, 2013.
- RUPNIK, M. I., *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua*, Madrid: BAC-Universidad Francisco de Vitoria, 2014.
- SCULLY, V., «Introducción», en VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972, 9-15.
- SEQUERI, P. A., «Icono de piedras vivas», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, C. (eds.) y CERVERA, P. (coord.), *La capilla «Redemptoris Mater» del papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 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 72 (2016) 335-353.
- ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M. I., *La fe según los iconos*, Burgos: Monte Carmelo, 2003.
- ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M. I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, Madrid: BAC, 2013.
- 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.
- TRACHTENBERG, M. y HYMAN, I., *Arquitectura. De la prehistoria a la modernidad*, Madrid: Akal, 1986.
- USPENSKI, L. A., *Teología del icono*, Salamanca: Sígueme, 2013.
- VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- VENTURI, R., SCOTT BROWN, D. e IZENOUR S., *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Madrid: Gustavo Gili, 2006.
- VON BALTHASAR, H. U., «Geleitwort [prefacio]», en STOLL, R. T., *Ein Tag mit Ronchamp*, Einsiedeln: Johannes Verlag, 1958, 11-15.

