

# Estudios



Colección *Razón Abierta* • Serie *Estudios*

## Diálogo entre las ciencias, la filosofía y la teología

II Congreso *Razón Abierta*. 24-25 de septiembre de 2018  
Universidad Europea de Roma (Roma)



Universidad  
Francisco de Vitoria  
**UFV** Madrid  
Editorial

II CONGRESO *RAZÓN ABIERTA*  
24-25 DE SEPTIEMBRE DE 2018  
UNIVERSIDAD EUROPEA DE ROMA (ROMA)

# Diálogo entre las ciencias, la filosofía y la teología

*Directora*  
María Lacalle Noriega

# **Diálogo entre las ciencias, la filosofía y la teología**

II Congreso *Razón Abierta*. 24-25 de septiembre de 2018  
Universidad Europea de Roma (Roma)

## **Directora**

María Lacalle Noriega

## **Comité Científico Asesor**

Daniel Sada (Universidad Francisco de Vitoria)  
Federico Lombardi S. J. (Fundación Joseph Ratzinger)  
Stefano Zamagni (Johns Hopkins University)  
Paolo Benanti (Pontificia Universidad Gregoriana)  
Andrew Briggs (Universidad de Oxford)  
Rafael Vicuña (Pontificia Universidad Católica de Chile)  
Javier Prades (Universidad San Dámaso)

© 2019 Los autores de sus textos

© 2019 Editorial UFV

Universidad Francisco de Vitoria  
Crta. Pozuelo-Majadahonda, km 1,800  
28223 Pozuelo de Alarcón (Madrid)  
editorial@ufv.es  
www.editorialufv.es

Primera edición: septiembre de 2019

ISBN edición impresa: 978-84-17641-58-0

ISBN edición digital: 978-84-17641-59-7

Depósito legal: M-29750-2019

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y ss. Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos ([www.cedro.org](http://www.cedro.org)) vela por el respeto de los citados derechos.



Esta editorial es miembro de UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Este libro puede incluir enlaces a sitios web gestionados por terceros y ajenos a EDITORIAL UFV que se incluyen solo con finalidad informativa. Las referencias se proporcionan en el estado en que se encuentran en el momento de la consulta de los autores, sin garantías ni responsabilidad alguna, expresas o implícitas, sobre la información que se proporcione en ellas.

Impreso en España - *Printed in Spain*

## ÍNDICE

Prólogo . . . . .	11
<i>María Lacalle</i>	

### Ponencias

La relación fe-razón y el tema de la conciencia . . . . .	17
<i>Juan Arana Cañedo-Argüelles</i>	

De la razón abierta a la ética para ingenieros . . . . .	31
<i>Gonzalo Génova Fuster</i>	

*María del Rosario González Martín*

Razón abierta. Una propuesta personal. . . . .	57
<i>Javier Sánchez Cañizares</i>	

Los autores de las ponencias . . . . .	73
--	----

### Comunicaciones

El repensamiento de una disciplina como un relato: el ejercicio prudencial en el quehacer científico . . . . .	77
<i>José Ángel Agejas Esteban y Sonia González Iglesias</i>	

Diálogo de la ciencia con la filosofía y la teología para biotecnólogos. . . .	95
<i>Ángel Barabona</i>	

Ciencia cuestionada: una propuesta grupal para una revisión interdisciplinar de las ciencias básicas en los estudios de Medicina. Explorando los puntos de contacto entre la Estadística y las Humanidades . . . . .	119
<i>Fernando Caballero Martínez, Santiago Álvarez Montero, Juan Jesús Álvarez, Diana Monge Martín y Grupo Ciencia Cuestionada</i>	
Una escuela de psicología desde el repensamiento antropológico . . . .	135
<i>Carolina Barriga y Catalina Cubillos</i>	
Complejidad y contradicción en la representación del sufrimiento en el espacio litúrgico mediante la arquitectura. Una aproximación a través de Raniero Cantalamessa . . . . .	149
<i>Emilio Delgado Martos</i>	
Un análisis de la dependencia que la psicología tiene de la filosofía desde el ejemplo de la teoría sobre las emociones de Magda Arnold . . . .	163
<i>Ruth María de Jesús Gómez</i>	
Un modelo pedagógico universitario renovado conforme a la razón ampliada . . . . .	175
<i>Sonia González Iglesias y José Ángel Agejas Esteban</i>	
Aproximación integral al aprendizaje humano . . . . .	191
<i>Noemy Martín Sanz</i>	
La unidad de la temporalidad autobiográfica del yo narrativo en la psicología contemporánea y la neurociencias: un estudio filosófico . . . . .	205
<i>Omowumi Ogunyemi</i>	
¿Podemos generalizar el comportamiento del ser humano desde los resultados de estudios estadísticos? Una aproximación al repensamiento de la asignatura de Metodología de la Investigación en Ciencias Sociales, de la Facultad de Educación de la Universidad Francisco de Vitoria . . . . .	221
<i>Salvador Ortiz de Montellano y Gemma Ruiz Varela</i>	

Vigencia del modelo de liderazgo del héroe clásico para la formación de directivos . . . . .	241
<i>José María Peláez Marqués</i>	
Fundamentos de Ingeniería Informática: dialogando con la filosofía para ampliar la razón del ingeniero . . . . .	253
<i>Olga Peñalba y José Miguel Mobedano</i>	
Perdón y salud. Introducción a la Psicología del Perdón . . . . .	267
<i>María Prieto Ursúa</i>	
Propuesta educativa en comunicación clínica y su influencia en la reflexión de los alumnos de medicina sobre aspectos epistemológicos, antropológicos, éticos y de sentido . . . . .	271
<i>Roger Ruiz Moral</i>	
«Fe de vida» de la buena Arquitectura. Manual académico para su expedición y acreditación . . . . .	287
<i>Felipe Samarán</i>	
La reflexión filosófica en torno al hombre, la imaginación y la libertad en Julián Marías como iluminadoras de la ciencia particular de la publicidad . . . . .	305
<i>Íñigo Urquía Uriaguereca</i>	
¿Dónde colocar la cámara? Una pregunta tecnológica que necesita una respuesta antropológica y ética . . . . .	315
<i>Ana del Valle</i>	

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA REPRESENTACIÓN  
DEL SUFRIMIENTO EN EL ESPACIO LITÚRGICO MEDIANTE  
LA ARQUITECTURA. UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS  
DE RANIERO CANTALAMESSA

Emilio Delgado Martos  
*Universidad Francisco de Vitoria, Madrid*

LO DRAMÁTICO Y EL SUFRIMIENTO EN ARQUITECTURA

El sufrimiento no es, *a priori*, un tema de arquitectura. Aunque el esteticismo del sufrimiento se puede reconocer como atributo propio del periodo romántico (Romero de Solís y Díaz-Urmeneta Muñoz, 1997), quizás lo que más se le aproxima es el dramatismo<sup>1</sup> convertido en un concepto arquitectónico. Asumiendo la máxima de Deutinger —«la arquitectura es el primer escalón del arte que recibe la exterioridad» (como se citó en Masiero, 1999, p. 89)— lo dramático se materializa de manera diversa en el exterior y en el interior de los edificios, por ejemplo, mediante la exageración del contraste lumínico —oscuridad y penumbra— o la coordinación secuencial de la compresión o descompresión espacial. El habitante, generalmente recorriendo los espacios, asiste al juego sabio y magnífico de los volúmenes iluminados con este propósito. En estos términos, el aspecto dramático no es una novedad. Desde la antigüedad, lo dramático en el espacio arquitectónico se ha utilizado con diversos propósitos. En unos casos, ha podido servir para poner de manifiesto el misterio de aquello que se considerase como sagrado y, en otros casos, para presentar aquello que se quisiese promover como sublime, siendo que lo sagrado y lo sublime han hecho referencia a lo mismo en muchas ocasiones. Lo dramático, por lo general, ha buscado impresionar, emocionar y conmover de una manera intensa y profunda. Volviendo a la referencia romántica en clave de sufrimiento, lo dramático puede inferir en la experiencia estética en un sentimiento de dolor, tristeza o conmoción.

Lo dramático es, por lo general, un efecto buscado en el diseño de la construcción, aunque en ocasiones hay otros aspectos de origen simbólico que, pudiendo estar reminiscentes en la forma arquitectónica, hacen una

---

<sup>1</sup> Aquello que es capaz de interesar y conmover vivamente.

alusión al memorial de una persona o de un acontecimiento. Un ejemplo de esto pueden ser las construcciones de un campo de concentración, una cárcel, un panteón o un cementerio. Estos lugares no tienen por qué estar intervenidos mediante un diseño que promueva lo dramático, sin embargo, la experiencia de habitar dichos espacios, incluso cuando ya no están operativos, puede conducir a las mismas experiencias que un diseño premeditado. En estos ejemplos en los que prevalece un recuerdo concreto del pasado, los sentimientos que mejor describen la experiencia de dichos lugares son, en primera instancia, la angustia y el sufrimiento. Por lo tanto, se podría decir que lo dramático en arquitectura se produce en el encuentro de la persona con un espacio configurado, o no, para tal efecto, en el que la experiencia personal y comunitaria —en alusión a la memoria— emociona y conmueve de manera intensa y profunda.

De forma introductoria, se podría hacer una lectura del templo cristiano como la construcción de un espacio dramático en el sentido anteriormente descrito. Sin embargo, como se expondrá a continuación, no es suficiente el aspecto de memorial para configurar el edificio y su revestimiento. La concepción teológica implícita en el diseño diferencia esta tipología arquitectónica de cualquier otra de manera radical. Tomando como punto de partida la manera en que el espacio litúrgico interpela al celebrante —la búsqueda del sentido vital a través de Cristo—, se propone una exploración para determinar un ámbito de conciliación entre la arquitectura actual y la teología.

## LA REPRESENTACIÓN DEL SUFRIMIENTO EN EL ESPACIO LITÚRGICO

El sufrimiento sí es un tema explícito en el espacio litúrgico cristiano. Especialmente a través del arte —escultura y pintura— que reviste la arquitectura, el sufrimiento ha quedado representado de manera inequívoca en los mosaicos, en las pinturas murales, en la escultura y en cualquier otra técnica de representación. Encabezado de forma preeminente por la escena de la Crucifixión, el sufrimiento se ha propuesto como un punto de partida de la experiencia estética, teológica y espiritual del templo (Ratzinger, 2003).<sup>2</sup> El sentido escatológico que tradicionalmente ha organizado el conjunto de las artes que confluyen en el espacio litúrgico intuyó desde los inicios del cristianismo la manera de representar y materializar el mensaje evangélico. El sufrimiento —cuyo fin inevitable es muerte— es el preludio de la esperanza en el Reino de Dios, que es, en palabras de Ratzinger, lo más explosivo y

---

<sup>2</sup> «La belleza hiere, pero precisamente de esta manera recuerda al hombre su destino último».



nuevo del mensaje neotestamentario. Esta conciencia escatológica, pese a chocar violentamente con el pensamiento científico moderno, se presenta como una oportunidad de resituar y significar la fe en la perspectiva de la esperanza (Ratzinger, 2008).<sup>3</sup> Este sentido relacional es crucial para exponer el papel y el sentido que juegan las artes en el espacio sacro.

Sin embargo, en los últimos siglos, el espacio litúrgico cristiano<sup>4</sup> ha sufrido un cambio progresivo cuya lectura, desde la conciencia escatológica, se ha realizado de manera dispar. Por un lado, la arquitectura ha asumido el proyecto litúrgico 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 del sentido simbólico inherente de los siglos pasados, convirtiendo el discurso teológico en un discurso puramente conceptual. Por otro lado, el también progresivo despojamiento del recubrimiento iconográfico del soporte arquitectónico, que era fruto de la confluencia de las artes musivas, pictóricas y escultóricas con la arquitectura, ha supuesto que el templo adopte un aspecto que puede recordar al modo en que se constituyen otros edificios de carácter civil,<sup>5</sup> que son ajenos a la identidad propia del edificio eclesial y a la condición de sacralidad entitativa que propone la riqueza y diversidad de la imaginería cristiana. Estas dos lecturas han supuesto que la representación del sufrimiento en clave escatológica se sintetice y abstraiga en unos casos, o que brille por su ausencia en otros. Aunque las consecuencias desde las perspectivas estético-teológica y espiritual están siendo exploradas por diferentes autores, la arquitectura como disciplina artística se ha independizado del debate y ha seguido su rumbo de forma autónoma, erigiéndose, en algunos casos, como el único representante de las bellas artes en la constitución del espacio sacro. Si bien puede pensarse que es necesario reformular el sentido de la arquitectura en la ideación del lugar de culto, que lo es, se presenta este estudio como un intento de clarificar de forma incipiente una postura crítica razonable desde la perspectiva arquitectónica, capaz de delimitar con más precisión el problema actual.

Por este motivo, la cuestión de la representación del sufrimiento es suficientemente relevante como para utilizarla como testigo de las dificultades que suponen en la experiencia de un templo con los dos antecedentes antes descritos. Para abordar esto, se ha considerado expresar de forma sintética de qué manera se concibe la arquitectura litúrgica actualmente tomando prestados para este propósito los términos *complejidad* y *contradicción* de

---

<sup>3</sup> Ratzinger no solo achaca la polémica al pensamiento moderno, también lo hace a la teología contemporánea: «Es algo raro y comprensible a la vez que, tras la radical separación de Barth entre fe y religión, la teología se muestre ahora dispuesta a elegir religión en vez de Dios».

<sup>4</sup> De forma generalizada, se hace referencia al espacio litúrgico occidental católico.

<sup>5</sup> Incluso a Iglesias protestantes.

Robert Venturi. Posteriormente, se realiza un diagnóstico de la repercusión estético-teológica cuando se produce una representación abstracta del sufrimiento, así como cuando se prescinde de representarlo. Como se ha ido viendo en esta parte introductoria, fijando la atención en el ente arquitectónico —y no en todo el crisol de posibilidades artísticas—, se podrá delimitar de forma razonable este ensayo. Finalmente, se propone una metodología de acercamiento a través de la propuesta de Raniero Cantalamessa, que concilia a través de los paradigmas joánico y paulino la posibilidad de abrir la arquitectura a una experiencia teológica y espiritual, alejada de abstracciones y conceptualizaciones.

## LA REPERCUSIÓN DE LA SECULARIZACIÓN EN LA ARQUITECTURA PARA LA LITURGIA

Venturi (1972, p. 25) señala que la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria.<sup>6</sup> Con este lema, enuncia y describe la arquitectura contemporánea. Pese a la polémica suscitada en plena decadencia del movimiento racionalista inaugurado por Le Corbusier (Scully, 1972),<sup>7</sup> el arquitecto americano vislumbra con cierta vehemencia la arquitectura como una respuesta alejada de los ideales abstractos y simplicistas preconizados, a su parecer, por maestros de la talla de Mies van der Rohe o Aalto (Trachtenberg y Hyman, 1986).<sup>8</sup> Venturi reivindica una sensibilidad perdida en el devenir de la historia reciente y reconoce la complejidad a la que debe enfrentarse la arquitectura de forma necesaria para abordar la problemática funcional de forma eficiente (Rudolph, 1961).<sup>9</sup> La belleza, intrínseca en las formas arquitectónicas, es fruto del carácter ambiguo y contradictorio de la contemplación de la forma simbólica (Venturi, 1972).<sup>10</sup> Esto último, apostillado más tarde como «el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica», quedó atestiguado por los arquitectos modernos cuando abandonaron la tradición iconológica en la

<sup>6</sup> Términos seleccionados por oposición a la simplificación del racionalismo y el carácter expresionista pintoresco o subjetivo.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Algunos críticos justifican la fundamentación teórica de Venturi por «estar harto del lenguaje puritanamente moral de la arquitectura moderna ortodoxa».

<sup>9</sup> «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. Por ejemplo, Mies construye edificios bellos solo porque ignora muchos aspectos del edificio. Si resolviese más problemas, sus edificios serían mucho menos potentes».

<sup>10</sup> Lo que Josef Albers denomina «la discrepancia entre el hecho físico y el efecto físico», como una contradicción inevitable que es origen de todo arte.

que la pintura, la escultura y el grafismo se combinaban con la arquitectura (Venturi, Scott Brown e Izenour, 2008).

Si bien no se pretende entrar en la polémica —todavía vigente— suscitada por Venturi, algunas de las cuestiones tratadas por el arquitecto coinciden con la manera en que se enfoca este diagnóstico del espacio litúrgico actual. La secularización imperante de la disciplina arquitectónica en el diseño de los espacios litúrgicos actuales se aleja diametralmente del ideal tradicional de otras artes como la iconografía oriental (Uspenski, 2013) o las propuestas occidentales recientes encabezadas por autores como Rupnik. Esto denota varias cuestiones o dificultades que redundan en la pérdida del sentido simbólico del arte que participa en la liturgia (Špidlík y Rupnik, 2003).<sup>11</sup> El paradigma vitruviano, reinterpretado presumiblemente de forma confusa en la actualidad, promulga la prevalencia de la respuesta utilitaria de la arquitectura frente a la búsqueda del sentido de esta. 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, son iniciativas e interpretaciones personales de artistas y arquitectos. El principio gnóstico que ha adoptado esta manera de comprender la religión ha reducido la fe, señala Rupnik, a un mundo psicológico imaginario en el que se proyectan tanto aspectos espirituales como teológicos, éticos y ascéticos (Rupnik, 2014). Estas interpretaciones intelectuales, fruto de la secularización, son objeto de especulaciones conceptuales o de sentimentalismos devocionales.

En este escenario solo cabe opinar sobre el sentido estético-escatológico del espacio litúrgico. La cuestión del sufrimiento se ve intermediada por la interpretación gnóstica del artista y convierte el espacio sacro, en el caso de las artes plásticas, en un lugar de encuentro incierto con lo trascendente. Incluso, asumiendo la bondad de la especulación del artista, el horizonte escatológico se ve interrumpido por la ausencia de un aspecto simbólico coherente. En el caso de la arquitectura, el lugar sacro se convierte en una suerte que es resultado de la translación de estilos y tipologías de la ciudad, en una escenografía teatral o en un espacio meramente dramático (Delgado Martos, 2017). Siguiendo esta disertación, y sin menospreciar el misterio de lo insondable, Plazaola señala que lo sagrado no alude a algo etéreo ni pretende ser una idealización de lo trascendente (Plazaola Artola, 2001). Lo sagrado, en el caso del cristianismo, tiene un valor entitativo en la persona de Cristo, condicionando de manera radical lo que acontece en el espacio litúrgico.

---

<sup>11</sup> 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 posmoderno. Por lo tanto, se presume más adecuado hablar de una pérdida del conocimiento simbólico sobre el arte.

En muchos de los espacios de culto actuales, la dimensión escatológica y, por lo tanto salvífica, a través de Cristo en el encuentro personal y comunitario de la liturgia,<sup>12</sup> se invierte en un encuentro con diferentes realidades genéricas individuales, denominadas de forma equívoca como *trascendentales* (Guardini, 2006). De esta manera se cumplen las intuiciones de Weber y Taylor que, entendiendo la religión desde los parámetros de trascendencia —existir más allá—, el desarrollo de la razón llevaría al hombre a escindir cualquier sentido religioso concreto, relegando dicha creencia a una esfera personal y privada (Sepúlveda del Río, 2016).

### LA AUSENCIA DE LA REPRESENTACIÓN DEL SUFRIMIENTO

Si bien se ha anunciado que la secularización es uno de los indicios razonables que justifica la necesidad de un repensamiento del espacio litúrgico, significado de forma notable por la dificultad de identificar un horizonte escatológico en la representación del sufrimiento, la ausencia de representación de este refuerza aún más esta tesis. En las últimas décadas, en las iglesias no solo se ha producido un despojamiento de imaginario cristiano, sino que además, en algunos casos, ha desaparecido completamente. 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 el único representante de las Bellas Artes. Pese a presentar de forma sintética el inevitable signo de la cruz, muchos espacios litúrgicos han prescindido de las representaciones que salen al encuentro del celebrante y que también participan de la liturgia. La eliminación de representación del sufrimiento es también la manifestación de la ausencia de todo aquello que expresa el sentido escatológico, dejando a la arquitectura, con su materia y su luz, la responsabilidad de interpelar y dirigir el encuentro personal y comunitario con Cristo.

La arquitectura, despojada del revestimiento de la representación explícita de Cristo, pone en crisis el fundamento de belleza<sup>13</sup> que subyace en la sacralidad de la imagen ausente, encarnando en la construcción la idea de un hombre que ha apartado su mirada del rostro de Aquel que vino a salvarlo (Rodríguez Velasco y Velasco Quintana, 2013).

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> Pero ¿cuál es el fundamento de belleza del espacio litúrgico? Rupnik describe el fundamento de toda unidad en el propio Cristo crucificado, cuya belleza une dos términos opuestos: por un lado, la tragedia y, por otro, la superación de la misma.

## LA PROPUESTA DE RANIERO CANTALAMESSA

Como se ha advertido anteriormente, este texto no tiene como objetivo dar respuesta a la cuestión del compromiso que debería tener la arquitectura con el lugar de culto, sino sencillamente identificar y delimitar el problema. Por ahora, el diagnóstico planteado con base en los dos aspectos que afectan de forma evidente al diseño del templo —la secularización y el despojamiento del imaginario litúrgico— y el sentido estético-escatológico que debería guiar la representación, clarifican la dificultad a la que se enfrenta la arquitectura. Sin embargo, el problema planteado no se puede estudiar de forma aislada, siendo necesario al menos mencionar de qué manera puede tenerse en cuenta la tradición para formular futuras investigaciones acerca del espacio sacro. Raniero Cantalamessa (2014) propone un sencillo itinerario con una fundamentación teológica que permite establecer una relación directa con la arquitectura. Mediante los dos paradigmas que han desencadenado las dos grandes tradiciones espirituales y artísticas del arte cristiano, Cantalamessa sugiere una lectura desde la perspectiva del sufrimiento que concilia la dimensión escatológica y la simbólica.

Por un lado, el paradigma joánico o alejandrino, que se centró en la encarnación de la divinidad de Cristo y en el misterio de la dimensión trinitaria. Este paradigma ha sido privilegiado por la Iglesia oriental. Por otro lado, el paulino o antioqueno, que destacó la humanidad de Cristo y el misterio pascual, que conformó el paradigma privilegiado por la Iglesia occidental, que es el de la tradición católica. Cantalamessa no planteó una división rígida, ya que Juan y Pablo son valorados conjuntamente en ambas iglesias. Esto supone que las influencias en la concepción teológica del espacio litúrgico hayan variado y se hayan entrelazado según los diferentes autores y las épocas.

De forma general, el templo cristiano se ha concebido desde sus inicios como la prefiguración de la Jerusalén Celeste. Este ha sido el objeto formal que han materializado iglesias, catedrales, basílicas y capillas durante siglos, en la búsqueda inagotable de ese arquetipo u horizonte que, como referencia, ha constituido la construcción simbólica del Reino de Dios. En este sentido, las tradiciones cristianas orientales y occidentales no presentan diferencias. Todo lo que acaece en el espacio litúrgico alude a la participación en la Liturgia Eterna. En la anamnesis, todo el tiempo pasado y futuro hace partícipe a la comunidad a través del Misterio Pascual, que encuentra el sentido de la propia existencia en la comunión eterna con Cristo, que es Dios, al final de los tiempos. Este es, de forma resumida, el sentido escatológico que subyace en el espacio litúrgico.

El conocimiento simbólico permite comprender el lugar sacro como un espacio que, a través de la liturgia, se transfigura en su totalidad —todo el cosmos se transfigura— para el advenimiento antes descrito (Eliade, 1981).

Esta transfiguración, que implica a toda la materia, hace posible hablar del sentido de la Presencia en las imágenes, en los signos e incluso en la propia arquitectura. El misterio de la transubstanciación de la eucaristía presenta la presencia real del cuerpo de Cristo ante la comunidad presente. Y es también en ese instante el momento en el que toda la naturaleza, toda la Creación, se hace presente y se transfigura —incluso materialmente— para prefigurar la Liturgia Eterna en la Jerusalén Celeste. Este es, de forma resumida, el sentido de la transfiguración que subyace en el espacio litúrgico.

Como se ha señalado antes, el templo cristiano requiere de la materialización de un camino teológico y espiritual que dote de sentido a la existencia humana a través de Cristo. Este camino, direccional, es el sentido escatológico que se produce desde la realidad del mundo material hasta la realidad del mundo espiritual en el seno de Dios. Hay, por lo tanto, un principio y un fin. El paso catártico que se produce entre ambas realidades es el que quedó prefigurado en el misterio pascual, el paso de la muerte a la vida, la superación del pecado, que se materializa en el ingreso del espacio litúrgico a través del bautismo y la penitencia. Este ingreso, introduce a la persona y a la comunidad en el camino escatológico propuesto en los lugares de la liturgia. Primero, el lugar de la Palabra; después el altar, que es el lugar del sacrificio; luego la sede como testimonio del sacerdocio eterno de Cristo; y, por último, el ábside, que es el final, el seno de Dios.

Las dos tradiciones difieren formalmente en la presentación de este itinerario, pero coinciden en lo nuclear, que es la manera en que los lugares de la liturgia adoptan todo su sentido en la celebración comunitaria. Desde un punto de vista teológico, y también real, se presenta un camino que pasa por el altar y asciende hasta el ábside.<sup>14</sup> El sentido de lo ascensional está presente en ambas tradiciones y se hace patente, en unos casos por la celebración del sacrificio en torno al altar y en otros por la intercesión del iconostasio en la misma celebración eucarística. La anábasis —o aspecto ascensional— que implica el rito y el espacio, en composición con la catábasis —o aspecto descendente— que implica el sentido de la Revelación y de la encarnación de Cristo en el lugar sacro, han enriquecido la diversidad de propuestas arquitectónicas en ambas tradiciones.

## LA REPRESENTACIÓN DEL SUFRIMIENTO EN EL PARADIGMA JOÁNICO

Uno de los aspectos más característicos de la tradición oriental desde las primeras construcciones basilicales es el Pantocrátor situado en el ábside. Esta ima-

---

<sup>14</sup> El exterior del templo no solo identifica el edificio. Además, anuncia la prefiguración de la Jerusalén Celeste que acontece en la celebración de la liturgia.

gen de Cristo presidiendo toda la asamblea, no prescinde de reconocer la condición de hombre y las marcas de la crucifixión y la muerte. El Cristo bizantino se presenta con rasgos gloriosos, mostrando cómo 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 el acontecimiento litúrgico fija la atención en el Cristo-Dios. Este ideal de santidad manifiesto impregna también a los santos representados, que son transformados en la imagen de Cristo, iluminados con su misma luz, incluso pareciéndose a Él cuando participan de la misma escena. Este conjunto de imágenes se trasladará posteriormente, y de forma progresiva, al iconostasio en la tradición ortodoxa, llegando a velar completamente la presencia del altar y del ábside. En este lugar, la arquitectura y la pintura —los iconos— se unen para expresar un espacio muy definido donde se localiza la santidad (Binns, 2009).

La clave de adhesión a este paradigma es el misterio de la Transfiguración. Todo lo que acontece en el espacio sagrado oriental busca promover la participación en la Liturgia Eterna y, por lo tanto, en la transfiguración de todo lo que acontece en dicho lugar. Pavel Florenski describió este acontecimiento señalando que el iconostasio, a la vez que un elemento arquitectónico, era una visión, una hagiofanía y angelofanía encabezada por Cristo y la Madre de Dios. Son los propios santos, junto con la comunidad celebrante en oración, los que forman el verdadero iconostasio de los testigos de Dios que comparecen ante Él (Florenski, 2016).<sup>15</sup>

Desde este paradigma joánico, la relectura del espacio litúrgico oriental, que ha mantenido la forma arquitectónica también en su variante ortodoxa, presenta varios aspectos comunes que se enumeran a continuación: la condición cristiana del artista, la unidad del conjunto de disciplinas artísticas, el carácter simbólico de las mismas y, por último, la concepción del sufrimiento, enunciada por Cantalamessa, que, como se verá, dejará huella también en el hecho arquitectónico.

No se puede deslindar el proyecto arquitectónico y artístico de las personas que lo conciben. En la tradición oriental, es indudable que el proyecto litúrgico, materializado en la basílica, proviene de una reflexión teológico-estética de un diseñador. En muchos casos, este diseñador —o artista— ha quedado en un segundo plano, incluso ha permanecido en el anonimato.<sup>16</sup> En este sentido, el canon adopta todo su sentido. El canon, que no se en-

---

<sup>15</sup> El iconostasio se construye con la «gran nube de testigos», que son los santos, junto con las «piedras vivas» que constituyen el «muro vivo».

<sup>16</sup> No se puede obviar que se pueden haber perdido las evidencias de aquellos que participaron en la ideación de los programas arquitectónicos y artísticos, especialmente en la etapa medieval. Sin embargo, pese a disponer de datos contrastados sobre la autoría, no se presenta al autor como protagonista del diseño, sino que se supedita dicha autoría a la construcción de un ente comunitario.

tiende como una fidelización estilística, es la participación de la obra artística de una tradición, que hace alusión a una manera de hacer que supera la contingencia del estilo o de la moda. Es en la participación de esa manera de hacer, de ese canon, donde el artista encuentra el sentido de la labor que realiza. El proyecto litúrgico, bajo esta premisa, solo puede nacer de la ascesis del artista y de su renuncia a su proyección individual. La oración y la epiclesis son la vía por la cual el artista busca la iluminación para disponer las trazas del proyecto litúrgico o de las imágenes. El proyecto artístico se convierte de esta manera en un proyecto teológico. En el caso del icono, es la repetición, la participación del canon, lo que promueve la perfección de las formas representadas y, por lo tanto, la búsqueda de la perfección personal. El arquitecto también se hace partícipe en este sentido repitiendo las formas que conoce e integrándolas en los nuevos edificios, porque no se busca el reconocimiento del artista, sino la manera en que la tradición impregna el pasado, el presente y el futuro.

El templo cristiano oriental es el resultado de la unión de todas las artes que participan en el espacio litúrgico. La hagiofanía antes descrita requiere de la manifestación simbólica de la presencia de los santos en el espacio arquitectónico. La arquitectura cumple la doble condición de ser soporte del icono, revistiéndose de él, y cumplir con la misión de completar la prefiguración del espacio transfigurado en Cristo. El espacio más sagrado, y cada vez más inaccesible por la profusión del iconostasio, va perdiendo importancia desde el punto de vista arquitectónico para potenciar el encuentro de la comunidad frente al iconostasio. Formalmente, esto supone un desplazamiento gradual de la cúpula, alejándose del presbiterio y del ábside, y un desarrollo de los espacios aledaños a la misma, ya que no era tan relevante la participación del rito eucarístico, sino del acompañamiento del mismo con cánticos y plegarias. El carácter misterico en torno al iconostasio que adoptó la tipología basilical oriental, especialmente a partir de los siglos xv y xvi, supuso una fragmentación espacial y una separación definitiva del altar, en pro de una impregnación masiva de iconos en todos y cada uno de los espacios. El rumor de los presbíteros junto con el cántico de las plegarias, al unísono de las imágenes, se convertiría en el hecho vertebrador del espacio.

El carácter simbólico del icono y el interés por prefigurar la Jerusalén Celeste tuvieron una repercusión relevante en el espacio arquitectónico a través de la configuración del espacio y de la luz. Siguiendo la clave manifiesta en el Misterio de la Transfiguración, la prefiguración de la Jerusalén Celeste debería representar un lugar fuera del espacio y del tiempo humanos. El espacio quedaría prefigurado mediante la ausencia del mismo —véanse los fondos dorados de los iconos— y la ausencia de referencias arquitectónicas protagonistas en el espacio —véanse la cúpula sobre pechinas, los fondos dorados



y los revestimientos masivos de imágenes—. El tiempo quedaría prefigurado, especialmente en los primeros siglos, mediante la luz y el hieratismo de las imágenes de los santos. La luz cuasi-termal, homogénea y difusa, alejada de dotar al espacio arquitectónico de una jerarquía en su disposición, ni de un protagonismo en cuanto a su concentración, plantea un lugar en el que la cuantificación del tiempo humano no es relevante. Los santos representados en los iconos, sin ningún dinamismo en sus gestos ni en su mirada, presentan los rostros ya transfigurados en Cristo, pareciéndose incluso en sus facciones. El tiempo terrenal, por lo tanto, se detiene para dar paso a la Liturgia Eterna.

El sentido del sufrimiento que presenta el espacio litúrgico oriental también deja huella en lo arquitectónico. Como señala Cantalamessa (2011), el punto de partida del encuentro entre la persona en comunidad y Cristo es la representación de su Gloria en el Padre, después de haber superado la muerte y haber descendido a los infiernos. Por lo tanto, lo que se presenta es un escenario de Gloria en el que está implícito el Misterio Pascual. Para conseguir esto, la arquitectura requiere ser revestida simbólicamente de Gloria, aspecto que conseguiría de forma exuberante la tradición bizantina dorando las paredes, los techos y las cúpulas.

#### LA REPRESENTACIÓN DEL SUFRIMIENTO EN EL PARADIGMA PAULINO

La tradición paulina está marcada por la presencia del sufrimiento en todo lo que acontece en el espacio litúrgico, destacado por la humanidad de Cristo y el misterio pascual. La imagen más característica es el Cristo crucificado, que se muestra con rasgos de profundo dolor, incluso en ocasiones, se presenta muerto. El espacio litúrgico, en cualquiera de sus manifestaciones, está presidido por el realismo de la Pasión. En relación con el sufrimiento, san Agustín apuntó en este sentido que el hombre cumple en su vida presente lo que simboliza la cruz, mientras tiene en la fe y en la esperanza lo que simbolizan la sepultura y la resurrección. A diferencia de la tradición oriental, la humanidad que se presenta en Cristo crucificado es más próxima que la del Cristo resucitado. La imagería religiosa occidental no obvió este tema presentando en algunos casos rasgos realistas de verdadero dolor en las imágenes del sacrificio en la cruz y en sus prolegómenos.

La materialización de la tradición occidental en las primeras iglesias, especialmente las románicas, no eran divergentes a la tradición común impulsada sobre todo por Bizancio. Sin embargo, los espacios litúrgicos, marcados por la direccionalidad para evidenciar el sentido escatológico, pusieron en juego estrategias artísticas integradas —pictóricas, escultóricas y arquitectónicas— para potenciar el sentido dramático de la cruz. Atravesando simbólicamente

el significado de la cruz, se introduce a la persona en el misterio de la resurrección y, por ende, en la participación de la Liturgia Eterna. El desarrollo del románico y del gótico supuso una intensa investigación sobre la manera de representar el dramático camino de la vida en conjunción con el camino de salvación tras la muerte. Esta concepción se trató de adaptar a la concepción antropológica que se tenía del hombre —el *homo viator*— que protagonizó la larga etapa medieval en Europa. En este sentido, la presentación del sufrimiento en el paradigma paulino está supeditado a un mensaje de esperanza que quedó impreso en la manera de hacer sentir la espiritualidad, el arte y la arquitectura.

Como advirtió Cantalamessa, no se puede hacer una división rígida de ambos paradigmas en las dos tradiciones principales de la Iglesia. Esto significa que también en la tradición occidental hay una profunda consideración del misterio de la Transfiguración, ya que lo escatológico alude también al mundo transfigurado en Cristo y a través de Cristo. Esta idea quedó perfectamente resumida por el cardenal checo Tomáš Špidlík: todas las iglesias, por pequeñas que fueran, deberían de representar todo el cosmos transfigurado en la Jerusalén Celeste (Špidlík, 2002).

## CONCLUSIÓN

Después de este recorrido, se puede hacer una lectura de la arquitectura de los espacios litúrgicos actuales en términos de complejidad y contradicción. A la complejidad que se le presume al lugar de culto se le ha superpuesto un aparato conceptual y racional de origen gnóstico que ha mermado sus posibilidades, convirtiendo la experiencia espiritual en otra de índole puramente intelectual. La contradicción, fruto del despojamiento del imaginario cristiano, supone una concepción incierta del sentido de trascendencia.

Siguiendo la exposición de Cantalamessa, se observa cómo la complejidad no solo radica en la necesidad de establecer un diálogo fértil entre la teología y la arquitectura. El desarrollo de la tradición cristiana, tanto en la arquitectura como en el resto de las artes, no ha fundamentado la manera de intervenir en asertos teóricos o conceptuales. La perspectiva con la que se han afrontado estos proyectos ha sido resultado de la experiencia del misterio y la propia vida. El crisol de posibilidades que ha determinado la forma en que se han construido los espacios litúrgicos hace pensar que todavía hay mucho por proponer y descubrir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agustín. (s.f.). *Confesiones*, IX, II, p. 31.
- Binns, J. (2009). *Las iglesias cristianas ortodoxas*. Madrid: Akal.
- Cantalamesa, R. (2014). *El misterio de la transfiguración. O la imagen de Cristo para el hombre del Tercer Milenio*. Burgos: Monte Carmelo.
- Delgado Martos, E. (2017). *La transfiguración del espacio litúrgico mediante la iconografía de Marko Ivan Rupnik*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/Punto Omega.
- Florenski, P. (2016). *El iconostasio*. Salamanca: Sígueme.
- Guardini, R. (2006). *El espíritu de la liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- Masiero, R. (1999). *Estética de la arquitectura*. Madrid: Machado Grupo de Distribución.
- Plazaola Artola, J. (2001). *La iglesia y el arte*. Madrid: BAC.
- Ratzinger, J. (2003). «La contemplación de la belleza». *Humanitas* 29, p. 11.
- . (2008). *Escatología*. Barcelona: Herder.
- Rodríguez Velasco, M. y Velasco Quintana, P. (2013). «Marko Ivan Rupnik». *Debate actual* 13, pp. 118-128.
- Romero de Solís, D. y Díaz-Urmeneta Muñoz, J. B. (1997). *La memoria romántica*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Rudolph, P. (1961). «Paul Rudolph for Perspecta». *Perspecta* 7, pp. 51-64.
- Rupnik, M. I. (2014). *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua*. Madrid: Universidad Francisco de Vitoria y BAC.
- Scully, V. (1972). «Introducción». En R. Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (pp. 11-17). Barcelona: Gustavo Gili.
- Sepúlveda del Río, I. (2016). «El fenómeno religioso entendido desde la apertura a la trascendencia: ¿posibilidad o límite? Una mirada crítica desde el pensamiento de Charles Taylor». *Pensamiento* 271, pp. 335-353.
- Špidlík, T. (2002). «Coordenadas teológicas fundamentales de la capilla Redemptoris Mater». En M. Apa, O. Clément y C. Valenziano (Eds.), *La capilla Redemptoris Mater del papa Juan Pablo II*. Burgos: Monte Carmelo.
- Špidlík, T. y Rupnik, M. I. (2003). *La fe según los iconos*. Burgos: Monte Carmelo.
- Trachtenberg, M. y Hyman, I. (1986). *Arquitectura. De la prehistoria a la modernidad*. Madrid: Akal.
- Uspenski, L. A. (2013). *Teología del icono*. Salamanca: Sígueme.
- Venturi, R. (1972). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Venturi, R., Scott Brown, D. y Izenour, S. (2008). *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.