

UNIVERSIDAD SAN PABLO-CEU  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación  
Departamento de Humanidades



Tesis Doctoral

**ARTE LITÚRGICO E ICONOGRAFÍA EN LOS  
MOSAICOS DE MARKO IVAN RUPNIK EN  
ITALIA (1996-2015)**

María Ruiz de Loizaga Martín

Directores:  
Dr. D. José Francisco Serrano Oceja  
Dra. Dña. María Rodríguez Velasco

**Madrid, 2018**



## **Resumen**

Esta tesis doctoral analiza las obras musivas del Centro Ezio Aletti realizadas, principalmente, en Italia desde 1996 hasta el año 2015. Para profundizar en su finalidad y valor, presenta un estudio de su sentido litúrgico y retoma aquellos aspectos de las fuentes literarias vinculadas a la teología, desde escritos de la tradición cristiana hasta investigaciones de los siglos XX y XXI, que inspiran la obra de Marko Ivan Rupnik (1954, Zadlog, Eslovenia), director del Centro Aletti. Asimismo, estudia, por un lado, la influencia de determinados movimientos y artistas de las vanguardias en el lenguaje formal de estos mosaicos y, por otro, profundiza en la reinterpretación que Rupnik desarrolla de tipos iconográficos paleocristianos, bizantinos, románicos o góticos. En este sentido, se aprecia una armonización entre la tradición y la contemporaneidad, así como entre Oriente y Occidente, en la configuración de estos programas litúrgicos musivos. Se constatan también transformaciones formales que en ellos se han producido y que responden a un sentido conceptual.

La metodología utilizada es de carácter cualitativo. Adquieren especial relevancia los métodos filológico, iconográfico e iconológico, así como la observación participante y la entrevista cualitativa. Resultan de gran valor las declaraciones de Rupnik sobre la relación entre el arte y la comunicación o su explicación del concepto de símbolo para analizar en su totalidad la obra del Centro Ezio Aletti.

Esta investigación se presenta con un carácter interdisciplinar que engloba el arte, la teología, la cultura y la comunicación.

## **Palabras clave**

Marko Ivan Rupnik; Centro Ezio Aletti; Mosaicos; Arte litúrgico actual; Iconografía cristiana; Tradición; Contemporaneidad

## **Sommario**

Questa tesi di dottorato analizza le opere musive del Centro Ezio Aletti realizzate, principalmente, in Italia a partire dal 1996 fino al 2015. Con l'intento di approfondirne la finalità e il valore, soprattutto in senso liturgico, il presente studio riprende quegli aspetti delle fonti letterarie relativi alla teologia, da scritti della tradizione cristiana fino al XX e XXI secolo, che ispirano le opere di Marko Ivan Rupnik (1954, Zadlog, Slovenia), direttore del Centro Aletti. Inoltre, se da un lato la presente indagine studia l'influenza di certi movimenti e artisti dell'Avanguardia nel linguaggio formale di questi mosaici, dall'altro, approfondisce la reinterpretazione che Rupnik effettua dei tipi iconografici paleocristini, bizantini, romanici e gotici. In questo senso, si percepisce un'armonizzazione tra la tradizione e la contemporaneità, così come tra Oriente e Occidente, nella configurazione di questi programmi liturgici musivi. Si constatano anche delle trasformazioni formali che rispondono a un senso concettuale.

La metodologia utilizzata è di carattere qualitativo. Speciale rilevanza acquisiscono i metodi filologico, iconografico e iconologico, così come l'osservazione partecipante e l'intervista qualitativa. Risultano di grande valore le dichiarazioni di Rupnik sulla relazione tra l'arte e la comunicazione o la sua spiegazione del concetto di simbolo per analizzare l'opera del Centro Ezio Aletti nella sua totalità.

Questa ricerca presenta un taglio interdisciplinare che ingloba l'arte, la teologia, la cultura e la comunicazione.

## **Parole chiave**

Marko Ivan Rupnik; Centro Ezio Aletti; Mosaici; Arte liturgica attuale; Iconografia cristiana; Tradizione; Contemporaneità

## **Abstract**

This thesis analyzes the mosaic works of Centro Aletti from 1996 to 2015, mainly those located in Italy. In particular, a study on the liturgical meaning and the theological sources –from Christian tradition’s writings to 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century research– inspiring director of Centro Aletti Marko Ivan Rupnik (1954, Zadlog, Slovenia), is presented. Further, the influence of certain movements and artists of the avant-garde on the formal language of Centro Aletti’s mosaics is systematically analyzed. Also, this paper provides a detailed recollection of reinterpretations developed by Rupnik of Early Christian, Byzantine, Romanesque and Gothic iconography. In this sense, a harmony between tradition and contemporaneity and the Eastern and Western traditions is observed in the configuration of these mosaic liturgical programs. Formal transformations are also verified and respond to a conceptual sense.

The methodology is of qualitative nature. Philological, iconographic and iconological methods are the most prominent, as well as the participant observation and the qualitative interviewing. Rupnik’s statements on the relationship between art and communication and his analysis of the concept of symbol are essential to comprehensively analyze Centro Aletti’s works.

This research arises with an interdisciplinary nature that includes art, theology, culture and communication.

## **Keywords**

Marko Ivan Rupnik; Centro Ezio Aletti; Mosaics; Contemporary Liturgical Art; Christian Iconography; Tradition; Contemporaneity



*A mis padres*





# Índice

## VOLUMEN I

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>11</b>
Justificación del tema .....	11
Estado de la cuestión .....	13
Hipótesis .....	15
Objetivos.....	16
Metodología.....	16
<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>19</b>
<b>1. MARKO IVAN RUPNIK Y EL CENTRO EZIO ALETTI .....</b>	<b>21</b>
1.1. M.I. Rupnik: artista, teólogo y sacerdote en búsqueda de la Belleza.....	21
1.2. El Centro Ezio Aletti: arte e investigación como trabajo coral.....	28
1.3. El arte como propuesta intelectual: los mosaicos de Rupnik como expresión de la teología.....	30
<b>2. PLANTEAMIENTOS DEL ARTE SACRO. HACIA UN ARTE LITÚRGICO.....</b>	<b>37</b>
2.1. Precisión de conceptos: coincidencias y divergencias entre arte religioso, arte sacro y arte litúrgico .....	37
2.1.1. Arte litúrgico.....	41
2.1.2. Elementos del arte litúrgico .....	44
2.2. La recuperación de la belleza .....	54
2.3. El debate entre «simbolismo abstracto» y «simbolismo concreto» en el arte litúrgico .....	62
2.4. La recuperación de la tradición y la síntesis con la contemporaneidad .....	67
<b>3. ACERCAMIENTO AL LENGUAJE DE LAS VANGUARDIAS EN LOS MOSAICOS DEL CENTRO EZIO ALETTI.....</b>	<b>75</b>
3.1. El subjetivismo en el arte contemporáneo .....	75
3.1.1. Precedentes en el humanismo renacentista.....	79
3.1.2. Consecuencias del subjetivismo en el arte.....	82

3.1.3. El subjetivismo en el arte sacro actual.....	85
3.2. L'influenza di Matisse.....	88
3.2.1. Il trionfo della sensazione e della percezione: Luce e colore .....	88
3.2.2. La semplicizzazione delle forme .....	96
3.3. La inspiración en el informalismo: El protagonismo de la materia .....	104
3.4. La repercusión de Kandinsky: La búsqueda de lo espiritual en el arte .....	124
3.5. Luigi Montanarini y la transfiguración del arte .....	140
<b>4. ARTE Y COMUNICACIÓN EN EL CENTRO EZIO ALETTI.....</b>	<b>151</b>
4.1. La recuperación del símbolo para una verdadera comunicación a partir del arte.....	151
4.2. La inspiración en modelos iconográficos paleocristianos.....	159
4.2.1. Reinterpretación de las imágenes-signo paleocristianas.....	165
4.2.1.1. Pez: «Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador».....	165
4.2.1.2. Pan: «Yo soy el pan de vida» .....	169
4.2.1.3. Pelicano: «Cristo que viene para darse como alimento».....	171
4.2.1.4. Serpiente: «Cuantos mordidos la miren, sanarán» .....	172
4.2.1.5. Palmera: «Yo vine para que tengan vida, y la tengan abundante» .....	175
4.2.1.6. Barca: «La Iglesia de Dios» .....	176
4.2.1.7. La orante o imagen de las almas en el Paraíso .....	180
4.2.2. Las prefiguraciones: El cumplimiento del Antiguo Testamento en el Nuevo.....	180
4.2.2.1. Adán: Cristo como «nuevo Adán» .....	183
4.2.2.2. Noé: Figura del hombre justo en el Antiguo Testamento .....	186
4.2.2.3. Isaac: Anuncio de la muerte y resurrección de Cristo.....	190
4.2.2.4. José: Preludio de la traición.....	194
4.2.2.5. Moisés: El mar Rojo y el simbolismo del bautismo.....	197
4.2.2.6. Los tres jóvenes babilonios como imagen del Triduo Pascual.....	202
4.2.2.7. Jonás: Figura de la muerte y resurrección de Cristo .....	204
4.2.3. Episodios neotestamentarios. Milagros .....	207
4.2.3.1. La resurrección de Lázaro: Una promesa de eternidad .....	207
4.2.3.2. La samaritana y el simbolismo del agua .....	210
4.3. La recuperación de modelos iconográficos bizantinos .....	213

4.3.1. Elementos del icono.....	222
4.3.2. Tipologías iconográficas bizantinas.....	236
4.3.2.1. Mandylion: el simbolismo de la Santa Faz .....	236
4.3.2.2. Pantocrátor: Rey universal del cosmos y de los tiempos .....	239
4.3.2.3. Theotokos: La maternidad divina de María.....	243
4.3.2.4. Sofía: La sabiduría divina.....	249
4.3.2.5. Etimasia: La preparación del trono .....	251
4.3.3. Reinterpretación de las doce fiestas.....	252
4.3.3.1. Nacimiento de la Virgen.....	253
4.3.3.2. Presentación de María en el templo.....	254
4.3.3.3. Anunciación.....	255
4.3.3.4. Nacimiento de Cristo.....	263
4.3.3.5. Presentación de Jesús en el templo.....	269
4.3.3.6. Bautismo de Cristo .....	272
4.3.3.7. Transfiguración .....	277
4.3.3.8. Entrada en Jerusalén .....	281
4.3.3.9. Descenso a los infiernos .....	282
4.3.3.10. Ascensión .....	288
4.3.3.11. Pentecostés .....	289
4.3.3.12. Dormición de María .....	292
4.4. En la estela del simbolismo románico.....	293
4.4.1. Reinterpretación de la crucifixión románica.....	298
4.4.2. El cordero redentor y el cordero apocalíptico.....	308
4.5. Un acercamiento al arte gótico.....	312
4.5.1. La luz, símbolo de la transfiguración espiritual.....	313
4.5.2. Devoción mariana y renovación de los programas iconográficos: Piedad y Coronación de la Virgen .....	318
4.6. Un arte de unidad: el trabajo coral como eco de los talleres medievales.....	324

## **5. TRANSFORMACIÓN DE LAS OBRAS DEL CENTRO EZIO ALETTI**

**(1996-2015): SENTIDO CONCEPTUAL Y PROPUESTA FORMAL ..... 331**

**CONCLUSIONI..... 349**

<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>355</b>
--------------------------	------------

## **VOLUMEN II**

<b>ANEXOS .....</b>	<b>5</b>
Figuras .....	5
Entrevista con Marko Ivan Rupnik.....	197
Relación de obras del Centro Ezio Aletti en Italia .....	217

# Introducción

## JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La vinculación entre el arte y la comunicación y el deseo de profundizar en el sentido del arte actual son motivos centrales de la elección de los mosaicos del Centro Aletti como objeto de estudio de la presente investigación. Partimos de la idea de que el arte está ligado a la vida del hombre y, por tanto, el lenguaje utilizado ha de ser el propio de cada época. Por otro lado, con relación a ese lenguaje, somos conscientes de que muchos movimientos vanguardistas nacen como una nueva búsqueda de expresión. Pero, ¿es expresar lo mismo que comunicar? Si en la comunicación es necesario un código común al emisor y receptor, ¿es el arte actual inteligible para el espectador?

Dadas la amplitud y complejidad de estos temas, hemos decidido abordarlos a través del estudio de la vida y obra de Marko Ivan Rupnik (1954, Zadlog, Eslovenia). Actualmente director del Centro Aletti, Rupnik ha asimilado los diversos lenguajes de las vanguardias del siglo XX y entiende la necesidad de la apertura y la accesibilidad del arte para el otro. Desde 1996 crea obras para espacios litúrgicos, de modo que su análisis también nos invita a reflexionar sobre el arte sacro actual.

Esta tesis doctoral nace como consecuencia de un proyecto de investigación de la Universidad CEU San Pablo financiado entre 2010-2012 y llamado *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik: Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas en los mosaicos del Centro Ezio Aletti (Roma)* (USP BS PI 4/2010). Este proyecto, que permitió contactar y colaborar con Rupnik, se desarrolló a raíz del programa iconográfico que en octubre de 2009 el Centro Aletti realizó para la capilla del Colegio Mayor San Pablo, de cuyo proceso de elaboración hemos sido testigos. Asimismo, la tesis se realiza al amparo del programa de Doctorado en Comunicación Social de la Universidad CEU San Pablo y ha estado vinculada al grupo de investigación *Arquitectura Contemporánea Española* de esta misma universidad.

No son objeto de la presente tesis el estudio de las creaciones individuales de Rupnik, sino las que desarrolla como miembro del Centro Ezio Aletti. Nos hemos servido de sus pinturas iniciales en solitario únicamente para comprender mejor su trayectoria artística e incidir en la función y finalidad del arte litúrgico. Por otro lado, aunque en el Centro Aletti se estudian y crean diversas técnicas –mosaico, vidriera, pintura o escultura–, el mosaico es el protagonista. De este modo, la investigación se centra en las obras realizadas con dicha técnica, que mira al pasado pero, al mismo

tiempo, remite a características propias de las vanguardias, como la valoración de la materia, la relación color-materia-expresión o la mezcla de materiales.

Respecto a la delimitación de esta tesis doctoral, también conviene precisar los límites geográficos y cronológicos. Nuestro estudio se centra, principalmente, en los mosaicos que se localizan en Italia. En Roma está el origen y la sede de la actividad del Centro Aletti, cuyas primeras obras fueron realizadas en esta ciudad y en el resto de Italia, donde en la actualidad se siguen creando nuevos programas iconográficos. No obstante, ello no implica que, en casos concretos, para establecer relaciones comparativas, se haga referencia a obras situadas en otros países. En este sentido, hay que destacar, en especial, los mosaicos de España y, en concreto, de Madrid. Ello nos ha posibilitado tener una visión más global del trabajo del Centro Aletti. En relación a los límites cronológicos, nuestro estudio se centra en los mosaicos realizados desde 1996 hasta 2015. La elección de esta cronología se debe a que 1996 es el año en que el Centro Aletti comienza a realizar su primera obra y 2015 es el año previo a nuestra movilidad investigadora en Roma, desarrollada de enero a junio de 2016, gracias a las ayudas CEU-BANCO SANTANDER. De hecho, aspiramos a obtener la Mención Internacional al título de Doctor, por lo que el resumen, dos capítulos y las conclusiones de esta investigación han sido redactados en italiano.

Al tratarse Rupnik de un artista contemporáneo, en esta tesis doctoral se han pretendido aprovechar todas las ventajas y oportunidades que de este hecho se derivan, como la posibilidad de entrevistarle, de conocer su trabajo *in situ* o de ser testigo de las nuevas obras que crea. De esta forma, durante la movilidad investigadora hemos podido familiarizarnos con el modo de vivir y trabajar en el Centro Aletti, gracias a la asistencia al mismo dos veces por semana. Las conversaciones mantenidas con sus miembros han enriquecido notablemente esta investigación. Al respecto, uno de los diálogos con Rupnik ha sido realizado en forma de entrevista cualitativa, presentada en el apartado de anexos. Durante esta movilidad también se ha procedido al estudio y fotografiado de los más de 30 programas musivarios del Centro Aletti localizados en Roma, se ha emprendido la revisión bibliográfica de obras en lengua italiana que constituyen un *corpus* principal para esta tesis doctoral y se ha asistido a congresos y visitado museos, galerías, iglesias o catacumbas de esta ciudad, lo que ha permitido contemplar algunas de las fuentes de las que Rupnik toma inspiración.

Por otro lado, el Centro Aletti está asociado a la Pontificia Università Gregoriana de Roma, en cuya Facoltà di Storia e Beni Culturali della Chiesa existe un grupo de

investigación relacionado con el arte sacro contemporáneo. En él, la profesora Dra. D<sup>a</sup>. Yvonne Dohna Schlobitten dirige un proyecto sobre la formación de los artistas y compositores en el contexto litúrgico. Gracias a la movilidad investigadora también hemos podido participar en este grupo de investigación.

La presente tesis doctoral intenta hacer una aportación interdisciplinar a los estudios sobre el sentido del arte contemporáneo y, más concretamente del arte litúrgico actual, a partir de la figura de Marko Ivan Rupnik, como director del Centro Ezio Aletti, cuyas obras se extienden por América, Oriente Medio, Australia y más de quince países de Europa. Conviene aclarar que en esta investigación en muchas ocasiones se utilizan indiferentemente Rupnik, Centro Ezio Aletti o Centro Aletti.

### **ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Concretadas las líneas principales que enmarcan esta investigación y una vez definida su justificación, procedemos a la exposición de los estudios previamente publicados y que nos proporcionan una base sobre la que comenzar a desarrollar la tesis doctoral.

Cabe destacar que, a pesar de que la producción artística del Centro Aletti esté presente en cuatro continentes, Rupnik es en muchos ámbitos un gran desconocido. Únicamente se ha elaborado una tesis doctoral sobre su trabajo, defendida en junio de 2017 en la Universidad Francisco de Vitoria (Madrid), dirigida por el Dr. D. J.Á. Agejas Esteban, y titulada *La transfiguración del espacio litúrgico mediante la iconografía de Marko Ivan Rupnik*. Su autor, E. Delgado Martos, analiza el modo en que Rupnik interviene en este espacio, la novedad que introduce al partir de la tradición oriental y la vocación ecuménica, y la sinergia que logra establecer entre el icono y la arquitectura. Nos hemos puesto en contacto con su autor y hemos consultado su investigación en la Universidad Francisco de Vitoria. Por otro lado, se han realizado trabajos fin de carrera en diversas universidades que abordan distintos aspectos de las obras de Rupnik, como el realizado por Y. Andrukhin en la Accademia di Belle Arti di Roma; por A. Bezzi en la Libera Accademia di Belle Arti (Brescia); por I. Gasperetti en la Università degli Studi di Roma Tre; por M. Tonelli en la Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; por E. Savarino en la Pontificia Università Gregoriana (Roma); por I. Infante Ríos en la Universidad CEU San Pablo; por G. C. Herrera Martínez en el Centro de Cultura Casa Lamm (México); o por M. Saavedra en el Pontificio Ateneo S. Anselmo (Roma).

Las publicaciones que se han realizado sobre el Centro Aletti, principalmente, se refieren a obras concretas. En este sentido, el programa musivario de la capilla

*Redemptoris Mater* en el Palacio Apostólico Vaticano es objeto de estudio de la investigación coordinada por M. Apa, O. Clément y V. Valenziano, y del trabajo de S.S. Lábadyová. Otras obras creadas también en Italia han sido analizadas en nuevas publicaciones. Es el caso de la que se encuentra en San Giovanni Rotondo y de la que M.I. Rupnik ha escrito *Il cammino dell'uomo nuovo con san Francesco e san Pio da Pietrelcina*. Asimismo, cabe destacar el estudio de S. Santacroce sobre los mosaicos del santuario en Scaldasferro y el artículo sobre el logo de la misericordia redactado por J.M. Carrión.

En relación al análisis de los programas musivarios del Centro Aletti en España, en concreto, en Madrid, podemos destacar las investigaciones realizadas por la Fundación Universitaria San Pablo y M. Rodríguez Velasco sobre la capilla del Colegio Mayor San Pablo; la coordinada por M.I. Rupnik y P. Cervera sobre los programas iconográficos de la catedral de la Almudena; y la dirigida por I. Catela Marcos sobre la capilla de la Sucesión Apostólica en la Casa de la Conferencia Episcopal Española. Los mosaicos de la iglesia de Santa María Madre de la Iglesia en Zaragoza han sido analizados por D. Granada.

Encontramos también publicaciones relativas a temas iconográficos específicos, como la anunciación, la Navidad o la Virgen Dolorosa, estudiados por M. Rodríguez Velasco, N. Govekar y M. Diéguez Melo, respectivamente.

Podríamos concluir que únicamente existen dos investigaciones que hacen un estudio más exhaustivo de los aspectos generales de la obra de Rupnik y establecen relaciones entre los diversos programas iconográficos del Centro Aletti. Nos referimos a la publicación *Tradición y modernidad en la obra de Marko Ivan Rupnik. Implicaciones teológicas, estéticas e iconográficas de los mosaicos del Centro Aletti (Roma)*, coordinada por M. Rodríguez Velasco, como resultado del proyecto de investigación anteriormente referido, y el trabajo realizado por N. Govekar titulado *Mosaici della Madre di Dio dell'Atelier del Centro Aletti*. Todas estas referencias se detallan en la bibliografía final.

En definitiva, consideramos que no se ha desarrollado ningún estudio que analice en profundidad las fuentes artísticas de las que Rupnik toma inspiración para la realización de mosaicos de carácter litúrgico. Precisamente, lo inédito del tema es uno de los principales motivos que nos ha alentado a realizar un trabajo de investigación de estas características. Para su elaboración, han resultado de gran valor las declaraciones emitidas por Rupnik en las que expone su concepción del arte litúrgico o su valoración



de las corrientes artísticas que se han sucedido a lo largo de la historia. Estos testimonios son fuentes esenciales para conocer realmente al artista y sus obras, pues, ¿quién mejor que él para que nos explique y así entender las inquietudes que le movieron a realizarlas? Es muy difícil explicar el arte sin partir de su humanidad. En este sentido, tienen especial interés los diversos escritos de Rupnik, tanto los iniciales – como su trabajo final de la carrera de bellas artes sobre el pintor Luigi Montanarini, así como de la carrera de misionología sobre Kandinsky, su tesis doctoral sobre Ivanov o los catálogos de sus exposiciones–, hasta los más de 25 libros y artículos científicos que ha redactado. Además de estas obras, hemos utilizado para nuestra investigación recursos multimedia, como los documentales que M. Mondo ha dirigido para TV 2000 en 2016 o el DVD dirigido por M.A. Calò en 2008 titulado *Il colore dell'amore. L'arte di Marko I. Rupnik e del suo atelier*.

## **HIPÓTESIS**

Esta tesis doctoral parte de las siguientes hipótesis, que se intentarán responder y aclarar a lo largo de la investigación:

Hipótesis principal:

- Si Rupnik se preocupa por hacer un arte que vivifique la propia liturgia y, de este modo, el Centro Ezio Aletti trata de desarrollar programas musivarios que no sean una simple decoración ni ilustración de episodios sagrados, sino que emergen como parte integrante del culto cristiano.

Hipótesis secundarias:

1. Si la selección de los temas de los mosaicos del Centro Aletti obedece a unos criterios concretos, relacionados con determinadas fuentes literarias vinculadas a la teología.

2. Si Rupnik se inspira en los movimientos de vanguardia para dirigirse al hombre del siglo XXI y, de este modo, acerca el mensaje de los programas litúrgicos musivarios con un lenguaje actual.

3. Si Rupnik se inspira en la tradición para lograr una mayor comunicación de sus obras, de forma que el mensaje que se desprende de la contemplación de las mismas sea inteligible.

4. Si se puede percibir una transformación en la configuración de los programas musivarios realizados por el Centro Aletti desde 1996 hasta 2015.

## **OBJETIVOS**

El objetivo general de esta investigación es analizar la finalidad y el valor de la producción artística del Centro Ezio Aletti, principalmente, a partir de las obras realizadas en Italia hasta el año 2015. No se persigue describir los programas iconográficos, sino conocer el sentido último de cada representación.

Objetivos concretos:

1. Desarrollar un marco conceptual para dilucidar el significado de las expresiones de arte religioso, arte sacro y arte litúrgico.
2. Estudiar la relación entre las fórmulas de representación de los mosaicos del Centro Aletti y determinadas fuentes literarias vinculadas a la teología –desde escritos de Padres de la Iglesia y textos de la tradición cristiana, hasta investigaciones realizadas en los siglos XX y XXI.
3. Analizar la repercusión de determinados movimientos de vanguardia –como el informalismo– y artistas del siglo XX –como Matisse, Kandinsky o Montanarini– en el lenguaje formal de los mosaicos del Centro Aletti.
4. Analizar la reinterpretación de tipos iconográficos paleocristianos, bizantinos, románicos o góticos en los programas litúrgicos musivos desarrollados por el Centro Aletti.
5. Constatar las transformaciones formales de los mosaicos del Centro Aletti, desde 1996 hasta 2015, y destacar su sentido conceptual.

## **METODOLOGÍA**

Para lograr los objetivos señalados, esta tesis doctoral se ha regido por una metodología de investigación cualitativa mediante el desarrollo de los siguientes métodos y técnicas de investigación:

1. Revisión bibliográfica para responder al primer objetivo propuesto: desarrollo de un marco conceptual que responda a tres cuestiones fundamentales: ¿Qué sentido tiene el arte litúrgico? ¿Cuáles son sus elementos constitutivos? ¿Cómo el Centro Aletti se preocupa por hacer un arte que vivifique la propia liturgia? Para ello, hemos realizado una revisión, selección y análisis de referencias bibliográficas sobre el arte religioso, el arte sacro y el arte litúrgico; y, particularmente, sobre el sentido del arte litúrgico según Rupnik. Asimismo, hemos creado una base de datos a partir del análisis de artículos de revistas sobre arte sacro contemporáneo –*Arte Religioso Actual* (1964-1981), *Ars Sacra* (1996-2008), *Patrimonio Cultural* (1983-2008) y *Arte Cristiana* (1980-actualidad)– y

otras publicaciones de temática y alcance diversos, pero en cuyos artículos se abordan aspectos relativos al arte litúrgico. Conviene precisar que para las referencias bibliográficas se han seguido las indicaciones de *Scripta Theologica* y, en aquellos aspectos no indicados por esta revista, las normas APA.

2. Método filológico para responder al segundo objetivo. De este modo, se han analizado diversas fuentes, de procedencia tanto oriental como occidental, pertenecientes a la patrística y a la tradición cristiana, así como a la teología actual, en búsqueda de vínculos con las fórmulas de representación de los mosaicos del Centro Aletti.

3. Método iconográfico e iconológico para responder al tercer, cuarto y quinto objetivo: análisis de las influencias formales de artistas y estilos vanguardistas, de las reinterpretaciones de tipos iconográficos paleocristianos, bizantinos, románicos o góticos, y de las transformaciones que se han producido en las representaciones italianas del Centro Aletti, desde que Rupnik realizara su primera obra musiva hasta la actualidad. De este modo, se ha procedido a una identificación, clasificación y estudio de estos mosaicos, para su reorganización en tipos iconográficos, y se ha desarrollado la interpretación de sus contenidos o significados últimos y el análisis de su evolución. Conviene precisar que la elección de los tipos iconográficos en cada capítulo se corresponde con la época en la que estos adquieren mayor relevancia, pero no implica que sean exclusivos de ese periodo, pues concebimos las diferentes épocas en continuidad. Además, no se pretende desarrollar una exposición detallada de las características de cada uno de los estilos seleccionados, sino analizar la reinterpretación formulada por Rupnik de los tipos iconográficos más trabajados por el Centro Aletti.

4. Observación participante del procedimiento de trabajo del Centro Aletti, entrevista cualitativa y método biográfico son tres técnicas que han enriquecido notablemente el contenido de los objetivos anteriormente señalados. El análisis *in situ* del sistema de trabajo en el Centro Aletti ha posibilitado valorar la técnica del mosaico y conocer sus diversas fases. La entrevista a Marko Ivan Rupnik ha permitido ahondar en la relación entre el arte y la comunicación, en el concepto de símbolo, en la unión de la tradición y la contemporaneidad en el arte actual o en la importancia de la patrística en la configuración de los programas litúrgicos musivos del Centro Aletti. En definitiva, el conocimiento de la vida de este artista y la comprensión de sus inquietudes, aspiraciones y objetivos han resultado indispensables para analizar la obra del Centro Aletti en su totalidad.



# Agradecimientos

“La Provvidenza è la tenerezza di Dio, con la quale il Signore ci prepara gli incontri con le persone giuste al momento giusto, facendoci trovare al posto giusto”<sup>1</sup>

La vida es un eterno ‘gracias’. Este apartado se convierte en uno de los más complejos de escribir, porque parece que las palabras no llegan a reflejar el inmenso agradecimiento que tengo hacia tantas personas que me han acompañado y apoyado durante estos años, y que han hecho posible la realización de esta tesis doctoral.

En primer lugar, quiero dar las gracias a mis directores. Gracias, María, por confiar en mí, por convertirte en mi maestra, por darme la oportunidad de estudiar la obra del Centro Aletti y, de este modo, considerar la necesidad del *conocimiento integral* –tan ligado a las Humanidades. Y, sobre todo, gracias por ayudarme a descubrir la verdadera Belleza. Gracias, también a ti, Paco, por tu confianza desde el primer momento, por tu erudición, por tus acertados consejos y tus palabras de apoyo.

Asimismo, quisiera agradecer al Centro Aletti por fomentar en mí el arte de vivir, de partir de la vida para luego, aprender y poder crear. Especialmente, gracias, padre Marko, por tu confianza, por tus enseñanzas, por tus palabras –escritas y escuchadas– sobre el arte, la vida y también sobre mi investigación. Gracias, Manuela Viezzoli, por tu disponibilidad y ayuda, por las reuniones mantenidas, por invitarme a tantas comidas, por facilitarme fuentes primarias y, sobre todo, por tu cariño y familiaridad manifestados desde mi llegada al Centro Aletti. Gracias también, Natasa Govekar, por la documentación ofrecida, por permitirme presenciar tus clases sobre *Parola e immagine*, por tu visita a la *Redemptoris Mater* y por tus consejos y apoyo. Gracias por la riqueza de las conversaciones mantenidas con todos los miembros tanto del equipo como del taller de arte del Centro Aletti; en especial, gracias a Stella, Eva, Andrej, Renata, Elvira, Roberto, Luigi, Adriano y Melania.

Por otro lado, deseo expresar también mi agradecimiento a la Universidad CEU San Pablo. Gracias al Vicerrectorado de Profesorado e Investigación por permitirme haber podido realizar esta tesis doctoral por medio de las ayudas económicas ofrecidas, tanto la beca FPI, como las ayudas a la movilidad investigadora CEU-Banco Santander. Gracias a tantos profesores de la Facultad de Humanidades y CC. de la Comunicación que me habéis animado a que realizara la tesis, que habéis seguido apoyándome durante

---

<sup>1</sup> RUPNIK, M.I., «Introduzione», en ŠPIDLÍK, T. (coord.), *A due polmoni*, Roma: Lipa, 1999, 7.

todo el proceso y habéis manifestado vuestro cariño. Gracias también al Programa de Doctorado de Comunicación Social por autorizarme a realizar esta investigación y complementar mi formación con las diversas actividades. Y gracias, Alejandro Gómez, profesor de la EPS, por permitirme formar parte de tu grupo de investigación *Arquitectura Contemporánea Española*.

Quisiera también expresar mi gratitud hacia profesores de otras universidades. Especialmente, gracias, Magdalena de Lapuerta, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, por dirigir mi Trabajo Final de Máster y por tu cariño constante, y también gracias, Yvonne Dohna Schlobitten, profesora de la Pontificia Università Gregoriana, por guiarme en mis investigaciones en esa universidad, por aportarme otra visión del arte sacro contemporáneo y por tu confianza permanente.

Gracias al personal de bibliotecas diversas, en especial, el de la Biblioteca CEU San Pablo, el de la Pontificia Università Gregoriana y el de la Biblioteca Nacional de España, por las facilidades prestadas en la utilización del material bibliográfico.

Gracias también a las personas vinculadas a los espacios litúrgicos donde se encuentran los mosaicos del Centro Aletti realizados en Roma y en Madrid, por permitirme estudiar y fotografiar las obras, pero también por vuestras explicaciones sobre las experiencias vividas durante su realización y sobre vuestra relación con el Centro Aletti.

Gracias a tantas personas que, providencialmente, se han cruzado en mi camino durante estos años y que me han ayudado a la realización de esta tesis doctoral. Gracias, Inés Villaseñor, por las interesantes y enriquecedoras conversaciones mantenidas en la cercanía y en la distancia, y que me han permitido comprender mejor el arte del Centro Aletti desde los ojos de una artista. Gracias, Ángeles Conde, por tu dulzura y cariño, por los cafés en la Gregoriana y por animarme a seguir profundizando en el arte del Centro Aletti. Gracias, Valentina Vario, por tu entusiasmo y ánimo constante.

Finalmente, quisiera expresar mi más profundo y eterno agradecimiento a Dios, a mi familia, a mi hermano y a mis amigas. En especial, gracias a mis padres y a Fernando por todo vuestro amor, por el apoyo constante, por vuestros consejos y oraciones, por el ejemplo diario y por hacerme ver dónde reside la verdadera felicidad. A vosotros, os dedico este trabajo.

# 1. Marko Ivan Rupnik y el Centro Ezio Aletti

## 1.1. M.I. RUPNIK: ARTISTA, TEÓLOGO Y SACERDOTE EN BÚSQUEDA DE LA BELLEZA

Marko Ivan Rupnik nace el 28 de noviembre de 1954 en Zadlog (Eslovenia) –tierra fronteriza entre el Este y el Oeste de Europa–, en una familia donde la fe era una realidad viva. Sus padres, Ivan e Ivanka Kaucic, tuvieron cuatro hijos, el último de los cuales fue Marko Ivan, quien creció en un ambiente propicio para desarrollar su creatividad.

Las circunstancias durante su infancia influyeron en la formación de su personalidad. Eslovenia pertenecía oficialmente desde 1945 a la República Federal Socialista de Yugoslavia, de la que se independizó en 1991. En ese contexto inestable, sus padres incidieron en la importancia de mantener la propia identidad y los valores morales. Por otro lado, durante el servicio militar en el ejército de la ex Yugoslavia comunista, Rupnik consolida el pensamiento «de que todo el problema del hombre se reduce fundamentalmente al arte de las relaciones interpersonales, a la caridad»<sup>2</sup>. Precisamente, una de las ideas principales que subyacen en sus palabras y obras en la actualidad es hacer ver la importancia de las relaciones, del amor. Estos hechos se reflejan en otros recuerdos juveniles. Así, también él mismo relata:

una vez, durante las maniobras militares, estando toda la noche en posiciones de ataque, tumbados en el suelo a diez grados bajo cero, experimenté una gran solidaridad con los otros militares, sintiéndome también unido a muchas personas que, por distintos motivos, están expuestas al frío. Cuando por la mañana salió el sol recuerdo haber vivido una de las experiencias cósmicas y espirituales más profundas, sintiéndome en comunión con las numerosas generaciones de la humanidad que en el sol han reconocido y adorado al símbolo privilegiado de la potencia de la divinidad<sup>3</sup>.

El hecho de haber nacido en la ex-Yugoslavia y, concretamente, en la actual Eslovenia, enriquece su conocimiento sobre las diversas nacionalidades y culturas, lo que contribuye a la formación de esa visión universal que está también muy presente en el

---

<sup>2</sup> GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik», en GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M. (coord.), *31 jesuitas se confiesan*, Barcelona: Ediciones Península, 2003, 196.

<sup>3</sup> GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik» 196-197. Para comprender mejor la situación vivida en su país, Rupnik ha relatado la historia de una familia que sufrió de forma directa la violencia durante la revolución comunista. Dos hermanas fueron hechas prisioneras y, finalmente, asesinadas. Su padre, aun conociendo al autor del homicidio, nunca reveló su identidad: «I figli sono così cresciuti senza pregiudizio, senza risentimento, senza odio verso nessuno. Questo è un esempio luminoso di che cosa significhi una memoria veramente liberata dal male, veramente trasfigurata dalla fede e dall'amore» (RUPNIK, M.I., «La trasfigurazione della memoria», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2001, 122).

Centro Aletti en la actualidad. Además, desde muy joven nace en él un amor hacia la naturaleza, hacia lo creado, que se fomenta con las enseñanzas de su padre, y que le lleva a convertirse en un montañero que, como ha escrito Clément, «ama el salto y el riesgo, el vuelo del esquiador que atraviesa el espacio como un pájaro»<sup>4</sup>.

Rupnik es un hombre creativo, con sentido del humor, que «cree en Cristo y en su misericordia»<sup>5</sup>. Se define como un artista, teólogo y sacerdote en una única persona. En 1973 entra en la Compañía de Jesús. Esa visión internacional, con la que creció desde que era niño, se incrementa en su época de formación como jesuita, pues, durante esos años vivió en una residencia con compañeros de treinta nacionalidades. Esta experiencia no solo fomenta su visión global del mundo, sino también su sentimiento de pertenencia a la Iglesia universal, tan característico en san Ignacio<sup>6</sup>.

Además en estos años comienza a sentir una gran necesidad de expresarse, acrecentada por la intensa vida interior que se vivía en el noviciado. Entonces, como él mismo relata, «le pregunté al padre maestro si podía comprarme los colores. Él me respondió que los jesuitas, cuando hacen algo, hacen algo útil. Pero pocos días después me trajo los colores y comencé a pintar»<sup>7</sup>. Por otro lado, también en esta época es cuando comprende que la verdadera vocación jesuita es la disponibilidad a la misión de la Iglesia. Desde el comienzo de su formación artística, estaba presente en Rupnik la vocación al servicio, y la anteposición del ofrecimiento de sus talentos frente a la afirmación de su propia voluntad:

Tenía conmigo un pincel, lo puse sobre mis manos abiertas y se lo ofrecí al Señor: “Señor, si por mi bien y para mayor gloria Tuya en el mundo es bueno que no vuelva a pintar, te pido que me concedas la gracia de no volver a hacerlo. Por tanto, desde hoy, ya no voy a pintar si quieres otra cosa, me lo harás saber”. Pocos meses más tarde, los superiores decidieron enviarme a la Academia de Bellas Artes de Roma<sup>8</sup>.

Concretamente, fue Marijan Sef. Truhlar, poeta, teólogo y profesor en la Pontificia Università Gregoriana, el que descubre su talento al ver que las pinturas que Rupnik realizaba en el noviciado «no eran solo el capricho de un joven». Entonces, continúa explicando Rupnik, Sef, que en aquel entonces era su superior, le envió a la Academia.

---

<sup>4</sup> CLÉMENT, O., «Gritarán las piedras», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 9.

<sup>5</sup> GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik» 190.

<sup>6</sup> Como explica Rupnik «questo è diventato per me la ricchezza suprema. Cioè, capire che la Chiesa latina non finisce con la Chiesa latina; è universale, si va oltre» (Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo).

<sup>7</sup> RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 151.

<sup>8</sup> GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik» 197.



«El día de mi partida hacia Roma, me dijo: “No sé exactamente por qué te mando a la Academia, pero siento que está bien así, y que solo Dios sabe cuándo y dónde esto será útil para su Iglesia”»<sup>9</sup>.

Así, tras completar sus estudios de filosofía, en 1977 se inscribe en la Academia de Bellas Artes de Roma, donde pintaba con fuerza, dando desahogo a su mundo interior<sup>10</sup>. Entra en contacto de forma directa con distintas tendencias del arte contemporáneo que han influido fuertemente en sus obras. Comienza a cosechar cada vez más éxito, tanto en la propia Academia, como en las exposiciones, pues «ya como estudiante tenía al mismo tiempo más de una exposición temporal»<sup>11</sup>. Termina los estudios de bellas artes en 1981, con un trabajo sobre el pintor italiano Luigi Montanarini.

Cuando, en el año 2003, le preguntaron cómo podría definirse, responde «Ivanov escribe que, en tiempos arcanos, los sacerdotes eran poetas y los poetas, sacerdotes. Creo que eso podría definirme»<sup>12</sup>. Ciertamente, Rupnik también ha compuesto creaciones literarias, como la que se publica en el catálogo con motivo de su exposición en Roma en 1987. Concretamente, en estos versos subraya sus vivencias en la ciudad eterna y manifiesta la admiración que siente hacia Italia –además de Rusia:

Ho studiato a Roma  
L'Accademia  
Trotti che mi trasmette la passione per la pittura  
Sì. Amo l'Italia  
Questo fascino  
L'amicizia  
Questo calore umano  
Le conversazioni  
Questa ricerca  
Il silenzio e la parola Comandé  
La presenza di Hassan  
Le scoperte col professor Berto  
Questa via Margutta e il grande Montanarini  
E Roma  
E il sole.  
La Compagnia di Gesù  
Sono così grato.  
E la spiritualità  
di questa unità  
La Teandria  
Per questa visione  
Per l'anima mia  
per la teologia

<sup>9</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro. Entrevista de Natasa Govekar con Marko Ivan Rupnik sobre arte, fe y evangelización*, Burgos: Monte Carmelo, 2013, 17.

<sup>10</sup> RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 151.

<sup>11</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 17.

<sup>12</sup> GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik» 185.

Per il pensiero  
devo tanto alla Russia<sup>13</sup>.

Como artista, junto a numerosas muestras colectivas, ha expuesto sus obras en diversas muestras personales. De entre todas las exposiciones en las que ha participado, podemos destacar las de 1979 en Italia (Roma y Milán) y EE.UU. (Baltimore). Concretamente, sobre la que se celebró en Roma, en la Via del Babuino, el pintor Alessandro Trotti habla de Rupnik como un «pittore di indubbio talento» y subraya «la densità dell'impasto, le vibrazioni luminose del colore, la suggestione di oggetti visti e volutamente trasformati, l'esigenza della pittura per se stessa, il porre il colore come protagonista assoluto» de sus pinturas (Fig. 1)<sup>14</sup>.

En 1980 también expone en EE.UU. (Cleveland) y Eslovenia (Liubliana); en 1985, de nuevo en Liubliana; en 1987, en Roma –en cuyo catálogo, entre otros, escribe el profesor de la Academia de Bellas Artes Robertomaria Siena<sup>15</sup>– y en 1989 en Gorizia, municipio italiano situado en la frontera con Eslovenia, en cuyo catálogo el crítico, ensayista y filósofo esloveno Taras Kermauner, subraya la plenitud de vida de los cuadros de Rupnik, su paso de la abstracción a la figuración y el hecho de que «non prende nemmeno in considerazione la deformazione intesa come elemento essenziale, poiché in ogni alterazione, ferita, incrinatura egli vede trasparire il volto di Dio»<sup>16</sup> (Fig. 2). Ciertamente, en esos años fue experimentando la necesidad de introducir elementos figurativos, que comienzan a entrecruzarse, tras estudiar los iconos orientales. En palabras de Tomáš Špidlík, «tuvo lugar su conversión del simbolismo abstracto al concreto»<sup>17</sup>.

En 1996 tiene una muestra en San Petersburgo, en cuyo catálogo el propio Rupnik manifiesta la conmoción que siente al exponer por primera vez en Rusia, un país al que personalmente debe tanto «per la maturazione della mia visione artistica», en la que juega un papel principal Ivanov<sup>18</sup>. Por su parte, el director del departamento

---

<sup>13</sup> RUPNIK, M.I., «Senza titolo», en *Rupnik. Catalogo. Librogalleria "Al ferro di Cavallo". Roma. Dal 6 al 21 aprile 1987*, s.p.

<sup>14</sup> TROTTI, A., «Senza titolo», en *Marko Ivan Rupnik. Catalogo. Galleria Soligo. Via del Balbuino, 51. Inaugurazione venerdì 4 maggio 1979*, s.p..

<sup>15</sup> Véase: SIENA, R., «Sin título», en *Rupnik. Catalogo. Librogalleria "Al ferro di Cavallo". Roma. Dal 6 al 21 aprile 1987*, s.p.

<sup>16</sup> KERMAUNER, T., «Senza titolo», en BUDAL, L. (coord.), *Marko Ivan Rupnik. Catalogo. Auditorium di via Roma. 26 settembre-7 ottobre 1989* Gorizia: Unione Culturale Cattolica Slovena-Gorizia, 1989, 13.

<sup>17</sup> ŠPIDLÍK, T., «Los colores del invisible», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 12. En otra ocasión, Špidlík escribe: «ancora nel suo periodo non figurativo, caratterizzato dalla spatola, dalla pastosità, comincia già la ricerca del Volto eterno e personale che sta sotto tutte le culture» (ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *Parola e immagine*, Roma: Lipa, 1995, 47).

<sup>18</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte, luogo di sosta delle generazioni», en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*, Roma: Lipa, 1996, 14.

arqueológico del Museo Andrej Rublëv de Moscú, Oleg Ul'janov, subraya su reconocimiento a Rupnik con estas palabras: «è un piacere che, con l'esposizione, le opere del pittore e pensatore contemporaneo sloveno p. M. I. Rupnik adesso possano essere conosciute in Russia»<sup>19</sup> (Fig. 3).

En 1997 expone en la República Checa (Brno y Olomouc), Rumanía (Cluj) e Italia (Trieste y Roma). En el catálogo de Trieste, se subraya su estudio de la cultura de los indios, de los antiguos eslavos, de los chinos o de los orígenes del arte cristiano y su fusión con la pintura occidental contemporánea, así como su redescubrimiento del arte «come servizio, come liturgia»<sup>20</sup>. En el año 2002 realiza una exposición de nuevo en Italia (Genzano, Roma) (Fig. 4).<sup>21</sup>

Este recorrido por las principales exposiciones en las que ha participado, de forma individual o colectiva, refleja el éxito que fue logrando. Sin embargo, también de forma paulatina empezó a percibir el riesgo de la fama. Como él mismo relata:

Comencé a despedirme de la pintura, del arte, de las exposiciones. Incluso cubrí algunos cuadros de negro, para ser verdaderamente libre. Me dediqué al trabajo pastoral en sentido estricto. Un día, en la basílica de San Pablo Extramuros, en una oración intensa, ofrecí definitivamente a Dios los colores, las espátulas, los pinceles, convencido de que la libertad interior es el verdadero arte que debe ser conquistado<sup>22</sup>.

En definitiva, empezaba a percatarse de que había una cierta incompatibilidad entre la concepción del arte que tenía y la vida de fe. En ese discernimiento tuvo una gran importancia Špidlík, considerado el alma del Centro Aletti. Reconocido investigador – nombrado Doctor Honoris Causa por varias universidades –, sus estudios principalmente se centran en la teología oriental y en la sensibilidad artística de la cultura contemporánea. Así lo destacó Benedicto XVI, durante la celebración eucarística con motivo del nonagésimo cumpleaños de Špidlík, y de quien también señaló que

su fundamento es la vida en el Espíritu; el principio del conocimiento: el amor; el estudio: una iniciación a la memoria espiritual; el diálogo con el hombre concreto: un criterio indispensable; y su contexto: el cuerpo siempre vivo de Cristo, que es su Iglesia. Estrechamente vinculada a esta visión teológica está la paternidad espiritual (...). Hoy

---

<sup>19</sup> UL'JANOV, O., «Per una immagine spirituale», en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*, Roma: Lipa, 1996, 11.

<sup>20</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte, luogo di sosta delle generazioni» 16.

<sup>21</sup> Para el estudio de sus obras iniciales, véase: ARRIOLA, M., «La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo» en RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y Modernidad en la obra de Marko Iván Rupnik*, Madrid: CEU Ediciones, 2013, 50-55 y DIÉGUEZ-MELO, M., «La plástica de Marko Ivan Rupnik en santuarios europeos y americanos. Ambientación de los espacios de culto mediante una estética bizantina», en VALERDI-NOCHEBUENA, M.C. (coord.), *Santuarios contemporáneos o la expresión arquitectónica de una sociedad*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016, 288-295.

<sup>22</sup> RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 151. Véase también: GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik» 198.

podríamos decir que en torno a él, en la celebración de los Divinos Misterios, se reúne una “pequeña descendencia” espiritual suya, el Centro Aletti<sup>23</sup>.

Gracias a Špidlík, Rupnik comienza a leer a diversos autores como Nicolás Berdiaev o Vladimir Soloviev –que siguen muy presentes en la obra actual que realiza el director del Centro Aletti–, con los que comienza su *exodus* o *conversión*. Rupnik reconoce que «fue un periodo que duró varios años y que atravesó todo el arte paleocristiano, para llegar sobre todo a los fuertes momentos del primer bizantino y del románico»<sup>24</sup>. Así, como hemos señalado, en esas obras realizadas a partir de grandes pinceladas que evocan los cuadros de Montanarini, comienzan a emerger de manera paulatina formas, al principio tan solo sugeridas, pero más tarde con un carácter más notable que recuerdan a las figuras de gran simplicidad propias de Matisse y del mundo de los iconos<sup>25</sup>.

Otro de los autores principales que le ayudaron comprender el sentido del arte fue el ya mencionado Ivanov, sobre el que Rupnik realizó su tesis doctoral. De hecho, tras su paso por la Academia de Bellas Artes, continúa sus estudios de teología en la Pontificia Università Gregoriana. En 1985 es nombrado sacerdote e inicia en la Gregoriana la especialización en misionología, que concluye con su trabajo titulado *Vassilij Kandinskij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*. Desde 1987 a 1991 vive en Gorizia en el centro *Stella Matutina* de los jesuitas, donde trabaja, principalmente, entre los jóvenes. Pero regresa a Roma y es en 1991 cuando se doctora en la Facultad de Misionología de la Gregoriana con una tesis guiada por Špidlík y titulada *Il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjačeslav Ivanovič Ivanov*.

Desde septiembre de 1991, Rupnik vive y trabaja en Roma, en el Centro Ezio Aletti. Inmerso en la evolución formal de su pintura, en la que poco a poco van teniendo mayor presencia los elementos figurativos, recibe el encargo de dirigir este Centro. A pesar de que en diversas ocasiones, creyó que jamás volvería a pintar, en el Centro Aletti se abrió un taller de arte espiritual. En el momento de su inauguración, como él mismo ha

---

<sup>23</sup> BENEDICTO XVI (2009). Celebración eucarística con la comunidad del Centro Aletti de Roma con ocasión del 90º cumpleaños del cardenal Tomas Špidlík, Roma: *La Santa Sede*. Recuperado de [http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2009/documents/hf\\_ben-xvi\\_hom\\_20091217\\_90-spidlik.html](http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2009/documents/hf_ben-xvi_hom_20091217_90-spidlik.html) [consultado el 2.03.2015]

<sup>24</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 18-20.

<sup>25</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik: una mirada desde la tradición», *Debate Actual* 13 (2009) 12.

relatado, se refirió a una carta escrita más de diez años antes, en la que expresaba al Padre General su deseo de abrir una escuela de pintura de arte espiritual en Roma:

El Padre General me había respondido entonces animándome a conservar y a purificar estas inspiraciones del corazón. Después de las primeras exposiciones del *atelier* de arte, volví a ofrecerle al Señor este camino tomando la decisión de no volver a exponer. El colmo fue que, precisamente en esa época, Su Santidad el Papa Juan Pablo II me confió el trabajo artístico de la *Redemptoris Mater* del Palacio Apostólico<sup>26</sup>.

Desde su primera obra, la capilla *Redemptoris Mater*, hasta la actualidad, Rupnik percibe la exigencia y el compromiso que conlleva realizar obras de carácter litúrgico en Oriente y en Occidente, pues, en muchos casos, significa ir contracorriente. «Se necesita valor para empezar a hacer un arte que siga el criterio de la liturgia, y no el de la exposición y el de la galería», confiesa<sup>27</sup>. No obstante, es también consciente de la importancia de esta misión y de la concepción del arte como servicio.

En la actualidad, además de ser director del Centro Aletti, Rupnik enseña en la Pontificia Università Gregoriana y en el Pontificio Istituto Liturgico Sant'Anselmo<sup>28</sup>. Imparte también cursos y seminarios en diversas instituciones académicas europeas y es autor de numerosos libros de teología, arte y espiritualidad, muchos de los cuales han sido publicados por la editorial Lipa, vinculada al Centro Ezio Aletti. Junto a su actividad como artista y teólogo, se dedica asimismo a la pastoral, principalmente, mediante la guía de numerosos cursos y ejercicios espirituales, que considera el mayor regalo que san Ignacio ha hecho a la Iglesia y en los que se percibe la importancia de una fe basada en la experiencia personal de Dios<sup>29</sup>.

Además, entre 1999 y 2013 ha sido consultor del Pontificio Consejo para la Cultura, cuya experiencia califica como muy rica, especialmente, durante los años en los que el cardenal Poupard fue presidente del Comité ejecutivo, y subraya que le ha ayudado a

---

<sup>26</sup> GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik» 197-198. Véase también: RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 151.

<sup>27</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 73.

<sup>28</sup> Ha dirigido diversas tesis doctorales, como: *Il sacramento dell'eros. Una lettura simbolico-sapienziale dell'eros benedetto a partire da V.S. Solov'ev e P. Evdokimov* de Marco Paleari; *Persona e comunità ecclesiale nella Riconciliazione dei penitenti. Studio sulla riforma postconciliare del sacramento a partire da SC 72* de Marco Busca; *La bellezza, memoria de la resurrección. La corrispondencia entre 'teodicea' y 'antropodicea' en la visión teológica de Pavel A. Florenskij* de Francisco José López Sáez; *L'amore tra l'uomo e la donna è l'ambito della Nuova Evangelizzazione. A partire dalle catechesi del mercoledì di Giovanni Paolo II (5 settembre - 28 novembre 1984)* de Pavol Sykora; *Evangelizzazione televisiva come comunicazione del corpo trasfigurato. Per una teologia della televisione a partire dalla teologia di Olivier Clément* de Flaminia Morandi; *La comunicazione delle fede attraverso le immagini: a partire dalla Basilica di Santa Maria Maddalena di Vézelay* de Natasa Govekar; *La bellezza luogo teologico dell'evangelizzazione. A partire dall'icona* de Giacomo Morandi.

<sup>29</sup> GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik» 194.

profundizar en el proceso de inculturación<sup>30</sup>. Por otro lado, en el año 2000 recibe el premio *France Prešeren*, el reconocimiento más importante de la cultura de Eslovenia. Dos años más tarde es galardonado con el *Signo de honor de la Libertad de la República de Eslovenia*, concedido por el presidente de la república. En 2003 también es obsequiado con el premio internacional *Beato Angelico*. Desde el año 2006 es miembro de la Academia Europea de las Artes y las Ciencias, como reconocimiento a la labor que realiza como director del Centro Aletti. Asimismo, desde 2012 es consultor del Pontificio Consejo para la Promoción de la Nueva Evangelización.

En 2013 es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria y en 2014, por la Facultad de Teología de Lugano. En 2016 recibe el *Premio Paulinas Comunicación y Cultura 2016*. En numerosas ocasiones Rupnik ha subrayado la importancia de la cultura, que define como «comunicazione. Proprio perché la cultura è un tessuto in cui l'individualità trascende i propri confini, essa rappresenta per eccellenza la realtà della comunicazione»<sup>31</sup>. Y en enero de 2017 ha sido nombrado consultor de la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos – precisamente en su capilla del Vaticano doce años antes el Centro Aletti ha realizado un mosaico (Fig. 5).

En definitiva, como se ha escrito, «la trayectoria de Rupnik no deja indiferente»<sup>32</sup>. Su estudio permite comprender, con un sentido más global, las creaciones artísticas que realiza desde que es nombrado director del Centro Aletti hasta la actualidad.

## **1.2. EL CENTRO EZIO ALETTI: ARTE E INVESTIGACIÓN COMO TRABAJO CORAL**

El Centro Aletti nace en 1991 y forma parte del Pontificio Instituto Oriental. Tiene como objetivo el estudio del impacto y de la interacción entre las tradiciones orientales del cristianismo con la modernidad y post-modernidad –tanto la occidental como la creada a raíz de la caída del comunismo. Asimismo, trata de responder las preguntas del hombre actual. En palabras de Rupnik, el Centro Ezio Aletti es «un centro de estudios y

---

<sup>30</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

<sup>31</sup> RUPNIK, M. I., «Il dialogo interculturale secondo alcuni aspetti della teologia ortodossa», en LÓPEZ-GAY, J. (coord.), *La missione della Chiesa nel mondo di oggi*, Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1994, 50. En otra ocasión, señala que «il valore per eccellenza della cultura è dunque questo stesso amore dal quale proviene ogni comunicazione» (RUPNIK, M.I., «Il coraggio del dialogo critico con le culture di oggi», en CENTRO ALETTI (coord.), *Novità della soglia*, Roma: Lipa, 1995, 140).

<sup>32</sup> CARRIÓN, J.M., «El logo del Año de la Misericordia. Una aproximación al arte litúrgico de Marko Rupnik», *Scripta Theologica* 48 (2016) (48) 733.

de investigación basado en el encuentro entre las personas, las culturas y las Iglesias. Un punto de encuentro entre el Este y el Oeste de Europa. Encuentro entre tradición y modernidad»<sup>33</sup>. Así también lo destacó san Juan Pablo II, el 12 de diciembre de 1993, durante su inauguración (Fig. 6)<sup>34</sup>.

Tiene su sede en Via Paolina, 25 –a unos pasos de la basílica de Santa María la Mayor–, donde viven, estudian y trabajan los miembros del Centro Aletti en una casa de estilo modernista, que fue donada por Anna Maria Aletti con el deseo de que se convirtiera en un centro de encuentro y reflexión intercultural. En 1995, Rupnik comienza a dirigir el taller de arte espiritual –que no ha cesado de realizar mosaicos desde 1996, en la capilla *Redemptoris Mater*, hasta la actualidad, «propagando questa *bellezza che salva*, una visione teologica dove prevale un approccio simbolico, liturgico», como apunta Špidlík<sup>35</sup>. En el año 2008 se inaugura el taller de teología *Cardenal Špidlík*, organizado y guiado por el equipo del Centro Aletti y en el que colaboran unas hermanas ursulinas de Verona.

El equipo del Centro Aletti lo forman un grupo de jesuitas y religiosas especializados en diversos estudios, lo que permite la promoción y desarrollo de su actividad y la reflexión teológico-cultural (Fig. 7). Además de Marko Ivan Rupnik, los miembros que conforman en la actualidad el equipo son Milan Žust, Andrej Brozovič, Maria Campatelli, Michelina Tenace, Manuela Viezzoli, Marina Štremfelj, Sara Staffuzza, Maria Stella Secchiaroli, Nataša Govekar y Eva Osterman.

Una de las características más destacadas del Centro Aletti es la eclesialidad. Sus miembros proceden de naciones diversas y de Iglesias también distintas: ortodoxa, greco-católica y latina. De este modo, en una visita se puede llegar a percibir la experiencia de la Iglesia universal. La relación interpersonal entre sus miembros es una de las principales realidades que se persigue. Parecen tener muy presentes las palabras que escribe san Ignacio de Loyola, cuando señala que «se pueden ejercitar en buscar la

---

<sup>33</sup> RUPNIK, M.I., «El Taller del Centro Aletti», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 277.

<sup>34</sup> Véase: JUAN PABLO II (1993). Visita al Pontificio Istituto Orientale, Roma: *La Santa Sede*. Recuperado de [https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1993/december/documents/hf\\_jp-ii\\_spe\\_19931212\\_centro-aletti.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1993/december/documents/hf_jp-ii_spe_19931212_centro-aletti.html) [consultado el 2.03.2015]. Rupnik en este sentido, comenta que «il Centro Aletti è stato voluto da Giovanni Paolo II e dal padre generale della compagnia di Gesù di quel tempo, Peter Hans Kolvenbach. Proprio dopo il crollo dei regimi totalitari, Giovanni Paolo II ha voluto che fosse a Roma un centro dove si potessero incontrare gli intellettuali dell'Est e del Ovest e tessere insieme di nuovo una fisionomia unitaria, comune, spirituale della Europa» (CALÒ, M. A. (director). (2008). *Il colore dell'amore*. 1'20'').

<sup>35</sup> MATTEI, G. (2009). *Il cardinale Tomás Špidlík si racconta alla vigilia del suo compleanno. Da novant'anni con lo sguardo verso oriente*, Roma: *La Santa Sede*. Recuperado de [http://www.vatican.va/news\\_services/or/or\\_quo/interviste/2009/290q08a1.html](http://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/interviste/2009/290q08a1.html) [consultado el 2.03.2015]

presencia de nuestro Señor en todas las cosas, como en el conversar con alguno, andar, ver, gustar, oír, entender, y en todo lo que hiciéremos»<sup>36</sup>.

Como el propio Rupnik manifiesta: «piano piano si è qualificato uno stilo preciso dell'attività e dell'essere stesso del Centro Aletti: privilegiare le relazioni interpersonali, facendo in modo che lo studio, la ricerca, la riflessione fossero immerse nella vita»<sup>37</sup>. Se trata de una vida comunitaria en la que confluyen tres comunidades, la de los jesuitas, la de las consagradas y la de los laicos estudiosos, científicos y artistas. En relación con los artistas que forman parte del taller de arte –que pueden ser tanto religiosos como laicos–, de cincuenta personas preseleccionadas, solo se elige a una, que debe estar dos meses de prueba antes de formar parte de la plantilla y comenzar a crear las diversas obras<sup>38</sup>. Rupnik concluye que «este es el Pontificio Instituto Oriental Centro de Estudios e Investigaciones Ezio Aletti, mi entorno vital. Es el lugar donde he experimentado lo que significa ser director de una obra en la que es fundamental la capacidad de trabajar juntos»<sup>39</sup>. En ese trabajo en equipo, como el realizado en los talleres medievales, cada miembro contribuye para crear una obra común.

### **1.3. EL ARTE COMO PROPUESTA INTELECTUAL: LOS MOSAICOS DE RUPNIK COMO EXPRESIÓN DE LA TEOLOGÍA**

Es en el taller de arte espiritual donde se crean las obras de carácter litúrgico. Con relación al proceso de elaboración de los mosaicos, en primer lugar, se realiza el diseño de las figuras a carboncillo. Los dibujos suelen crearse en una casa de las hermanas de la Consolación en Santa Severa (Roma) (Fig. 8). Con posterioridad, se copia dicho diseño en láminas de nailon, sobre la que se coloca una red de fibra de vidrio y entonces es cuando se empieza a componer el mosaico (Fig. 9). Siempre se intentan realizar las figuras en el taller. Pero estas, como explica Rupnik, son tan solo un «quince o veinte por ciento del mosaico. El resto son fondos que creamos directamente en el lugar donde

---

<sup>36</sup> IGNACIO, *Obras de san Ignacio de Loyola*, Madrid: BAC, 1963, 763.

<sup>37</sup> RUPNIK, M.I., «Carissimi amici», *Amici del Centro Aletti* 1 (2004), 1. Recuperado de [http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2004.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2004.pdf) [consultado el 5.5.2015]. Seis años más tarde, el Centro Aletti vuelve a remarcar esta misma idea: «è sempre più evidente che è l'amicizia di Cristo e in Cristo quella che ci tiene insieme, quella che ci fa lavorare fianco a fianco credendo che ciò che facciamo insieme è di più di ciò che ognuno nella sua grandezza potrebbe fare da solo» (CENTRO ALETTI, «Visti da vicino», *Amici del Centro Aletti* 13 (2010), 4. Recuperado de [http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2010.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2010.pdf) [consultado el 5.5.2015]).

<sup>38</sup> Multimediapastorale (9.12.2016), A tu per tu con Padre Marko Ivan Rupnik. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=K2TgvBXRpKM> (24'34'') [consultado el 2.03.2017]

<sup>39</sup> GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik» 185.



irán los mosaicos» (Fig. 10)<sup>40</sup>. Debemos, además, tener en cuenta que la técnica musivaria puede vincularse a ciertas tendencias del arte contemporáneo y, al mismo tiempo, mira al pasado<sup>41</sup>.

El director del Centro Aletti experimenta una enorme gratitud al poder trabajar directamente con la materia y sobre los andamios, e insiste en la importancia que tiene, en primer lugar, partir de la vida para luego, aprender y poder crear. Así, pone el ejemplo de cómo antiguamente, cuando un joven entraba en un monasterio para aprender la técnica del fresco, el maestro tomaba sus colores y utensilios y le decía que primero debía vivir con ellos, para luego poder expresar esa vida nueva. También Rupnik sostiene que «se vogliamo cambiare qualcosa, dobbiamo partire dalla vita»<sup>42</sup>. De hecho, una de las últimas exposiciones en las que participa Rupnik, junto a otros artistas del Centro Aletti, se titula precisamente: *Un'arte per vivere* (Fig. 11). Como aclara en su catálogo el director del Centro Aletti, «in fondo non si tratta dell'arte, ma dell'arte di vivere. Da una vita vera prima o poi spunta un'arte vera e in un'arte vera si crea il paradigma di un saper vivere»<sup>43</sup>.

Precisamente, son este arte de vivir y la interrelación de los miembros del Centro Aletti lo que perciben muchos comitentes. Así, Jonah Lynch, rector de la casa de formación de la Fraternidad de San Carlos en Roma, escribe sobre el trabajo realizado por los artistas en la capilla de su comunidad, en diciembre de 2010:

Ciò che colpisce chi incontra i collaboratori di padre Rupnik è piuttosto la loro individualità esaltata e compiuta dalla presenza degli altri. Non solo fanno insieme delle opere che nessuno di loro saprebbe fare da solo, ma fanno opere che parlano proprio di coralità, dell'unità miracolosa fra le persone irriducibilmente differenti fra loro<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> ROME REPORTS en Español (21.5.2017), Marko Rupnik, el artista que hizo la capilla sixtina de Juan Pablo II, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yypj3qDRaac> (2') [consultado el 7.9.2017]

<sup>41</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik: una mirada desde la tradición» 17. Véase también: BILLI, G., «La Capilla Redemptoris Mater, epifanía del arte sagrado contemporáneo. Entre evento y profecía», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 232-240.

<sup>42</sup> PEGORARO, P., «Il segreto dell'arte? È la comunione. Intervista a P. Marko Ivan Rupnik, S.I.», *La Gregoriana. Periodico d'informazione della Pontificia Università Gregoriana*, 46 (2014) 14. Recuperado de [http://www.unigre.it/LaGregoriana/documenti/LaGregoriana\\_2014-46\\_it.pdf](http://www.unigre.it/LaGregoriana/documenti/LaGregoriana_2014-46_it.pdf) [consultado el 2.03.2015]

<sup>43</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte, luogo di sosta delle generazioni», en *Un'arte per vivere. Artisti dell'Atelier del Centro Aletti di Roma. Catalogo. Trieste: Castello San Giusto Bastione Fiorito. 15 febbraio-2 marzo 1997. Comune di Trieste*, Roma: Lipa, 1997, 19.

<sup>44</sup> LYNCH, J., «Lo Spirito e la materia», en CAMISASCA, M., LYNCH, J y RUPNIK, M.I. (coord.), *La trasfigurazione della materia*, Génova, Milano: Marietti, 2011, 29-33. Durante la estancia investigadora se ha constatado este hecho a partir del diálogo mantenido con las personas vinculadas a los espacios litúrgicos romanos donde se encuentran programas musivarios realizados por el Centro Aletti.

Otro de los principios fundamentales del Centro Aletti es la vinculación entre arte y teología. En la formación de Rupnik, sus estudios tanto en la Academia de Bellas Artes como en la Pontificia Università Gregoriana y la práctica de sus pinturas forman una unidad, continuada en el Centro Aletti. Como escribe Rodríguez Velasco, la teología, filosofía e historia del arte, son «realidades todavía hoy inseparables para una comprensión plena de su obra»<sup>45</sup>. Ciertamente, la investigación es un pilar fundamental. De hecho, como subraya Natasa Govekar, miembro del equipo del Centro Aletti, antes de cualquier creación artística, «c'è un lavoro di ricerca e di studio della tradizione, del come nell'arte iconografica della Chiesa veniva già espresso un contenuto teologico»<sup>46</sup>.

Asimismo, esta interrelación entre arte y teología se aprecia en las materias impartidas en el taller de teología, especialmente, en la asignatura titulada *Parola e immagine*, donde se estudia el símbolo, la exégesis patrística, la historia de la salvación a través de las imágenes o la iconografía de las fiestas, y se impulsa la concepción de la creación artística como método teológico. En este sentido, el propio Rupnik apunta la necesidad de comprender la «creazione artistica come aiuto a riscoprire un metodo teologico così vicino all'antica teologia»<sup>47</sup>. Rupnik reconoce la importancia que ejercen en la realización de los diversos mosaicos del Centro Aletti los Padres de la Iglesia – pues señala que la patrística está unida a la imagen– y otros autores cristianos –tanto de los primeros siglos del cristianismo, como teólogos contemporáneos orientales y occidentales<sup>48</sup>. De esta forma, la patrística, la teología actual y la tradición occidental y la oriental forman una unidad.

Además, es precisamente esta interrelación entre arte y teología la que ha sido subrayada tanto por san Juan Pablo II como por Benedicto XVI. Así, en 1999, en la dedicación de la capilla *Redemptoris Mater*, el papa polaco afirma que esa obra «se propone como expresión de la teología que respira con dos pulmones y puede dar nueva vitalidad a la Iglesia del tercer milenio»<sup>49</sup>. Por su parte, Benedicto XVI en su visita en

---

<sup>45</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad: Iconografía de la anunciación en los mosaicos del Centro Ezio Aletti (Roma)», *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, 1065.

<sup>46</sup> CALÒ, M. A. (director). (2008). *Il colore dell'amore* (4'40'').

<sup>47</sup> RUPNIK, M.I., «Per una teologia dell'arte ossia la teologia come creazione artistica», en ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I. (coord.), *Parola e immagine*, Roma: Lipa, 1995, 72.

<sup>48</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

<sup>49</sup> JUAN PABLO II (1999). Dedicación de la Capilla Redemptoris Mater, Roma, *La Santa Sede*. Recuperado de [https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/homilies/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_hom\\_14111999\\_redemptoris-mater.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/homilies/1999/documents/hf_jp-ii_hom_14111999_redemptoris-mater.html) [consultado el 2.03.2015]

2009 a San Giovanni Rotondo –que el Centro Aletti ha vivido con gran emoción– comenta que «questi mosaici sono una lezione magistrale di teología»<sup>50</sup> (Fig. 12).

Rupnik ha mantenido una estrecha relación con Juan Pablo II, Benedicto XVI y Francisco. La bendición de estos tres papas al Centro Aletti la considera una inmensa gracia<sup>51</sup>. En numerosas ocasiones ha subrayado su amistad con san Juan Pablo II. Confiesa que le ha ayudado tanto en el ámbito artístico como eclesial, pues subraya que «questo Papa che si è consumato nella fatica apostolica per dare vita alla Chiesa in ogni parte del mondo, aveva certamente nel cuore una visione della fede viva»<sup>52</sup>. Asimismo, plantea que las creaciones artísticas de Juan Pablo II antes de ser elegido Papa reflejan el sentido del arte como testimonio de la redención integral de la persona<sup>53</sup>.

San Juan Pablo II encargó al Centro Aletti la realización de la *Redemptoris Mater*, de la que profesores e investigadores de reconocido prestigio en el ámbito del arte sacro, como monseñor Timothy Verdon, han escrito que es la realización artística más importante del pontificado de este papa<sup>54</sup>. Además, le encomendó la realización de un icono-mosaico de la *Sedes Sapientiae*, que fue donado a las universidades de todo el mundo (Fig. 13). Por su parte, el Centro Aletti ha trabajado en lugares muy vinculados a esta figura, como Fátima o Lourdes, lo que consideran un milagro<sup>55</sup>. La memoria de su pontificado está muy presente. Asimismo, se han realizado diversos mosaicos de Juan Pablo II –como el que se encuentra en la propia capilla del Centro Aletti (Fig. 14)– y programas iconográficos en espacios dedicados a su persona, como el santuario en Cracovia (Polonia) o el de Washington (EE.UU.).

También Benedicto XVI, que aún siendo cardenal dedica la tercera parte de su libro *El espíritu de la liturgia. Una introducción* a profundizar sobre la relación del arte y la

---

<sup>50</sup> L'oro degli ex voto nella cripta di San Pio (23 Settembre 2009). *Il tempo*. Recuperado de <http://www.iltampo.it/politica/2009/09/23/news/1-oro-degli-ex-voto-br-nella-cripta-di-san-pio-707257/> [consultado el 2.03.2015]. Véase también CENTRO ALETTI, «Ricordando quella visita», *Amici del Centro Aletti*, 12 (2009), 4. Recuperado de [http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_natale\\_2009.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_natale_2009.pdf) [consultado el 5.5.2015].

<sup>51</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

<sup>52</sup> RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2007, 16.

<sup>53</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte, il volto di una Chiesa che ama la bellezza», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2002, 221.

<sup>54</sup> VERDON, T., «Giovanni Paolo II e le arte visive», *Arte Cristiana* 828 (2005) 165.

<sup>55</sup> CENTRO ALETTI, «I mosaici di Fatima e di Lourdes», *Amici del Centro Aletti*, 8 (2007), 3. Recuperado de [http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_natale\\_2007.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_natale_2007.pdf) [consultado el 5.5.2015].

liturgia<sup>56</sup>, ha bendecido un icono-mosaico realizado por el Centro Aletti, en este caso, de la Sagrada Familia (Fig. 15). Como explica Rupnik, los encuentros con este Papa han sido muy importantes para el Centro Aletti y los considera un impulso para «continuare questa ricerca di teologia dell'arte, perché lui ha avuto anche delle parole grandi di incoraggiamento, di apprezzamento del lavoro che stiamo facendo»<sup>57</sup>.

Y, finalmente, ha sido el papa Francisco el que ha encargado al Centro Aletti la realización del logo de la misericordia en diciembre de 2015 con motivo del Jubileo de la Misericordia (Fig. 16). Rupnik afirma que cuando le pidieron la realización del logo, la primera imagen que le vino a la cabeza fue la del papa Francisco como pastor, porque él con frecuencia habla de que el pastor debe tener olor de oveja. Y esta impresión se reforzó cuando vio una foto de Francisco con una oveja sobre los hombros y que reflejaba que «la misericordia es la cercanía de Dios»<sup>58</sup>. Además en febrero de 2016, Rupnik pronuncia una meditación ante la curia romana<sup>59</sup>, y en abril de ese mismo año, el Papa celebra una misa en la *Redemptoris Mater* con los miembros del Centro Aletti en conmemoración del 25 aniversario de la creación del Centro (Fig. 17). Para Rupnik ha sido algo no esperado, «però ci viene a noi come se lui dicese: “Andate avanti. Non cercate altre cose. Servite ciò che la Chiesa chiede. La gente desidera vedere di nuovo spazi belli”»<sup>60</sup>.

Rupnik también reconoce la grandeza del pontificado de Francisco y subraya la importancia de sus palabras y de sus gestos<sup>61</sup>. Reflejo de que este papa sigue de cerca los pasos del Centro Aletti es su mensaje por vídeo en junio de 2017 con motivo de la

---

<sup>56</sup> RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Madrid: Ediciones cristiandad, 2007, 153-175.

<sup>57</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo

<sup>58</sup> Aciprensa (13.3.2016), Entrevista al creador del logo del Año de la Misericordia. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bg9CGw53Y14> [consultado el 2.03.2017] (0'10''). También, con motivo del Año de la Misericordia, Rupnik ha sido el autor del Evangelionario de la Misericordia, utilizado por el Papa en las celebraciones de este Jubileo.

<sup>59</sup> Véase: CENTRO ALETTI-EDIZIONI LIPA (23.2.2016), Meditazione al Giubileo della Curia Romana - p. Marko I. Rupnik [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gjWTpVHLke0&t=605s> [consultado el 2.03.2017]

<sup>60</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo. Véase también: CENTRO ALETTI-EDIZIONI LIPA (24.5.2017), Santa Messa per il 25 Anniversario del Centro Aletti con Papa Francesco [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=00B-HLKwxio> [consultado el 2.03.2017]

<sup>61</sup> Giubileo della Misericordia (25.5.2015), Intervista a P. I. Rupnik sul Logo del Giubileo, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4wTSPkajFis> (5'5''). [consultado el 2.03.2017]

inauguración de los mosaicos realizados por el Centro Aletti en el santuario nacional Għarb-Gozo (Malta)<sup>62</sup>.

En definitiva, el Centro Ezio Aletti es un espacio de encuentro entre teología y arte, donde se realizan obras de carácter litúrgico para diversas partes del mundo. Todas estas obras son concebidas como un servicio. Como ellos mismos confiesan: «sentiamo che è una richiesta ecclesiale e perciò chiede una risposta ecclesiale»<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Véase: Diocese of Gozo (18.6.2017), *Vidjomessagġ tal-Papa Franġisku lill-pellegrini Għawdxin u Maltin u lill-Isqof ta' Għawdex* [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=s2smQ3Gx\\_uA](https://www.youtube.com/watch?v=s2smQ3Gx_uA) [consultado el 20.06.2017]

<sup>63</sup> CENTRO ALETTI, «Il mosaico parallelo», *Amici del Centro Aletti* 15 (2011) 4. Recuperado de [http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2011.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2011.pdf) [consultado el 5.5.2015]).



## 2. Planteamientos del arte sacro. Hacia un arte litúrgico

### 2.1. PRECISIÓN DE CONCEPTOS: COINCIDENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE ARTE RELIGIOSO, ARTE SACRO Y ARTE LITÚRGICO

La historiografía se ha preocupado fundamentalmente por definir y diferenciar el *arte religioso* y el *arte sacro*. Así, la Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada Liturgia, publicada en diciembre de 1963, subraya en su capítulo VII –sobre el arte y los objetos sagrados– la dignidad del arte sagrado y establece que «entre las actividades más nobles del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes, principalmente el *arte religioso* y su cumbre, que es el *arte sacro*». Además, indica que un arte auténticamente sacro es aquel en el que destaca más «una noble belleza que la mera suntuosidad»<sup>64</sup>.

De acuerdo con la distinción establecida en la *Sacrosanctum Concilium*, algunos autores plantean que el *arte religioso* tiene un sentido más general, al simplemente plasmar temas religiosos o ser expresión personal de lo divino, ya que «da sempre l'arte ha accompagnato ed espresso anche il più profondo sentimento religioso dell'uomo»<sup>65</sup>. El *arte sacro* se refiere a una realidad más concreta, al estar destinado al culto público y ejercer como puente entre lo humano y lo divino, por lo que nos acerca a lo sublime<sup>66</sup>.

En relación con el arte sacro, determinados investigadores precisan que este no debe limitarse exclusivamente a una finalidad pedagógico-didáctica, sino que también tiene que cumplir una función sacramental en la liturgia de la Iglesia, pues «es un arte consagrado al servicio de Dios, dentro del marco de la celebración litúrgica y dentro del ambiente arquitectónico que constituye el lugar de culto»<sup>67</sup>. De hecho, autores como Campubrí Alemany, al hablar de *arte sacro*, se refieren al arte religioso cristiano y

---

<sup>64</sup> Constitución *Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada Liturgia*, n. 122 y 124.

<sup>65</sup> GATTI, V., «L'arte», en SANTI, G. (coord.), *Arte e Liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal concilio*, Milano: San Paolo, 1993, 220. Véase también: FERNÁNDEZ ARENAS, A., *Concilio: arte sacro moderno*, Pamplona: Editorial OPE, 1964, 21; y DE HORNEDO, R.M., «Funcionalismo sacro católico», *Revista de ideas estéticas* 66 (1959) 121.

<sup>66</sup> LAMAS ÁLVAREZ, V.E., «La fe expresada en el arte o el arte como expresión de la fe. El edificio sacro», *Cuadernos de Pensamiento* 26 (2013) 270; y CAMPOS, F., «Arte y religión, el enfoque del pintor» *Ars Sacra* 6 (1998) 48.

<sup>67</sup> RAMSEYER, J. P., *La palabra y la imagen. Liturgia, arquitectura, arte sacro*, San Sebastián: Dinor, 1967, 197. Véase también: FERNÁNDEZ ARENAS, A., *Concilio: arte sacro moderno*, 21 y MOLDOVÁN, T., «La función del arte sacro en la liturgia oriental», FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Fundación Félix Granda- Arte Sacro: un proyecto actual*, Madrid: Cofás Madrid, 2000, 58.

litúrgico<sup>68</sup>. Estas descripciones se aproximan a lo que Marko Ivan Rupnik define como *arte litúrgico*<sup>69</sup>.

Aunque la mayoría de los autores se preocupan por especificar las diferencias entre el arte religioso y el arte sacro, existen también otras clasificaciones, como la establecida por Aguilar, que distingue el *arte cristiano*, el *arte sacro* –que en términos generales se identificarían respectivamente con los conceptos de *arte religioso* y *arte sacro* anteriormente expuestos–, el *arte de expresividad religiosa* –en que destacan los matices personales, tiene un sentido muy subjetivo y un destino privado– y el *arte de tema religioso* –cuyas obras no son de devoción ni instrumentos de culto<sup>70</sup>.

Otra distinción es la realizada por Plazaola quien, a partir de la clasificación de Romano Guardini<sup>71</sup>, habla de la *imagen de devoción*, de la *imagen descriptivo-narrativa* y de la *imagen cultural*. La *imagen de devoción* es aquella que suscita la emoción y remite al corazón del creyente. La *imagen descriptivo-narrativa* es una imagen didáctica, destinada a la transmisión del mensaje cristiano, que tuvo su esplendor en la Edad Media y en la que destaca su finalidad evangelizadora, por lo que en el siglo VII el papa san Gregorio acuñó el término «Biblia de los ignorantes» o «Biblia de los pobres». Por último, la *imagen cultural* es preparada por la imagen descriptivo-narrativa y se identifica con «la imagen plenamente sacra, la imagen que expresa la aparición de lo numinoso, la presencia inmanente y abrumadora de Dios»<sup>72</sup>. Es esta imagen que Plazaola define como *imagen cultural* la que también podría identificarse con la definición de arte litúrgico según Rupnik.

A pesar de la existencia de múltiples clasificaciones, nos parece sugerente analizar en profundidad la distinción que el director del Centro Aletti plantea entre el *arte espiritual*, el *arte religioso*, el *arte sacro* y, en especial, el *arte litúrgico*. Esta diferenciación, basada principalmente en los escritos de Evdokimov y Florenski, es fundamental en nuestro estudio, ya que este artista insiste en que su arte vivifica la

---

<sup>68</sup> CAMPUBRÍ ALEMANY, F., *Mensaje del arte sagrado*, Barcelona: Juan Flors, 1957, XIII.

<sup>69</sup> Hay que precisar que, en algunas ocasiones, Rupnik utiliza indiferentemente *arte sacro* o *arte litúrgico*, aun refiriéndose expresamente al arte litúrgico, como en: RUPNIK, M.I., «Presentazione», en FARCHIONE, A., *Arte e Chiesa. La volontà di un incontro della Chiesa, l'attrazione per lo scontro dell'arte contemporanea*, Verona: Fedec&Cultura, 2011, 5-6.

<sup>70</sup> AGUILAR, J.M., «Sentido de lo sacro», *Revista de ideas estéticas* 66 (1959) 136-140.

<sup>71</sup> GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción. La esencia de la obra de arte*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960.

<sup>72</sup> PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, Madrid: BAC, 2006, 311-316.



propia liturgia, pues su razón de ser reside «en la participación en esta totalidad de la liturgia»<sup>73</sup>.

Rupnik sugiere que *espiritual* es todo lo que nos habla de Dios, nos comunica con Dios, nos orienta y nos hace semejantes a Él, y concluye que, en cierto modo, todo arte debería ser espiritual, pues «il culto è intimamente ligato alla creazione artistica»<sup>74</sup>. En este sentido, debemos recordar que, en los orígenes, el arte y la religión estaban unidos en una unidad indisoluble, pues desde la prehistoria el arte nos transmite la dimensión religiosa del hombre. El parentesco natural entre el arte –independientemente de su temática– y la religión es reconocido por diversos artistas e investigadores, al ser las dos «tentativas humanas para expresar cosas invisibles»<sup>75</sup>. Tàpies afirma que pretender destruir la dimensión *sagrada* del arte sería acabar con el arte mismo<sup>76</sup>.

Rupnik, además, subraya que el arte en general debería ser la expresión del hombre que suscita la maravilla y, como fascina y atrae, no se impone, sino que crea el «espacio necesario para la libre adhesión»<sup>77</sup>. La capacidad del arte de provocar el asombro, es también apuntada por otros artistas, como Gaudí, y por investigadores, como Plazaola<sup>78</sup>. Resulta interesante la matización de Baudelaire, que puntualiza que, si bien lo bello es siempre sorprendente, «sería absurdo suponer que lo que es sorprendente es *siempre* bello», a pesar de que en muchas ocasiones somos testigos de cómo el arte contemporáneo busca exclusivamente provocar la seducción y fascinación en el espectador, que contempla la obra solo en búsqueda de esa misma impresión<sup>79</sup>.

---

<sup>73</sup> RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 129. Este hecho también se explica en: 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 Iván Rupnik*, Madrid: CEU Ediciones, 2013, 79.

<sup>74</sup> RUPNIK, M.I., «L'artista dell'arte per il culto», *Arte Cristiana* 797 (2000) 107. Esta idea también se recoge en: ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa. In principio era l'arte*, Roma: Lipa, 2006, 51.

<sup>75</sup> Concretamente, Agejas señala la vinculación directa de toda cultura con la divinidad (AGEJAS, J.A., «El papel de la religión en la configuración social», en LACALLE NORIEGA, M. (coord.), *Cuestiones disputadas de la vida en sociedad*, Madrid: Voz de papel, 2006, 160). Véase también: PLAZAOLA, J., «Hacia un programa de formación de monitores artísticos de la Iglesia», *Patrimonio Cultural* 7-8 (1988) 21; y DE VARGAS, R., «Meditación iconográfica», *ARA* 51 (1977) 10.

<sup>76</sup> TÀPIES, A., *Arte y contemplación interior. Discurso del académico honorario Excmo. Sr. D. Antoni Tàpies*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990, 16.

<sup>77</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 197.

<sup>78</sup> Véase: GAUDÍ, A., «Conversaciones de Gaudí con Joan Bergós», en CODINACHS, M. (ed.), *Antoni Gaudí. Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*, Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, 2002, 91; y PLAZAOLA, J., *El arte y el hombre de hoy*, Valladolid: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1978, 136.

<sup>79</sup> BAUDELAIRE, C., «Salón de 1859. Cartas al Sr. Director de la Revue Française», en BAUDELAIRE, C. (coord.), *Arte y modernidad*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, 80.

Rupnik también plantea que el arte en general debería hacer percibir lo verdadero y el bien como belleza. Esta identificación de la belleza con el bien y la verdad desemboca en una doble obligación para el artista. Por un lado, le lleva a salir de su punto de vista individual y superar la frontera entre el *yo* y el *otro*. Por otro, obliga también al artista a organizar los materiales, de modo que se pueda percibir en la creación final la realidad superior que toda obra contiene<sup>80</sup>. El desvelamiento de esa realidad superior es también apuntado por Gaudí, que señala que «el hombre no crea: descubre y parte de ese descubrimiento»<sup>81</sup>. Asimismo, Kandinsky plantea que una obra es buena si tiene una vida interior total<sup>82</sup>. Esta percepción de la realidad superior podría también relacionarse con la idea que desarrolla Romano Guardini: el artista no capta la realidad simplemente tal como se presenta, «sino contemplando su esencia desde su presencia»<sup>83</sup>.

Próxima a la definición de Rupnik de arte espiritual, que engloba todo lo que nos comunica con Dios, está la del arte *religioso*, el que suscita sentimientos religiosos y la inspiración religiosa, y promueve «participaciones íntimas en un mundo espiritual»<sup>84</sup>. El director del Centro Aletti plantea que, en un sentido más amplio, según algunos autores, el arte religioso es el que contiene temas religiosos; sin embargo, otros lo identifican con el arte *sacro*, «que de por sí es un fenómeno típico del desarrollo de la Iglesia latina después del barroco» y que es el que decora el espacio litúrgico, aunque en sentido amplio, al estar ligado a una iglesia, capilla, pero también a una habitación privada<sup>85</sup>.

Finalmente, el arte culminaría en el arte *litúrgico*, aquel que es «parte integrante» y «constitutiva» de la liturgia, por lo que no desarrolla simplemente el papel de la ilustración o de la decoración, como, según Rupnik, sería el arte sacro, sino que da un paso más<sup>86</sup>. Esta concepción del arte litúrgico como parte constitutiva de la liturgia ha

---

<sup>80</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 79; y RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione. Il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjačeslav Ivanovič Ivanov*, Roma: Lipa, 1994, 86.

<sup>81</sup> BERGÒS I MASSÓ, J., *Gaudí. El hombre y la obra*, Barcelona y Madrid: Lunwerg, 2011, 34.

<sup>82</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2010, 101.

<sup>83</sup> GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción*, 45.

<sup>84</sup> RUPNIK, M. I., «La Capilla Papal “Redemptoris Mater” del Palacio Apostólico Vaticano. Pensamiento teológico, litúrgico y artístico», *Patrimonio Cultural* 36 (2002) 61; y GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 79.

<sup>85</sup> RUPNIK, M. I., «La Capilla Papal “Redemptoris Mater” del Palacio Apostólico Vaticano» 61.

<sup>86</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 12; y RUPNIK, M. I., «La Capilla Papal “Redemptoris Mater” del Palacio Apostólico Vaticano» 61.

sido también indicada por diversos autores, como Gatti, que explica que la dimensión artística debe ser intrínseca a la liturgia y esplendor de su verdad<sup>87</sup>.

### 2.1.1. Arte litúrgico

Vamos a adentrarnos en la descripción de arte litúrgico, debido a la importancia que este adquiere en los programas iconográficos realizados por el Centro Ezio Aletti. Sin embargo, antes de ello, creemos importante definir brevemente el concepto de liturgia, pues, como escribe Maria Campatelli –miembro del equipo del Centro Aletti y especializada en eclesiología oriental y teología de la cultura–, «il linguaggio della liturgia, la Parola annunciata nel contesto liturgico, l'arte che partecipa al suo spazio e la celebrazione della comunità ecclesiale che lì ha luogo diventano un testimone unitario dell'evento salvifico e della trasfigurazione che esso opera»<sup>88</sup>. Para la definición de liturgia, recurrimos a las propias palabras de Rupnik, que plantea que la liturgia es la palabra pronunciada por la Iglesia que más se acerca a la fuerza creadora de la Palabra de Dios; de tal modo que «la Iglesia hace el memorial de los acontecimientos de la historia de la salvación y estos se hacen presentes en el hoy de la liturgia»<sup>89</sup>. Campatelli, también ha escrito que el cosmos es creado cristiforme, como se aprecia en la liturgia, donde el pan y el vino revelan a Cristo<sup>90</sup>.

Por ello, no hay distinción de tiempos ni espacios, sino que la liturgia engloba toda la historia de modo simultáneo. Para reflejar esa continuidad en la historia propia de la liturgia, Rupnik en muchos espacios, como en el de la capilla *Redemptoris Mater*, decide bajar expresamente el mosaico hasta el nivel del suelo, para reflejar que la liturgia congrega de forma sincrónica a los salvados de todos los tiempos, y así «une a los santos, a los patriarcas, a los profetas, desde Adán hasta nuestros días»<sup>91</sup>.

A propósito del arte litúrgico como tal, debemos tener en cuenta que, como ha subrayado Ratzinger, ya en el año 787, en el segundo Concilio de Nicea, VII concilio ecuménico de la Iglesia católica, se establece que la imagen en que se hace visible el

---

<sup>87</sup> GATTI, V., «Liturgia e Arte. I luoghi della celebrazione», *Arte Cristiana* 722 (1996) 52.

<sup>88</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con in Padri. Per una lettura credente delle Scritture*, Roma: Lipa, 2009, 135.

<sup>89</sup> RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 129

<sup>90</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con in Padri*, 49

<sup>91</sup> RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 181.

misterio del Dios invisible es parte integrante del culto cristiano<sup>92</sup>. Por tanto, si el arte litúrgico es parte constitutiva de la liturgia, «incluso cuando la liturgia no se celebra, el arte sigue revelando y haciendo presente en ese espacio el mismo Misterio» que se celebra en la propia liturgia, es decir, «la presencia de Cristo como Señor y Redentor»<sup>93</sup>. En otras palabras, toda acción litúrgica sería participación y anticipación de la liturgia celeste, por lo que, cuando el arte entra en el templo lo hace en calidad de servidor<sup>94</sup>. Así, este arte no es simplemente una decoración del espacio, sino que asume una *misión* propia dentro de la liturgia. Esa misión es convertir un espacio donde el misterio de la fe se haga presente, crear un espacio donde se provoque una presencia, se revele una persona y se motive el encuentro con Dios<sup>95</sup>.

Otros autores también han subrayado la participación del arte litúrgico en el misterio de la fe. Concretamente, Evdokimov escribe que el artista encontrará su verdadera vocación en un arte sacerdotal, y al pintar, esculpir o cantar el nombre de Dios, realiza un *sacramento teofánico*, pues Dios desciende y establece su morada en la obra<sup>96</sup>. La identificación entre el artista que crea arte litúrgico y la figura del sacerdote es planteada asimismo por otros autores, como el propio Rupnik<sup>97</sup>.

Esta definición de arte litúrgico está muy ligada a lo que Romano Guardini llama *imagen de culto*. Guardini –el gran pionero de la renovación litúrgica según Ratzinger<sup>98</sup>– señala que el sentido de la imagen de culto es precisamente que Dios se haga presente. Por eso, en esta imagen se prolonga el sacramento, el *opus operatum* de

---

<sup>92</sup> RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia*, 162.

<sup>93</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 80. Asimismo, hay que tener en cuenta que, como señala González López-Corps, «la acción litúrgica no agota la realidad *litúrgica*, que es más amplia que su momento celebrativo» (GONZÁLEZ LÓPEZ-CORPS, M., *El adagio Lex Orandi-Lex Credendi en la exhortación apostólica Sacramentum Caritatis*, Salamanca: Publicaciones de la Facultad de Teología San Dámaso, 2007, 14).

<sup>94</sup> VIGORELLI, V., «I principi ispiratori della Famiglia Beato Angelico e della sua Scuola per l'arte liturgia», *Arte Cristiana* 867 (2011) 474; y SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, Madrid: Encuentro, 2009, 91.

<sup>95</sup> RUPNIK, M.I., «*Lectio Academica*. La belleza, lugar del conocimiento integral», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Una belleza para el encuentro. Doctorado Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria al P. Marko Ivan Rupnik*, Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2013, 26. Véase también: RUPNIK, M.I., «Aplicazione del Concilio: quale arte per la liturgia?», *Notitiae* 471-472 (2005) 179.

<sup>96</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, Madrid: Publicaciones Claretianas, 1991, 69.

<sup>97</sup> RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*, 94. Véase también: CHENIS, C., «La bellezza-bontá nell'arte sacra», *Arte Cristiana* 816 (2003) 206-208; RAMSEYER, J. P., *La palabra y la imagen*, 177; CASAS OTERO, J., *Estética y culto iconográfico*, Madrid: BAC, 2003, 435; CASAS OTERO, J., «Estética teológica y arte sagrado», en SANCHO FERMÍN, F. (coord.), *Estética y espiritualidad. "Via pulchritudinis". La belleza en el arte sagrado, la educación, la música, la arquitectura, el cine, la pintura*, Burgos: Monte Carmelo, 2012, 34; o KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 104.

<sup>98</sup> RATZINGER, J., *Un canto nuevo para el Señor. La fe en Jesucristo y la liturgia hoy*, Salamanca: Sígueme, 2011, 138.

la gracia. Está dirigida así a la trascendencia. Domina la presencia sagrada. En contraposición, Guardini define la *imagen de devoción* como la que tiende puentes, pues en ella desciende lo divino y el hombre se eleva. Surge de la interioridad, por lo que no expresa tanto la realidad sagrada, sino la realidad experimentada<sup>99</sup>. Asimismo, la definición de arte litúrgico realizada por Rupnik puede identificarse con lo que Plazaola denomina «arte auténticamente sacro»: aquel capaz de expresar la presencia de ese *mysterium tremendum et fascinatum*<sup>100</sup>.

Rupnik resalta especialmente las dos dimensiones –la objetiva y la subjetiva– del arte litúrgico, derivadas de la propia liturgia. Según el director del Centro Aletti, la objetividad en la liturgia es debida a que Cristo se comunica y la Iglesia celebra. Por otro lado, existe otra dimensión en la liturgia marcada por el tiempo, lugar y cultura de la comunidad eclesial; es decir, por el encuentro personal y comunitario con Cristo<sup>101</sup>. Del mismo modo, Rupnik plantea que el arte litúrgico tiene dos dimensiones a las que no puede renunciar: una dimensión de la objetividad de la revelación de Cristo y otra de la percepción personal<sup>102</sup>. También Romano Guardini se refiere indirectamente a estas dos dimensiones, al plantear que la imagen sagrada incluye, por un lado, el elemento constante y supratemporal y, por otro, el histórico y temporal<sup>103</sup>.

La dimensión objetiva rechaza la posibilidad de «mostrar mi idea de Cristo o mi percepción. Aquí entra en juego la memoria de la Iglesia, la tradición». Por su parte, la dimensión subjetiva es la que impide que la obra termine siendo una producción industrial, pues es fruto de una acogida personal de la fe y está constituida por las coordenadas culturales, el lenguaje del tiempo en el que se crea la obra<sup>104</sup>. Esta dimensión ha sido también destacada por Von Balthasar, al plantear que «el encuentro del artista con la revelación debe ser siempre algo ejemplarmente personal», de tal modo que, cuanto más personal sea dicho encuentro, de forma más inmediata se aúnan

---

<sup>99</sup> GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción*, 17-26.

<sup>100</sup> PLAZAOLA, J., «La categoría de lo sacro y su expresión plástica», *Revista de Ideas Estéticas* 83 (1963) 232.

<sup>101</sup> RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 579-587; RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 129 y RUPNIK, M. I., «La Capilla Papal “Redemptoris Mater” del Palacio Apostólico Vaticano» 61. Véase también: GARCÍA MACÍAS, A., «“Homo liturgicus”- “Homo artificex”. La experiencia litúrgica como inspiración artística», *Patrimonio Cultural* 32 (2001) 182. Diversos autores señalan la necesidad del marco objetivo (litúrgico, teológico y espiritual) de las celebraciones de la Iglesia. Véase: GONZÁLEZ LÓPEZ-CORPS, M., *El adagio Lex Orandi-Lex Credendi en la exhortación apostólica Sacramentum Caritatis*, 21.

<sup>102</sup> RUPNIK, M. I., «La Capilla Papal “Redemptoris Mater” del Palacio Apostólico Vaticano» 61.

<sup>103</sup> GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción*, 59.

<sup>104</sup> VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik. Una nueva forma de creación frente al subjetivismo contemporáneo», *Debate Actual* 13 (2009) 127.

la inspiración y el carisma natural y el sobrenatural<sup>105</sup>. Por su parte, Vigorelli precisa que la inspiración del artista no supe la objetividad de la cultura cristiana, pero la puede dotar de una mayor eficacia<sup>106</sup>.

El director del Centro Aletti también subraya que del equilibrio entre el contenido objetivo y el componente subjetivo nace el arte sagrado, y ello contribuye a la *eclesialización* de la cultura. Precisamente, esta *eclesialización* constituye el primero de los elementos que Rupnik plantea que el arte debe tener para ser verdaderamente litúrgico<sup>107</sup>.

### 2.1.2. Elementos del arte litúrgico

En primer lugar, el director del Centro Aletti recuerda que la pertenencia a la Iglesia, conlleva un estilo de vida y una mentalidad eclesial; es decir, se ha de tener en cuenta al otro, a la comunidad<sup>108</sup>. Conviene precisar que al hablar de comunidad no nos referimos a una masa anónima, sino a una «experiencia eclesial profunda, que el individuo ha de asimilar personalmente, y a la que ha de aportar también el tesoro de su propia “afectividad transfigurada”, la plenitud de sus propios logros en el crecimiento espiritual»<sup>109</sup>. Esta eclesialidad también fue subrayada por Soloviev como un factor esencial dentro de la Iglesia<sup>110</sup>.

De este modo, la obra de arte litúrgico debería nacer de la comunidad y estar al servicio de ella. Este arte como servicio implica un arte como superación del individualismo, ya que «rinvia all’esodo dall’io, alla partecipazione alla vita come relazione»<sup>111</sup>. Por ello, no se trata de hacer algo exótico ni de demostrar que somos

---

<sup>105</sup> VON BALTHASAR, H.U., «Arte cristiano y predicación», en FEINER, J. y LÖHRER, M. (dir.), *Mysterium Salutis. Manual de Teología como historia de la salvación*, I, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1992, 781.

<sup>106</sup> VIGORELLI, V., «I principi ispiratori della Famiglia Beato Angelico» 474.

<sup>107</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 83. Rupnik enumera estos elementos en su estudio: «Applicazione del Concilio» 579-587.

<sup>108</sup> RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 583 y RUPNIK, M.I., «Per una teologia dell’arte ossia la teologia come creazione artistica» 115. Hay que señalar que la eclesialidad es propia también de la liturgia (Véase: GONZÁLEZ LÓPEZ-CORPS, M., «Dimensión teológica de la acción litúrgica» en GUTIÉRREZ MARTÍN, L., AROCENA, F.M. y BLANCO, P., *La liturgia en la vida de la Iglesia*, Barañáin: EUNSA, 2007, 231-232).

<sup>109</sup> LÓPEZ SÁEZ, F.J., *La belleza, memoria de la resurrección. Teodicea y antropodicea en Pavel Floresnkij*, Burgos: Monte Carmelo, 2008, 121.

<sup>110</sup> Concretamente, Soloviev escribe: «l’uomo veramente deificato o il vero uomo-dio è assolutamente comunitario o cattolico, la tuttunità o la Chiesa universale» (SOLOV’EV, V., *I fondamenti spirituali della vita*, Roma: Lipa, 1998, 120).

<sup>111</sup> YANNARAS, C., *Contro la religione*, Magnano: Edizioni Qiqajon, 2012, 91.

capaces de la novedad, sino de expresar lo que forma parte del espacio eclesial, es decir, del espacio de la humanidad transfigurada en Cristo<sup>112</sup>.

Al ser un arte eclesial, como señala Von Balthasar, se ha de conjugar la fuerza creadora personal del artista y su obediencia al espíritu de la comunidad, de modo que todos sus miembros pueden acceder al mensaje expresado<sup>113</sup>. La inteligibilidad ha sido también reivindicada por Chenis que concreta las características de este lenguaje. Y así, señala que debe ser total, epifánico, teofánico, diacrónico, ontológico, pentecostal y universal, porque todos pueden comprender el mensaje de la belleza<sup>114</sup>.

En este sentido, Guardini se pregunta si todavía hoy es posible una imagen de culto y confiesa que para ello es necesario salir del subjetivismo de la Edad Moderna<sup>115</sup>. Además, este arte eclesial permite que no se yuxtapongan, por un lado, lenguajes y estilos de la cultura, y por otro, contenidos «sacros», sino que se integren en unidad<sup>116</sup>.

Si el arte litúrgico no está al servicio del propio artista, sino que tanto él como su arte han de ponerse a disposición de la Iglesia, este arte debería abrirse a la memoria de ella, visitar su tradición y aprender de las grandes épocas del arte litúrgico que han elaborado una especie de constitución del mismo y de su lenguaje<sup>117</sup>. Precisamente, la importancia de la tradición emerge como otro de los elementos del arte litúrgico según Rupnik. Hay que ser conscientes, como indica Schmemmann, que no debemos considerar tradición como sinónimo de pasado, aunque el verdadero conocimiento y, por tanto, comprensión, de la tradición es imposible sin el conocimiento –comprensión– del pasado; del mismo modo que el verdadero conocimiento –comprensión– del pasado es imposible sin la obediencia a la tradición. La función de la tradición es la de asegurar y revelar la identidad esencial e inmutable de la Iglesia<sup>118</sup>.

---

<sup>112</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 80. Véase también: RUPNIK, M.I., «Dibattito sull'architettura sacra postconciliare. Contribute di padre Marko Ivan Rupnik per un'arte e un'architettura relazionali», *Arte Cristiana* 888 (2014) 244.

<sup>113</sup> VON BALTHASAR, H.U., «Arte cristiano y predicación» 783. Véase también: RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*, 96.

<sup>114</sup> Véase: CHENIS, C., «La bellezza-bontà nell'arte sacra» 206.

<sup>115</sup> GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción*, 34. Véase también: RIBAS Y PIERA, M., «Algunas precisiones sobre el problema del arte religioso: El arte de los artistas frente al arte del pueblo fiel», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 362-363.

<sup>116</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 83.

<sup>117</sup> RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 583.

<sup>118</sup> SCHMEMMANN, A., *Chiesa, mondo e missione*, Roma: Lipa, 2014, 30 y 130. Véase también: GONZÁLEZ LÓPEZ-CORPS, M., «Traditio et Progressio. La Tradición, camino de apertura al progreso», en CANALS CASAS, J.M., y CÁNOVAS, I.T. (coord.), *La liturgia en los inicios del Tercer Milenio. A los XL años de la Sacrosanctum Concilium*, Baracaldo: Grafite Ediciones, 2004, 241-283.

Rupnik también recalca que para acceder al contenido de una obra de arte litúrgico, hay que tener mucha familiaridad con la Sagrada Escritura, con los antiguos textos litúrgicos, con la patrística; en definitiva, con la doctrina transmitida por la tradición<sup>119</sup>. Así también lo expresa Chenis, que señala que, entre las notas distintivas del arte litúrgico se encuentra lo que él denomina la «*biblicità*: occorre che l'arte si ispiri primariamente alle Scritture e alla tradizione ecclesiale»<sup>120</sup>. Esta familiaridad con la tradición, además, iría unida a la dimensión objetiva del arte litúrgico, anteriormente referida, y en la que la memoria de la Iglesia adquiere gran relevancia. La importancia de la tradición también es subrayada por Romano Guardini, que escribe que, por tanto, el artista religioso no tiene que decir lo que piensa subjetivamente, sino lo que yace en el sentir de la Iglesia<sup>121</sup>.

Por otro lado, si hemos señalado que el arte litúrgico es parte integrante y constitutiva de la liturgia, el conocimiento de la misma es esencial y emerge como el tercero de los elementos propios del arte litúrgico en la concepción de Rupnik. Debemos ser conscientes de que la función propia de la *leitourgia*, como afirma Schmemmann, es la de reunir los tres niveles de la fe y de la vida cristiana: la Iglesia, el mundo y el reino (de Dios) y, por tanto, como ha escrito Benedicto XVI, la liturgia no es un «hacer» nuestro, sino la acción de Dios en nosotros y con nosotros<sup>122</sup>.

Como se ha señalado, el arte no debería ser un simple ornamento de la liturgia, sino que esta necesita del arte para ser mediación del misterio que en ella acontece<sup>123</sup>. Por ello, el arte para la liturgia constituye una unidad con la liturgia<sup>124</sup>. Rupnik en este sentido destaca que la acción salvífica y transfigurante de la liturgia es revelada por «la arquitectura, las piedras, la madera, el vidrio, la iconografía de los santos, de los acontecimientos de la historia de la salvación»<sup>125</sup>. De esta forma, además, toda reflexión

---

<sup>119</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 154.

<sup>120</sup> CHENIS, C., *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*, Roma: LAS, 1991, 72.

<sup>121</sup> GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción*, 58.

<sup>122</sup> SCHMEMMANN, A., *Per la vita del mondo. Il mondo come sacramento*, Roma: Lipa, 2012, 191; y RATZINGER, J., *Un canto nuevo para el Señor*, 138.

<sup>123</sup> GUTIÉRREZ MARTÍN, J.L., «Presentación», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Templo cristiano y espacio litúrgico*, Madrid: Fundación Félix Granda, 2003, 11.

<sup>124</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 85. Esta idea es también señalada por otros autores. Véase: AGUILAR, J.M., *Liturgia, pastoral, arte sacro*, Madrid: Movimiento Arte Sacro, 1958, 37. Millán sí plantea una diferencia de naturaleza entre liturgia y arte litúrgico, aunque pueda encontrarse una analogía entre ambas, en tanto que mediación y elevación de la significación de lo visible y lo invisible (MILLÁN, J.A., «Concepto de arte sacro y arte profano» en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Fundación Félix Granda- Arte Sacro: un proyecto actual*, Madrid: Cofás Madrid, 2000, 90.

<sup>125</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 65.



sobre este arte llevaría a una profundización sobre la liturgia<sup>126</sup>. Esta reflexión, nos lleva a la concepción de obra de arte total, que preocupó tanto a Gaudí, en cuyas obras la estructura está ligada a la función y ambas al ornamento. Rupnik también tiene presente esta premisa para realizar sus obras, pues confiesa que

trabajar directamente sobre la pared del presbiterio, teniendo en cuenta el altar y el conjunto del espacio de la liturgia, crea toda una unidad con el trabajo artístico. Esta cercanía es una realidad indispensable para que el lenguaje sea impregnado de ese contenido que es también actitud litúrgica. Hay un nexo profundo, vital, entre el sacramento y el lenguaje artístico...<sup>127</sup>.

El director del Centro Aletti ha recibido esta concepción de Florenski, ya que este filósofo, teólogo e historiador del arte ruso enseñaba que, en la iglesia, la arquitectura y el arte son la una el *tú* de la otra: ambas están al servicio de la liturgia. Ninguna es autónoma<sup>128</sup>. De hecho, cuando se inauguró la capilla *Redemptoris Mater*, uno de los aspectos que se subrayó fue su calificación de obra de arte total, una totalidad hecha de belleza y verdad<sup>129</sup>.

Además, el arte litúrgico es obra del Espíritu Santo, que constituye el cuarto elemento de este arte según Rupnik. Es el Espíritu Santo el que permite que el arte del espacio litúrgico se convierta en expresión de la visibilidad de la Palabra –Cristo– y de su poder transformador<sup>130</sup>. Este arte hace presente el misterio de Dios porque incluye la acción de Dios<sup>131</sup>. Por este motivo, como explica el director del Centro Aletti, en el arte litúrgico, «la figuración no se deja a la libre elección, sino que es una obediencia al Espíritu. Si el arte quiere hacer visible lo que es invisible, lo debe captar mediante el único ojo que puede ver lo invisible, que es el Espíritu»<sup>132</sup>.

Romano Guardini, en su definición de imagen de culto, también indica que la persona que crea esta obra no es un *artista*, tal y como nosotros lo entendemos. No *crea*, sino que *sirve*. «Se le prescribe: recibe la indicación y el encargo y realiza la imagen como debe ser, para que se haga posible la presencialización», y concluye que la auténtica imagen de culto proviene del Espíritu Santo<sup>133</sup>.

---

<sup>126</sup> CHENIS, C., *Fondamenti teorici dell'arte sacra*, 69 y 122.

<sup>127</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 99.

<sup>128</sup> RUPNIK, M.I., «Dibattito sull'architettura sacra postconciliare» 241.

<sup>129</sup> Léase el capítulo APA, M., «Redemptoris Mater. *Ecclesiae Gesamtkunstwerk*» en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 241-267.

<sup>130</sup> RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 584; y SANTACROCE, S., *Santuario Madonna di Scaldasferro: fede, arte, storia*, Cartigliano; Bozzetto Edizioni, 2009, 68. Véase también: CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con in Padri*, 131.

<sup>131</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, Madrid: BAC, 2013, 198.

<sup>132</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 149.

<sup>133</sup> GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción*, 23 y 28.

Así, la tarea de este arte consiste en acoger el principio religioso, sin temor a perder la propia autonomía, la propia identidad. El que crea arte litúrgico debe saber armonizar su propia libertad creadora y la inspiración del Espíritu Santo. Para «unir estas dos cosas opuestas, la necesidad de la inspiración y la libertad de quien la recibe», señalan Rupnik y Špidlík, es necesario tener en cuenta que «solo Dios sabe imponerse al hombre de un modo tan antitético: empujarlo, y al mismo tiempo hacerle totalmente libre»<sup>134</sup>.

El artista es consciente de estar preso por una *inspiración*. Esta inspiración, que se impone fuertemente, exige sin embargo su colaboración activa. Es el propio artista quien debe expresar la inspiración, darle forma, crear. La colaboración siempre debe existir. Por eso, el arte verdadero es divino-humano<sup>135</sup>.

Y esa fuerza que no posee en sí mismo, la fuerza del Espíritu Santo, es la que transfigura la realidad. Por ello, Rupnik defiende que el verdadero artista litúrgico no busca la perfección formal, pues esta belleza sería terrenal, sino que trata de hacer ver las cosas como se ven en Cristo, es decir, en su estado definitivo, pues en la liturgia, todo es visto en su estado último, escatológico<sup>136</sup>. Esta consideración del arte litúrgico como la visión del estado definitivo de la realidad ha sido tomada por Rupnik de Soloviev, que define el arte verdadero como la «rappresentazione sensibile di qualsiasi oggetto o fenomeno dal punto di vista del suo stato definitivo, ossia alla luce del mondo futuro»<sup>137</sup>.

En este sentido, es interesante tener en cuenta que en la escuela para pintores sacros que había en el Monte Athos –cuya preparación era larga: teológico-litúrgica, espiritual y técnica–, al final de la enseñanza, el alumno debía pasar un examen que siempre consistía en pintar un icono sobre el mismo tema: la transfiguración del Monte Tabor. El objetivo de esta prueba era muy precisa: el iconógrafo debía demostrar que era capaz de ver el mundo no con los ojos humanos, sino con los ojos de la fe, con los ojos

---

<sup>134</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, Madrid: BAC, 2013; y ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 64. Špidlík y Rupnik se basan en las reflexiones de S. L. Frank, que explica la relación entre el hombre y Dios y el hecho de cómo Dios irradia toda la realidad, pero al mismo tiempo, aparece al hombre como otra persona «col quale sto nel rapporto specifico della comunione» (FRANK, S.L., *Il pensiero religioso russo. Da Tolstoj a Losskij*, Milano: Vita e pensiero, 1977, 265-266).

<sup>135</sup> ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 31.

<sup>136</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 125, 198 y 200; y RUPNIK, M. I., «L'art chrétien. Una perfection pascale», *Bonne Nouvelle* 224 (2015) 11. A pesar de que esta sea una premisa del arte litúrgico, Rupnik puntualiza que también el arte en general «tiene esta tarea de ser una profecía del mundo futuro» (GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 125).

<sup>137</sup> SOLOV'ĚV, V., «Il significato universale dell'arte», en DELL'ASTA, A. (coord.), *Il significato dell'amore e altri scritti*, Milano: Edizioni R.C. La Casa di Matrona, 1988, 157.

transfigurados de los apóstoles en el momento de la revelación, con la mirada iluminada por la gracia de Dios en la contemplación espiritual<sup>138</sup>.

Por ello, según Rupnik, en el arte litúrgico las figuras y los elementos adquieren medidas distintas a las que ve el ojo humano. Quizás donde mejor se vea reflejado este hecho sea en la llamada perspectiva invertida. Esta perspectiva adquiere su sentido cuando se toma como punto de partida el ojo del Pantocrátor, como sucede en la catedral de Monreale, donde todo «tiene su lugar adecuado cuando captas la mirada del Pantocrátor» o en cualquier otra iglesia bizantina, románica o gótica. Entonces, Rupnik continúa explicando que la perspectiva se invierte, porque «participo en la visión de Quien y por medio del cual y en vista del cual fueron creadas todas las cosas, y así descubro los vínculos, la armonía, la unidad que tiene a todo unido», pues a los ojos de Dios, todo está presente<sup>139</sup>.

Por otro lado, si los elementos en una obra de arte litúrgico aparecen transfigurados, el artista debe presentar solo lo esencial<sup>140</sup>. De hecho, si contemplamos las principales épocas del arte litúrgico, observamos que en sus obras destaca la simplicidad, a la que se llega por medio de un diligente estudio y oración.

Así, el arte litúrgico es, según Rupnik, el arte de lo esencial, que constituye el quinto elemento de este arte. Los detalles existen solo si están ligados de manera fundamental al contenido. La belleza se realiza como esencialidad. Al respecto, Evdokimov dice que lo bello no es tanto aquello a lo cual ya no puedes añadir nada, sino algo a lo que ya no puedes quitar nada<sup>141</sup>. El artista tiene que tener en cuenta que la belleza de una obra litúrgica será más bella cuanto más sencilla sea, pues esa sencillez de su forma revelará la verdad sagrada que contiene<sup>142</sup>. Por ello, el artista litúrgico, al igual que el iconógrafo, debe recorrer un camino de ascesis, de «ayuno de los sentidos», una renuncia a todo lo que sería una creación suya de las formas, una visión individual<sup>143</sup>.

---

<sup>138</sup> Este hecho se recoge en muchos estudios de Špidlík y de Rupnik, como en: ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 57; ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 36, 149 y 169; y ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 140.

<sup>139</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 129-130; y ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 110.

<sup>140</sup> Esta idea es subrayada por Rupnik en muchas ocasiones, como: CERVERA, P., «Cuando la fe brota de la belleza», *Orar* 214 (2013) 43.

<sup>141</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, 97.

<sup>142</sup> POZO, J.M., «El templo, un espacio rebelde para la arquitectura moderna», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Fundación Félix Granda- Arte Sacro: un proyecto actual*, Madrid: Cofás Madrid, 2000, 200.

<sup>143</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 21-22.

Esta ascesis lleva a que el artista deba prescindir de las cosas fascinantes y sensorialmente atractivas<sup>144</sup>.

Como Dios no crea solo por crear, sino para santificar, así el iconógrafo ha de pintar solamente aquellas formas que lleguen a santificarse<sup>145</sup>. Špidlík y Rupnik han elaborado este pensamiento a partir de la reflexión de S.L. Frank, el pensador ruso que escribe que la creatividad humana cumple la voluntad divina «quando si sforza creativamente di introdurre ed accogliere nel proprio essere individuale e sociale la santità di Dio»<sup>146</sup>.

El gesto, la mirada o la posición del cuerpo se depuran para poder ser transmisoras de un contenido que no distrae ni hace de la obra una creación de detalles inútiles. Hay que recordar, por un lado, que el arte litúrgico debe preocuparse por cómo hacer presente el contenido, no solo por cómo describirlo, pero, por otro, debemos tener en cuenta que la vocación del arte litúrgico es hacer ver las cosas como se ven en Cristo. Por eso, Rupnik defiende que este arte presenta una figuración simple, pero profundamente cuidada, donde las líneas se trazan con obediencia a la verdad, con una ascesis de sobriedad<sup>147</sup>. El arte litúrgico debe seguir el recorrido del lenguaje litúrgico, que es el de la oración, y, precisamente, «en el lenguaje de la liturgia comienza una purificación que solo en un segundo tiempo hace descubrir la belleza, la profundidad, la sublimidad de las palabras y de los gestos más simples»<sup>148</sup>.

Esta esencialidad del arte litúrgico estaría relacionada con la premisa que la constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada Liturgia establece para un arte auténticamente sacro: un arte en el que se destaque más una noble belleza que la mera suntuosidad, como hemos señalado. Es decir, un arte en el que la «dignidad y belleza son fruto del orden y equilibrio de formas (planos y volúmenes), de la simplicidad, de la sinceridad y de la verdad»<sup>149</sup>.

Además de la necesidad de que el arte litúrgico esté ligado a la tradición, como se ha indicado, Chenis plantea que este arte también debe caracterizarse por la sobriedad, la

---

<sup>144</sup> RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*, 104.

<sup>145</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, Roma: Lipa, 1996, 14; y ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 57 y 105.

<sup>146</sup> FRANK, S.L., *Il pensiero religioso russo*, 278.

<sup>147</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 84-85. Evdokimov también ha resaltado esta «ascesis de sobriedad» en el arte sagrado (EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 173).

<sup>148</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 99-100.

<sup>149</sup> FERRANDO ROIG, J., «Necesidades Litúrgicas y Pastorales del Templo», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 94.

concisión y la esencialidad –pues debe enunciar explícitamente a través de sus propios medios simbólicos los misterios de la fe<sup>150</sup>.

Por su parte, Plazaola ha destacado que una de las características del arte litúrgico actual es una moderada esencialidad cuya discreción, pureza y claridad son opuestas a la declamación y a la grandilocuencia del arte de otros tiempos. En definitiva, podríamos decir que «la iconografía de hoy deja de ser didáctica y narrativa para hacerse mistagógica y contemplativa»<sup>151</sup>. No se trata de que desarrolle una función catequética, sino más concretamente mistagógica<sup>152</sup>. ¿Y de qué forma un arte puede ser mistagógico? Mazza escribe que para ello debe reproducir los elementos que componen la mistagogía, es decir:

- a) Come la mistagogia è composta da un ciclo di omelie, così le immagini mistagogiche debbono essere un ciclo narrativo coordinato e omogeneo.
- b) L'immagine deve essere un soggetto biblico. Bisogna che sia rappresentato l'evento storico salvifico del quale il rito liturgico è memoriale, e deve essere rappresentato per queste due caratteristiche: in quanto appartenente alla storia della salvezza e in quanto narrato dalla Scrittura.
- c) Tale evento non deve essere rappresentato in modo solo descrittivo, ma in modo che emerga il suo carattere salvifico.
- d) Nell'immagine deve emergere un qualche cosa che richiama il rito celebrato dalla Chiesa nelle sue varie azioni liturgiche<sup>153</sup>.

La esencialidad, por tanto, promueve esta mistagogía, que es intrínseca al arte litúrgico.

Asimismo, si el arte litúrgico ha de contemplarse con los ojos transfigurados, la concepción simbólica de la luz adquiere un lugar fundamental en él, pues es el signo de la transfiguración espiritual por excelencia<sup>154</sup>. Este protagonismo de la luz emerge así como el sexto elemento del arte litúrgico según el director del Centro Aletti.

Tanto Špidlík como Rupnik han recurrido a un ejemplo gráfico ideado por Vladímír Soloviev para explicar la fuerza que adquiere la luz en el arte litúrgico. Soloviev plantea que el carbón y el diamante tienen la misma composición química, sin embargo, la gran diferencia entre ambos reside en el hecho de que el «carbón sofoca la luz, mientras que

---

<sup>150</sup> CHENIS, C., *Fondamenti teorici dell'arte sacra*, 72.

<sup>151</sup> PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 23-25; y PLAZAOLA, J., «El rostro de Cristo en el Arte Contemporáneo», *Ars Sacra* 6 (1998) 34.

<sup>152</sup> VALENZIANO, C., «La qualità ecclesiale dell'arte: l'immagine e la liturgia», *Arte Cristiana* 737-738 (1990) 87.

<sup>153</sup> MAZZA, E., «Tipologia come metodo di lettura biblica e di fondamento dell'immagine», *Arte Cristiana* 737-738 (1990) 110. Por su parte, González López-Corps señala que la mistagogía es «la iniciación en los misterios sacramentales» así como «la acción por la que somos conducidos por los misterios celebrados». Subraya la necesaria interrelación entre la teología y una experiencia de fe vivida (GONZÁLEZ LÓPEZ-CORPS, M., «Celebramos en la liturgia de la Iglesia la fe que profesamos», *Teología y Catequesis* 80 (2001) 9-10).

<sup>154</sup> ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 153.

el diamante la hace resplandecer»<sup>155</sup>. Precisamente, esta luz es la que trasluce todos los colores y crea una unidad total<sup>156</sup>. Como hemos señalado, los elementos de una obra de arte litúrgico forman una unidad, que, por tanto, es impulsada a través de la propia luz.

Finalmente, Rupnik apunta que, con anterioridad, las partes decorativas solían resolverse con la geometría. Sin embargo, hoy pueden presentarse de un modo más dinámico debido a las enseñanzas aportadas por las vanguardias del siglo XX. Estas han demostrado que el material es un lenguaje autónomo, así como el color y la luz. Se pueden crear zonas de armonía, de colores y materiales diversos. Y si el artista consigue alcanzar una expresión armoniosa, se trata de algo bello<sup>157</sup>. De este modo, la materia adquiere en el arte litúrgico una nueva dimensión y emerge como el último de los elementos propios del arte litúrgico según Rupnik.

En definitiva, el director del Centro Aletti expone que la eclesialidad, la importancia de la tradición, el lenguaje de la propia liturgia, la inspiración del Espíritu Santo, la simplicidad, la significación de la luz y el protagonismo de la materia son los elementos principales del arte desarrollado en un espacio litúrgico. Si estos elementos son los que se corresponden con una obra de arte verdaderamente litúrgica, es necesaria, entonces, mucha vigilancia para que no haya imágenes que conviertan las iglesias en galerías de exposición, «como lamentablemente está ocurriendo a menudo», tal y como apunta Rupnik<sup>158</sup>. Los artistas no deben olvidar que el templo no es una sala de exposiciones.

Es importante estimular la búsqueda del arte contemporáneo, pero sin olvidar que el arte del espacio litúrgico tiene un *quid* propio. El arte de hoy debe entrar en las iglesias, como ha sucedido en otras épocas, pero a través de un proceso de eclesialización, esa primera característica que hemos indicado del arte litúrgico. Por ello, hay que ser selectivos: no todo arte debe poder formar parte de una iglesia.

Todo ello implica que, por un lado, se exija al artista que sus obras litúrgicas vivifiquen la propia liturgia –por tanto, es necesario que sea este el principal requisito

---

<sup>155</sup> Por ello, Soloviev concluye que «la bellezza non appartiene né al corpo materiale del diamante né al raggio di luce che quello rifrange, ma è un prodotto d'ambidue nella loro azione reciproca» (SOLOV'ĚV, V., «La bellezza nella natura (1889)», en SOLOV'ĚV, V., *Il significato dell'amore e altri scritti*, Milano: Edizione R.C., 1988, 111-145). Este ejemplo del diamante se encuentra recogido en diversas obras de Špidlík y de Rupnik, como en *El conocimiento integral*, 59 o en «Bellezza e pensiero teologico», en RAVASI, G. y RUPNIK, M.I. (coord.), *Il fascino del bello. Tra Bibbia e teologia*, Milano: San Paolo, 2010, 26-80.

<sup>156</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 82.

<sup>157</sup> RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 586.

<sup>158</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 85. Esta idea también es advertida por López Quintás: «El artista que desea crear arte sacro para el culto debe tener en cuenta que el templo no es un museo» (LÓPEZ QUINTÁS, A., «El poder formativo del arte sacro», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Fundación Félix Granda- Arte Sacro: un proyecto actual*, Madrid: Cofás Madrid, 2000, 127).

de la elección de un artista y no otros intereses<sup>159</sup>. Y, al mismo tiempo, es imprescindible que el público se forme para que pueda comprender estas obras. Ya hemos comentado con anterioridad la importancia de familiarizarse con la Sagrada Escritura, con los escritos de los Padres de la Iglesia, con los antiguos textos litúrgicos o con la doctrina transmitida por la tradición. Pues bien, es fundamental que el espectador aprenda a mirar las obras a través de la liturgia, para que encuentre en ellas la verdadera belleza<sup>160</sup>. De hecho, Evdokimov plantea que la crisis actual del arte sagrado no es estética, sino religiosa y destaca la pérdida progresiva del simbolismo litúrgico y del abandono de la visión patrística<sup>161</sup>. Coinciden otros autores con este planteamiento, como Plazaola, que indica que la comunión entre el arte de vanguardia y el pueblo cristiano será posible cuando la liturgia sea algo real, profundamente personal y comunitaria, y no un mero espectáculo<sup>162</sup>.

Este doble cometido dirigido a los artistas y al público que contempla las obras ya fue apuntado por Maritain, al plantear la necesidad de que el espectador comprenda la importancia de la obra emprendida por tantos artistas que tratan de «introducir la belleza sensible en la casa de Dios» y, al mismo tiempo, dichos artistas se esfuercen «por comprender las legítimas necesidades del pueblo fiel, para cuyo bien común trabajan»<sup>163</sup>. El cuidado de las obras de arte que entran en las iglesias también fue destacado en la constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada Liturgia. En su capítulo VII se indica la importancia de la vigilancia de los ordinarios sobre las imágenes sagradas, así como la formación integral de los artistas de modo que se imbuyan «del espíritu del arte sacro y de la sagrada Liturgia»<sup>164</sup>. Todo ello, además,

---

<sup>159</sup> Autores, como Santiago Sebastián, han insistido también en esa vigilancia y en la necesidad de «obrar con mucho tacto, tanto en la selección como en la orientación de los artistas» (SEBASTIÁN, S., «¿Crisis en la tradición iconográfica del arte cristiano?», en GONZÁLEZ MONTES, A. (ed.), *Arte y Fe, Actas del Congreso de Las Edades del Hombre*, Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca 1995, 85).

<sup>160</sup> RAMSEYER, J. P., *La palabra y la imagen*, 175-177.

<sup>161</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 222.

<sup>162</sup> PLAZAOLA, J., *El arte y el hombre de hoy*, 102. Véase también: SANCHO CAMPO, Á., *Saber mirar el arte sacro. Estudios y reflexiones*, Palencia: Á. Sancho, 2013, 197; LOPEZ MARTÍN, J., «Arte sacro y evangelización», en GALINDO GARCÍA, A. (coord.), *Patrimonio cultural de la Iglesia y evangelización*, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2009, 116; OLIVAR, A., «La formación litúrgica del artista», 4-13; y CUADRA, G., «La experiencia de la Liturgia en el artista», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 391-396.

<sup>163</sup> MARITAIN, J., *Arte y escolástica*, Buenos Aires: Club de Lectores, 1972, 134-135.

<sup>164</sup> Constitución *Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada Liturgia*, n. 126 y 127. Véase también: ALOMAR ESTEVE, G., «El arte sacro y la formación de los artistas», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 381-382.

permitirá superar el divorcio entre la Iglesia y el arte, que ha preocupado a diversos Papas, principalmente desde Pablo VI a la actualidad<sup>165</sup>.

## 2.2. LA RECUPERACIÓN DE LA BELLEZA

Al definir qué es el arte litúrgico, Rupnik señala la importancia que en él adquiere la verdadera belleza. El director del Centro Aletti se lamenta de que en la actualidad, en muchas ocasiones, el artista no se preocupa por reflejar la belleza en sus obras. De este modo, concluye que «hoy el arte se define sin belleza» y, al considerarse como una realidad separada de la misma, «es realmente complicado decir qué es el arte»<sup>166</sup>. Otros investigadores y artistas también han manifestado la separación, en términos generales, entre la belleza y el arte actual<sup>167</sup>. En concreto, son significativas las palabras de Danto que precisa que los *ready-mades* fueron apreciados por Duchamp precisamente por no poder ser descritos en términos estéticos, «y él demostró que, sí eran arte pero no bellos, la belleza realmente no podría formar parte de ningún atributo definitorio del arte»<sup>168</sup>.

Es importante profundizar en el concepto de belleza que defiende Rupnik, para así entender los mosaicos que realiza el Centro Aletti de un modo más completo, y que se proponen como alternativa a esas otras obras contemporáneas cuyos autores pretenden subrayar la ruptura entre el arte y la belleza. A pesar de que ya en la antigüedad, autores como Platón o Aristóteles apuntaron algunas ideas relativas a la belleza, que los Padres y Doctores de la Iglesia, como san Agustín o santo Tomás, retomarán y vincularán al cristianismo, el concepto de belleza impulsado por Rupnik está principalmente influido por autores orientales de los siglos XIX y XX, por lo que introduciremos en este estudio algunas de sus reflexiones, que corrobora el director del Centro Aletti.

Entre ellos destaca, por un lado, Soloviev (1853-1900), filósofo, teólogo, poeta y crítico literario ruso que juega un importante papel en el desarrollo de la filosofía y

---

<sup>165</sup> Autores como Claudel también se han referido a ese «divorcio». Véase: CLAUDEL, P., «Lettre a Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré. Paris, le 19 juin 1919», en CLAUDEL, P. (coord.), *Positions et propositions*, Dijon: Gallimard, 1934, 223.

<sup>166</sup> RUPNIK, M.I., «*Lectio Academica*. La belleza, lugar del conocimiento integral (transcripción de las palabras pronunciadas durante la ceremonia)», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Una belleza para el encuentro. Doctorado Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria al P. Marko Ivan Rupnik*, Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2013, 52; y GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 52. Asimismo, anteriormente, había subrayado que «la testimonianza del seculo appena concluso per quanto riguarda la bellezza è il grido della sua assenza» (RUPNIK, M.I., «La via della bellezza nell'arte contemporanea», *Path 4* (2005) 492-493).

<sup>167</sup> Véase: PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 13; y LIPOVETSKY, G. y SERROY, J., *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona: Anagrama, 2015, 42.

<sup>168</sup> DANTO, A.C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós Estética, 2010, 125.



poesía rusa a finales del siglo XIX. Las ideas principales que sintetizan su pensamiento son: la *unidad integral* de Dios y del universo; la *divino-humanidad* de Cristo y de la Iglesia; y la *teocracia universal* cristiana, es decir, el reino de Cristo en la tierra. En palabras de Špidlík, Soloviev es «uno de los más auténticos pensadores religiosos rusos»<sup>169</sup>.

Discípulo de Soloviev es Ivanov (1866-1949), poeta ruso, autor de numerosos ensayos dedicados al arte ortodoxo y profesor del Pontificio Instituto Orientale de Roma –entre otras instituciones<sup>170</sup>.

Por su parte, Frank (1877-1950), nacido también en Rusia, de donde tuvo que exiliarse en 1922, perteneció a una familia judía, pero en 1912 se convierte al cristianismo. Gran filósofo, es considerado uno de los pensadores que conforman las columnas del llamado renacimiento ruso.

Y, finalmente, Florenski (1882-1937), científico, filósofo, matemático, experto en arte y teólogo, emerge como uno de los pilares de la cultura rusa del siglo XX y una de las grandes figuras del pensamiento universal. Muere fusilado en un *Gulag* soviético. En palabras de Ivanov, es un «uomo di una profonda esperienza spirituale. Ciò gli permise di intraprendere una serie di ricerche in cui gettò le basi dell'iconologia ortodossa»<sup>171</sup>.

Si, como hemos comentado, tanto la liturgia como el arte litúrgico tienen dos dimensiones, la objetiva y la subjetiva, del mismo modo, Rupnik establece que, dentro de la esfera de la creatividad, existe un fundamento subjetivo que es el sentimiento y un principio objetivo que es la belleza<sup>172</sup>. Precisamente, el fundamento subjetivo es el que lleva a que la belleza y el arte estén ligados a la vida de las personas. La belleza está constituida por una interacción continua con el sujeto que la percibe. De este modo, «más que cuestión filosófico-estética, el arte es una cuestión vinculada a la vida del hombre», una fuerza creadora de una inteligencia que no puede crear alejándose de la vida, sino solo en la propia vida, solo si tiene en cuenta a las personas<sup>173</sup>. En definitiva,

---

<sup>169</sup> ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 339.

<sup>170</sup> Véase: ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, Madrid: Ciudad Nueva, 1986, 342; y RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*.

<sup>171</sup> IVANOV, V., *Il grande libro delle icone russe*, Milano: Edizione Paoline, 1987, 196.

<sup>172</sup> RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*, 34. La objetividad de la belleza es reivindicada por otros autores, como Vilaplana, que, plantea que, en contraposición, «el decoro es algo subjetivo, una disposición de ánimo» (VILAPLANA, A., «Arte y fe. Discurso de Clausura», en GONZÁLEZ MONTES, A. (ed.), *Arte y Fe, Actas del Congreso de Las Edades del Hombre*, Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca 1995, 386).

<sup>173</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 47; y RUPNIK, M.I., «*Lectio Academica*» 23. Véase también: RUPNIK, M. I., «L'icona, l'invisibile e la storia», *Euntes Docete* 2 (2000) 91). Destaca también

Rupnik impulsa la unión entre el arte y la vida, y así pretende reflejarlo en las obras que realiza en el Centro Aletti.

Por otro lado, como también hemos comentado, el arte en general debería hacer percibir lo verdadero y el bien como belleza. De hecho, Rupnik define la belleza – siguiendo principalmente a Soloviev– como «la forma sensible del bien y de la verdad», es decir, su encarnación<sup>174</sup>. Ciertamente, Soloviev subraya la importancia de que el bien, la belleza y la verdad sean una realidad encarnada y no una idea abstracta<sup>175</sup>. Por su parte, Florenski también afirma que la verdad, el bien y la belleza representan un solo principio<sup>176</sup>. La relación entre belleza y verdad es advertida asimismo por algunos autores del siglo XX, como Von Balthasar, y artistas como Gaudí, quien afirma que la «belleza es el resplandor de la verdad; sin la verdad no hay arte»<sup>177</sup>.

La interrelación entre la belleza, el bien y la verdad implica una serie de consecuencias. En primer lugar, si la belleza es la encarnación del bien y de la verdad, se acoge libremente y no se impone. De hecho, si no fuera así, si el bien no se convirtiese en belleza, derivaría, tal y como subraya Rupnik, «en un imperativo tremendo, en un eticismo esterilizante», en una dictadura del fanatismo y del moralismo, que «es capaz de aplastar al hombre e imponer la perfección del individuo como vanagloria, como orgullo»<sup>178</sup>.

Además, si la verdad no fuera comunicada y conocida como belleza, se impondría y presentaría como una dictadura, lo que da lugar a la ideología<sup>179</sup>. Podríamos así decir, como el director del Centro Aletti defiende, que la verdad es bella por sí misma.

Por otro lado, el bien sin lo verdadero sería una ilusión, y lo verdadero, si no se encarnase en el bien, sería un fanatismo<sup>180</sup>. «La dittatura del bene è la suprema

---

en este sentido la concepción de la obra de arte como «huella de una vida», como «vida vivida» (GARAGORRI, P., «La verdad en el arte: la vida vivida», *Revista de ideas estéticas* 96 (1966) 313).

<sup>174</sup> RUPNIK, M.I., «A partir de la belleza», en ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I. (coord.), *Teología de la evangelización desde la belleza*, Madrid: BAC, 2003, 520; y RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico: tradición y modernidad», en TORAÑO, E. y PRADES, J. (ed.), *Dios es amor*, Madrid: San Dámaso, 2009, 68.

<sup>175</sup> SOLOV'ĖV, V., *I fondamenti spirituali della vita*, 22; y SOLOV'ĖV, V., «La bellezza nella natura (1889)» 120; y SOLOV'ĖV, V., «Il significato universale dell'arte» 150.

<sup>176</sup> FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*, Salamanca: Sígueme, 2010, 95.

<sup>177</sup> VON BALTHASAR, H.U., «Arte cristiano y predicación» 783; y BERGÒS I MASSÓ, J., *Gaudí. El hombre y la obra*, 34.

<sup>178</sup> RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 67; y RUPNIK, M.I., «*Lectio Academica*» 22.

<sup>179</sup> RUPNIK, M.I., «*Lectio Academica*» 22; y VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 120.

<sup>180</sup> RUPNIK, M.I., «A partir de la belleza» 520.

espressione del male», confirma Rupnik<sup>181</sup>. Soloviev también defiende que el bien separado de la verdad y de la belleza es un sentimiento indefinido, la verdad abstracta es una palabra vacía, y la belleza sin el bien y la verdad es un ídolo<sup>182</sup>.

En definitiva, estos efectos revelan la intrínseca relación existente entre estos tres conceptos.

A partir de la identificación de la belleza, el bien y la verdad, se puede extraer otra deducción: como la verdad y el bien se perpetúan, ya que, como explica Rupnik, la verdad es lo que permanece, la belleza es por tanto también eterna<sup>183</sup>. Así, algo que es bello, lo será siempre. El director del Centro Aletti concretamente explica que la belleza no puede tener caducidad, pues las cosas bellas están impregnadas de verdad y de bien, «y lo verdadero y el bien son tales precisamente porque no tienen ocaso»<sup>184</sup>. Por tanto, todo arte, cuando es verdadero, aspira siempre a la inmortalidad. Y es esta eternidad de la belleza la que imprime su carácter universal. De este modo, ya no solo podemos concluir que algo que es bello lo será siempre, sino que, además puede ser percibido así por todas las personas<sup>185</sup>.

Rupnik plantea que la identificación de la belleza con la verdad y el bien supone también que la belleza coincida con la plenitud del ser, con lo que verdaderamente el ser es<sup>186</sup>. En este sentido, Frank escribe que «il bello porta in sé immanenti e ci dischiude l'ultima profondità, l'ultimo fondamento interiormente autoevidente e per noi trasparente dell'essere»<sup>187</sup>.

De este modo, la belleza no es algo accidental, sino que tiene una connotación intrínseca. Como especifican Guardini y Chenis, no debe ser concebida como una ornamentación superpuesta, sino que es señal de plenitud interior y refleja la perfección de la realidad en conformidad con su esencia<sup>188</sup>. Es por ello por lo que Charles André Bernard (1923-2001), que fue profesor en el Instituto de espiritualidad de la Università

---

<sup>181</sup> RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa. Arte, bellezza e spiritualità*, Roma: EDB, 2015, 18.

<sup>182</sup> RUPNIK, M.I., «Bellezza e pensiero teologico» 67. Rupnik llega a este pensamiento a partir de las reflexiones de Soloviev. Véase: SOLOV'ĚV, V., «Il significato universale dell'arte» 151-154.

<sup>183</sup> RUPNIK, M.I., «A partir de la belleza» 520.

<sup>184</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 121. En este sentido, Rupnik señala que la belleza al ser eterna, nunca cansa, a diferencia, por ejemplo, de un anuncio publicitario que, «inmediatamente parece bello, pero después produce náuseas» (VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 120).

<sup>185</sup> CABAÑAS MORENO, P., «Aportaciones de la comunión a la creación artística», en SANCHO FERMÍN, F. (coord.), *Estética y espiritualidad. "Via pulchritudinis". La belleza en el arte sagrado, la educación, la música, la arquitectura, el cine, la pintura*, Burgos: Monte Carmelo, 2012, 278.

<sup>186</sup> RUPNIK, M.I., «A partir de la belleza» 520; y RUPNIK, M.I., «Bellezza e pensiero teologico» 29.

<sup>187</sup> FRANK, S.L., *L'intangibile. Verso una filosofia della religione*, Milano: Jaca Book, 1976, 239.

<sup>188</sup> GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción*, 63; y CHENIS, C., «La bellezza-bontà nell'arte sacra» 207.

Pontificia Gregoriana, afirma que «la forma exterior es bella solo porque manifiesta un resplandor interior», y al mismo tiempo especifica que cada ser se inserta en el universo siendo llamado por Dios para encontrar su lugar y para tender hacia la armonía del todo<sup>189</sup>. Precisamente, Frank también había enfatizado esa interrelación entre belleza y armonía en sus escritos, al defender que la belleza coincide con la plenitud del ser y es «un segno dell'armonia potenziale dell'essere»<sup>190</sup>. En definitiva, la concepción de belleza de Rupnik, se encuadra también dentro del ser de las cosas, del conocimiento integral.

Además, la verdad exige el ser, que coincide con el bien. Por tanto, Rupnik, siguiendo a Ivanov, plantea que el primer precepto del artista no tiene que ser expresar la propia voluntad sobre la superficie de las cosas, sino penetrar y anunciar el valor de la esencia. Además, la belleza tiene una capacidad que transfigura. Concretamente, Rupnik señala que «la bellezza non è dunque solo una specie di riflesso di qualche perfezione, ma è la sua incarnazione attiva, capace di trasfigurare la materia e la storia»<sup>191</sup>.

En el capítulo del arte litúrgico se ha indicado que el arte en general suscita la maravilla. En este sentido, Frank escribe que lo bello es aquello que cautiva por su fuerza persuasiva y significado interior<sup>192</sup>. Rupnik retoma estas palabras y además especifica que esta capacidad de asombro ante lo bello es algo característico del ser humano:

il principio estetico affascina, attira e non riguarda solo una qualsiasi dimensione conoscitiva dell'uomo, ma interpella l'uomo come tale. E di fatto solo l'uomo come tale può aderire a questo fascino, a questa sorta di chiamata. Se aderisce e si lascia iniziare da questo fascino di bellezza, si sente parte di questo mondo a cui viene iniziato. La bellezza, essendo una realtà viva, ha una capacità di coinvolgimento reale<sup>193</sup>.

Por otro lado, Cristo ha dicho: «Yo soy el camino, y la verdad, y la vida» (Jn 14,6). Cristo es la revelación sensible de la verdad y la realización del bien. Si el bien y la verdad se identifican con la belleza, esta se identificaría a su vez, por tanto, con Cristo, lo que lleva a Rupnik a deducir que la belleza es necesariamente cristológica. Además, si se plantea que la belleza coincide con la plenitud del ser, se deduce que esta también

---

<sup>189</sup> BERNARD, C.A., *Teología simbólica*, Burgos: Monte Carmelo, 2005, 168-169.

<sup>190</sup> FRANK, S.L., *L'intangibile*, 245. Esta idea ya había sido expuesta previamente por otros autores, como Dostoevskij. Véase: DOSTOEVSKIJ, F. M., «La questione dell'arte (1861, Dall'articolo: Il signor (Dobrolj) bov e la questione dell'arte)», en GATTO, E. (coord.), *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze: G.C. Sansoni, 1947, 295-296

<sup>191</sup> RUPNIK, M.I., «Presentazione» 7; RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 580; y CERVERA, P., «Cuando la fe brota de la belleza» 38.

<sup>192</sup> FRANK, S.L., *L'intangibile*, 239.

<sup>193</sup> RUPNIK, M.I., «L'icona, l'invisibile e la storia» 94; y RUPNIK, M.I., «Presentazione» 8.

es cristológica, pues en Cristo se realiza la plena unidad de todo y en Él todo subsiste<sup>194</sup>. Por todo ello, el arte se debe convertir en lugar de encuentro con lo divino y la belleza en aquello que comunica y recuerda a Dios, de tal modo, que emerge, en palabras del director del Centro Aletti, como «un mondo penetrato dallo Spirito che rivela Dio, che comunica la sua vita»<sup>195</sup>. Así, la belleza en el arte se podría decir que es un destello de la belleza divina que se manifiesta en la creatividad de los artistas. En este sentido, Maurice Denis ya señaló que la belleza es un atributo de la divinidad<sup>196</sup>.

Si la belleza es Cristo y Él es el amor encarnado, Rupnik plantea que un lenguaje que no está impregnado de amor, no será un lenguaje de la belleza<sup>197</sup>. Por tanto, a la interrelación de la verdad, belleza y bien, se une el amor. De esta afirmación también se pueden extraer diversas consecuencias. Por un lado, es lo que le ha llevado a Florenski a concluir que «la verdad manifestada es el amor. El amor realizado es la belleza», y, a partir de estas reflexiones, Rupnik ha insistido en que en una obra de arte que es vivida en el amor se presenta «la bellezza nel senso più nobile e autentico»<sup>198</sup>. Por otro lado, también podemos deducir, como hace Rupnik, que donde no hay amor, no hay belleza, y donde no hay belleza, hay mentira, seducción y engaño<sup>199</sup>.

Asimismo, si la belleza es cristoforme, estaría íntimamente unida a la teología y a la unidad de las disciplinas. Ciertamente, la belleza une y, como dice Soloviev, es siempre una experiencia de unidad. Concretamente, Soloviev escribe que «quando la varietà dei fenomeni si amalgama nell'unità, allora noi percepiamo quest'armonia visibile come bellezza»<sup>200</sup>. Esta idea también será profundizada por Frank que plantea que lo bello está compenetrado de una unidad interior, de tal modo que las partes tienen valor y significado, no por sí mismas, sino que logran la plenitud en relación con el resto, con su dependencia con las demás<sup>201</sup>. De hecho, como escribe Špidlík, es precisamente a

---

<sup>194</sup> RUPNIK, M.I., «Bellezza e pensiero teologico» 68 y 78. López Quintás también ha profundizado en este hecho. Véase: LÓPEZ QUINTÁS, A., «El poder formativo del arte sacro» 118-119.

<sup>195</sup> RUPNIK, M. I., «L'icona, l'invisibile e la storia» 91.

<sup>196</sup> DENIS, M., «Dernier état de l'art chrétien et l'école d'art sacré», en DENIS, M. (coord.), *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1922, 284. Véase también: CASAS OTERO, J., *Estética y culto iconográfico*, 447.

<sup>197</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 96-97.

<sup>198</sup> FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad*, 95; y RUPNIK, M.I., «Presentazione» 7. Rupnik rescata esa frase de Florenski en diversas ocasiones, como en: RUPNIK, M.I., «*Lectio Academica*» 22; RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 583; o RUPNIK, M. I., «L'icona, l'invisibile e la storia» 91.

<sup>199</sup> RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*, 138.

<sup>200</sup> SOLOV'ĖV, V., *I fondamenti spirituali della vita*, 22.

<sup>201</sup> FRANK, S.L., *L'intangibile*, 237-238.

partir de esta visión unitaria como «la belleza salvará al mundo»<sup>202</sup>. En este sentido, Rupnik, concluye que «la bellezza esige una visione teologica di coesione delle scienze, delle conoscenze e delle culture»<sup>203</sup>. En definitiva, la belleza no puede ser un objeto aislado en el estudio. El director del Centro Aletti además indica que el desmembramiento de la unidad del pensamiento filosófico en la época moderna provoca la aparición de la estética como ciencia autónoma<sup>204</sup>.

Špidlík y Rupnik también explican que el término estética, proviene del griego *aísthesis*, que significa sentimiento, intuición<sup>205</sup>. Por tanto, la belleza, según esta concepción, se convierte en una realidad de sentimientos. De este modo, el arte no tendría acceso a un conocimiento objetivo, al subyugarse la dimensión del sentimiento. Si, como señaló Baudelaire, el elemento particular de cada belleza proviene de las pasiones, como tenemos pasiones particulares, «tenemos nuestra belleza»<sup>206</sup>. La belleza, por tanto, deja de ser universal. Y esta estetización de la belleza, al estar ligada a los sentimientos –cuya característica fundamental es la volatilidad– lleva a un desconcierto, a un arte en el que no se puede distinguir ya la verdad. Por ello, para el director del Centro Aletti es tan importante la unión entre arte y teología, como también se ha tratado de reflejar en el primer capítulo de la presente investigación.

Si retomamos la afirmación de que la belleza es cristológica, Rupnik también especifica que el fundamento de la belleza es el rostro de Cristo, «un rostro deshecho, un rostro martirizado, una herida, un costado abierto». De este modo, inicialmente, algo realmente bello puede no atraer tanto como algo que sea formalmente bello. En este sentido, plantea que «la belleza es como el amor, se entiende y se conoce tarde», y por esta razón también señala que «la belleza no agrada inmediatamente porque dentro encierra el drama»<sup>207</sup>.

---

<sup>202</sup> ŠPIDLÍK, T., «Presentación», en LÓPEZ SÁEZ, F.J. (coord.), *La belleza, memoria de la resurrección. Teodicea y antropodicea en Pavel Floresnkij*, Burgos: Monte Carmelo, 2008, 11.

<sup>203</sup> RUPNIK, M.I., «Bellezza e pensiero teologico» 79. Años antes, Rupnik ya había señalado esta propiedad unitiva de la belleza al escribir: «la bellezza è questo agire unificante che rende solidi i legami di tutti» (RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa. Licenza in missiologia della Pontificia Università Gregoriana. Direttore: Heinrich Pfeiffer*, Roma, 1987, 33).

<sup>204</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 52. Véase también: RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia», en VERDON, T. (coord.), *Bellezza e vita. La spiritualità nell'arte contemporanea*, Milano: San Paolo, 2011, 119.

<sup>205</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, XVI.

<sup>206</sup> BAUDELAIRE, C., «Del heroísmo de la vida moderna», en BAUDELAIRE, C. (coord.), *Arte y modernidad*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, 24.

<sup>207</sup> RUPNIK, M.I., «A partir de la belleza» 530; y VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 120. Convendría, por tanto, diferenciar lo *bello* de lo *bonito*, como una cualidad superficial y epidérmica. Véase: CAMPUBRÍ ALEMANY, F., *Mensaje del arte sagrado*,

El director del Centro Aletti especifica que esta belleza que es eterna y que fascina es la belleza pascual. Si, como hemos afirmado, la belleza está impregnada de amor, hemos de tener en cuenta que el amor de Cristo se ha realizado de forma dramática. Por ello, la belleza siempre presenta una nota del drama pascual, pero que se convierte en historia de la salvación. De este modo, «la verdad se hace accesible en la carne que, en el sacrificio del amor, ha pasado por la muerte y sigue viviendo en una cualidad superior, en un cuerpo neumático, glorioso»<sup>208</sup>. Lo ha expresado también así Ratzinger quien, en su reflexión, apunta además la íntima relación entre belleza, amor y verdad, que, como hemos visto, es defendida por Rupnik:

Quien es la Belleza misma se ha dejado golpear en el rostro, escupir encima, coronar de espinas –podemos imaginar todo esto de forma emocionante en la Sábana Santa de Turín. Pero es en este Rostro tan desfigurado donde precisamente aparece la auténtica, la extrema belleza: la belleza del amor que llega *hasta el fin* y que, precisamente en esto, se revela más fuerte que la mentira y que la violencia. Quien ha percibido esta belleza sabe que la verdad, y no la mentira, es la última instancia del mundo (...). El icono de Cristo crucificado nos libera de este engaño tan extendido hoy. Es más, nos plantea la condición de que nos dejemos herir junto a él y creamos en el Amor, que puede correr el riesgo de abandonar la belleza exterior para anunciar, de este modo, la verdad de la belleza<sup>209</sup>.

Previamente, Frank había escrito que la belleza es un reflejo del paraíso y otros autores señalan que presenta la Parusía<sup>210</sup>. Por todo ello, Rupnik concluye que la esencia de la belleza es la esencia de la escatología<sup>211</sup>. Así también lo plantea Giacomo Morandi – profesor del Instituto Superior de Ciencias Religiosas de Módena y del taller de teología del Centro Aletti y, desde julio de 2017, secretario para la Congregación para la Doctrina de la Fe– al escribir que si la belleza es la acción del Espíritu Santo en el corazón del hombre redimido es, por tanto, anticipación del mundo futuro<sup>212</sup>.

Rupnik entonces retoma la conocida frase de Dostoievskij, al igual que hace Špidlík –como se ha recogido con anterioridad–, para recordar que la belleza ya ha salvado y está salvando el mundo: «lo sta salvando perchè infatti noi viviamo in quel tempo in cui

---

186; POCHET, M., «Il brutto salverà il mondo. Dialoghi di vaganti sui binari dell'arte moderna», en CODA, P. y GAVAZZI, L. (coord.), *L'immagine del divino nelle tradizioni cristiane e nelle grandi religioni*, Milano: Mondadori, 2005, 293.

<sup>208</sup> RUPNIK, M.I., «Lectio Academica» 22. Véase también: RUPNIK, M.I., «A partir de la belleza» 530; y RUPNIK, M. I., «L'arte formatrice del cuore sacerdotale», *Seminarium*, A.L. 1 (2010) 175.

<sup>209</sup> RATZINGER, J., *La belleza. La Iglesia*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2006, 21.

<sup>210</sup> FRANK, S.L., *L'intangibile*, 245; y CLÉMENT, O., «Un Occidente fecundado por Oriente», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 185.

<sup>211</sup> RUPNIK, M.I., «L'artista dell'arte per il culto» 108.

<sup>212</sup> MORANDI, G., *Bellezza. Luogo teologico di evangelizzazione*, Milano: Paoline, 136.

lo Spirito compie l'opera della santificazione che è il bello nelle sue energie irradianti, trasfigurazioni della bellezza che è il cuore di questa opera di santificazione»<sup>213</sup>.

Resulta en este sentido revelador el título que Rupnik ha escogido para el discurso de su investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria: *Una belleza para el encuentro*, pues manifiesta la necesaria alteridad en la verdadera belleza y su apertura al Otro con mayúsculas, lo que remite directamente a la belleza cristológica y, por tanto, a la revelación de la plenitud del ser y a la indisoluble unidad entre dicha belleza, el bien y la verdad. Precisamente, este es el objetivo que persigue el Centro Aletti con la realización de sus mosaicos: hacer que se transfigure el espacio litúrgico en el que habitan sus obras, de tal modo que se estimule el encuentro entre el fiel y Dios.

### **2.3. EL DEBATE «SIMBOLISMO ABSTRACTO» Y «SIMBOLISMO CONCRETO» EN EL ARTE LITÚRGICO**

Como hemos señalado en el capítulo anterior, Rupnik define la belleza como la forma sensible del bien y de la verdad, es decir, su encarnación. De este modo, deduce que, cuando el bien y la verdad se hacen autónomos y se separan de la belleza emergen como una idea o un imperativo ético y dejan de ser una realidad viva, personal. Entonces, la belleza se presenta únicamente como revestimiento de estas ideas. Por otro lado, hemos de tener en cuenta que el fundamento del cristianismo no es una idea abstracta, sino que su base reside en la encarnación. Como afirma el director del Centro Aletti, «nuestra fe se refiere a la persona, al rostro»<sup>214</sup>.

Como la belleza no puede ser una idea abstracta y el fundamento del cristianismo es la encarnación, Špidlík y Rupnik defienden que el verdadero arte cristiano es solo posible sobre la base de la teología de la encarnación<sup>215</sup>. Esto lleva al director del Centro Aletti a deducir la imposibilidad de crear un espacio litúrgico sin rostros, pues plantea que «es un poco difícil para un cristiano rezar delante de una pared, si nuestra manera de rezar es la relación con un Tú y con un nosotros»<sup>216</sup>. En definitiva, subraya que la

---

<sup>213</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 37.

<sup>214</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 57.

<sup>215</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 13.

<sup>216</sup> RUPNIK, M.I., «A partir de la belleza» 541; y GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 57 y 80. Rupnik insiste en esta idea en diversas investigaciones: «non esiste un'arte liturgica senza la figura e senza il Volto. Sarebbe uno screditare tutto il Nuovo Testamento e una deformazione della dimensione



presencia del arte figurativo en un espacio litúrgico está íntimamente ligada a la esencia del cristianismo.

De hecho, en la producción artística del Centro Ezio Aletti, los rostros adquieren un papel primordial. La técnica o el talento no son los únicos elementos que interfieren en su elaboración, ya que no se trata simplemente de representar una figura, «sino de comunicar una presencia que los demás percibirán», como explica Rupnik<sup>217</sup>. Por ello, cada rostro que se realiza en este taller tiene algo de autorretrato, porque es fruto de una experiencia personal y de un diálogo entre el representado y el artista.

A partir de la encarnación, la Iglesia, desde los primeros siglos, defiende la validez de la realización de las imágenes sacras. Con posterioridad, la constante y viva tradición de la Iglesia es la que ha confirmado en la práctica la opción por lo figurativo en el arte destinado al servicio litúrgico<sup>218</sup>.

Ante la hegemonía del arte figurativo en el espacio litúrgico, ¿hemos de concluir, por tanto, que es imposible la entrada en él del arte abstracto<sup>219</sup>? Las propias obras de Rupnik nos pueden dar la respuesta, pues, por un lado, realiza vidrieras no figurativas y, por otro, los espacios de sus actuales mosaicos, en los que destacan elementos decorativos, emergen como el trasfondo adecuado para el contenido proporcionado por las figuras. El escenario, el fondo, lo no-figurativo es, por tanto, importante para entender y acoger no solo las representaciones figurativas, sino también la liturgia. El mismo Rupnik, al referirse a la capilla del Colegio Mayor San Pablo CEU, explica que «los elementos decorativos abstractos en este espacio son de importancia igual a los figurativos, pero por este motivo irán muy ponderados, estudiados y equilibrados con cautela»<sup>220</sup>. Aunque sus palabras se dirigen a un espacio concreto, este fenómeno podría aplicarse a todas sus obras.

Es decir, lo no figurativo en el arte litúrgico puede servir para poner en valor la arquitectura y la propia figuración. En estos espacios deben contemplarse

---

antropologica della nostra fede. (...) L'unione con Dio è realizzata in Cristo. Perciò l'arte liturgica è concentrata su Cristo» (RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 584).

<sup>217</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 162.

<sup>218</sup> ESTIVILL, D., «Realismo e sacralità nella pittura di Ádám Kisléghi Nagy», *Arte Cristiana* 858 (2010) 227; y PÉREZ GUTIÉRREZ, F., «Figuración y no figuración en el arte sagrado de hoy» *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 73 (1965) 40.

<sup>219</sup> Conviene precisar que en esta investigación entendemos *arte abstracto* como el opuesto al *figurativo*. No identificamos el arte abstracto con la capacidad simbólica del arte –como sí lo han concebido otros autores.

<sup>220</sup> FUNDACIÓN UNIVERSITARIA SAN PABLO, *Rehabilitación de la Capilla del Colegio Mayor San Pablo. Renovación y adaptación Litúrgica, por el P. Marko Ivan Rupnik*, Madrid: CEU Ediciones, 2007, s.p.

representaciones figurativas cuyo significado se puede ver reforzado gracias al arte no figurativo. Podría deducirse así que una cierta y adecuada abstracción es conveniente al arte sacro actual<sup>221</sup>.

Por tanto, la necesidad de un arte litúrgico figurativo no excluye las posibilidades que el arte abstracto pueda ejercer en el espacio litúrgico. De hecho, una de las cualidades principales de la abstracción, como explica Plazaola, es que «impone una especie de ascetismo en la percepción del mundo sensible, que puede facilitar la ascensión religiosa del alma hacia las realidades del espíritu»<sup>222</sup>. Como hemos señalado, según Rupnik, uno de los elementos del arte verdaderamente litúrgico es la simplicidad, la ascesis de sobriedad, pues el arte litúrgico es el arte de lo esencial. Y, precisamente, el arte abstracto puede ayudar a prescindir de lo anecdótico y subrayar lo sustancial<sup>223</sup>.

También Plazaola demuestra que la abstracción ha ayudado a saber mirar el arte sacro, a ir más allá del reconocimiento y enumeración de sus figuras, a potenciar su espíritu contemplativo, y a adentrarse en el misterio que comunica. Y, precisamente, ello ha permitido que el arte abstracto también ayude a impulsar la capacidad simbólica del arte<sup>224</sup>. Sin embargo, es importante precisar que esta capacidad del arte abstracto de potenciar el espíritu contemplativo no puede conducir a la afirmación de que, para ser espiritual, el arte deba ser abstracto ni que, cuanto más abstracto es, tanto más espiritual es. Rupnik, de hecho, señala que «bajo esta convicción se esconde una variante del gnosticismo, la herejía más tenaz»<sup>225</sup>. El arte abstracto, por tanto, sí tiene cabida en el espacio litúrgico, tanto con fines expresivos como decorativos. La decoración contribuye a crear un ambiente adecuado para el desarrollo de la liturgia. La abstracción

---

<sup>221</sup> MERCIER, G., *L'art abstrait dans l'art sacré. La tendance non-figurative dans l'art sacré chrétien contemporain*, Paris: Éditions E. de Boccard, 1964, 4; CAMPUBRÍ ALEMANY, F., *Mensaje del arte sagrado*, 187 y 218; y SEBASTIÁN, S. y otros: «Carácter figurativo del arte cristiano», GONZÁLEZ MONTES, A. (ed.), *Arte y Fe, Actas del Congreso de Las Edades del Hombre*, Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca 1995, 396 y 403.

<sup>222</sup> PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 366; PLAZAOLA, J., «Hacia un programa de formación de monitores artísticos de la Iglesia» 23; y PLAZAOLA, J., «El arte sacro», en BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B. (coord.), *Historia de la Acción Educativa de la Iglesia en España*, II, Madrid: BAC, 1992, 735-736.

<sup>223</sup> Esta idea ha sido también analizada por otros autores, como Fernández Arenas (*Concilio: arte sacro moderno*, 142; «Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa» *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 73 (1965) 48; y «La imagen religiosa y la decoración del Templo», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 291-292).

<sup>224</sup> PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, Madrid: BAC, 2001, 108; y PLAZAOLA, J., «Inmanencia y trascendencia en la iconografía», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 324-325. Asimismo, Mercier defiende la capacidad simbólica del arte abstracto. Véase: MERCIER, G., *L'art abstrait dans l'art sacré*, 143.

<sup>225</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 18.

ejerce así un importante papel que acentúa la profundidad y sublimidad del arte religioso<sup>226</sup>.

Por otro lado, también hay que recordar que el objetivo principal del arte litúrgico es convertir un espacio donde el misterio de la fe se haga presente. La comunicabilidad de este misterio no se afirma primordialmente en lo figurativo, sino en lo profundo<sup>227</sup>. No obstante, sí es cierto que esta comunicabilidad del arte litúrgico, que está relacionada con su dimensión objetiva, es más difícil que sea alcanzada a través de la abstracción<sup>228</sup>. A esta conclusión llegó Rupnik, después de haber estudiado el papel de la figuración y el de la abstracción. Recordemos que el tema de su trabajo final de licenciatura en teología versa sobre Wassily Kandinsky, el gran maestro del arte abstracto, y en sus pinturas iniciales se observa la plasmación de estas dos opciones –abstracción y figuración– o, como Špidlík las denominó: «simbolismo abstracto» (lenguaje abstracto) y «simbolismo concreto» (lenguaje figurativo)<sup>229</sup>. Sin embargo, fue en 1982 cuando definitivamente se decantó por el arte figurativo, pues consideraba que era el que mejor se ajustaba a su objetivo: manifestar y comunicar la presencia del Espíritu, del amor de Dios, en la materia<sup>230</sup>. Rupnik, por tanto, se ha inclinado por el arte figurativo, pero no rechaza en la actualidad las posibilidades de la abstracción en el espacio litúrgico.

El peligro de lo no figurativo reside principalmente en la incomunicabilidad de sus formas. Recordemos, que uno de los elementos principales del arte litúrgico es su eclesialidad y, como consecuencia de ello, el arte litúrgico debe ser comprendido por toda la comunidad.

Pero no podemos olvidar que también lo figurativo puede caer en una trampa: la superficialidad, que podría ocasionar, por su parte, la impenetrabilidad de sus formas<sup>231</sup>. De hecho, Rupnik plantea que el camino que se ha trazado desde el renacimiento en adelante ha favorecido «una figuración tan perfecta desde el punto de vista formal y concentrado en la superficie, que estaba cerrada toda posibilidad de ver algo más allá de la figura»<sup>232</sup>. Y, precisamente, este hecho fue lo que impulsó el *divorcio* entre la Iglesia

---

<sup>226</sup> CAMPUBRÍ ALEMANY, F., *Mensaje del arte sagrado*, 219.

<sup>227</sup> LÓPEZ QUINTÁS, A., «El dilema figuración abstracción» *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 73 (1965) 8.

<sup>228</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, A., «Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa» 45 y 47.

<sup>229</sup> ŠPIDLÍK, T., «Los colores del invisible» 12.

<sup>230</sup> Véase: ARRIOLA, M., «La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo» 50-55.

<sup>231</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, A., «Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa» 48. López Quintás ha profundizado en esta idea al señalar que la imagen no se hace opaca por ser figurativa, «sino por ser superficial» (LÓPEZ QUINTÁS, A., «El dilema figuración abstracción» 10).

<sup>232</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 54-55.

y el arte en el siglo XIX, iniciado ya a finales del siglo XVIII<sup>233</sup>. De hecho, el siglo XIX ha sido calificado como el de la máxima decadencia del arte religioso, pues el arte sacro distaba mucho del realizado por los principales representantes de las vanguardias. El clero, en muchas ocasiones, defendía un arte académico, caracterizado por un convencionalismo sin originalidad, que los alemanes llaman *kitsch*, los franceses *saintsulpice* y los españoles *olot*, y que no permite acoger los elementos del arte litúrgico expuestos con anterioridad<sup>234</sup>. Concretamente, Rupnik escribe que «el arte manierista de *kitsch*, con frecuencia melindroso, es tan anémico, tan desligado de la vida que no puede formar parte de un acontecimiento tan absoluto como es la liturgia»<sup>235</sup>. Muchos otros artistas también se han opuesto a este tipo de obras, como Oteiza o Rodin. Este último defiende la necesidad de hacer un arte que sea verdadero y afirma que

es feo en el arte lo que es falso, lo que es artificial, lo que pretende ser bonito o bello en lugar de expresivo, lo que es afectado y precioso que sonrío sin motivo, que se amana sin razón, lo que se arquea o se endereza sin causa, todo lo que carece de alma y verdad, todo lo que no es más que alarde de hermosura y de gracia, todo lo que miente<sup>236</sup>.

Además, la figuración totalmente perfecta ha provocado diversas consecuencias, como la destrucción de la misma figura y la huida a un mundo no figurativo<sup>237</sup>. En este sentido, López Quintás señala que, en ocasiones, se ha promovido el arte no figurativo «al amparo de la precariedad de ciertos temas superficiales –propuestos por el arte figurativo» y concluye que la solución no puede consistir en la eliminación de lo figurativo<sup>238</sup>. Recordemos que Rupnik afirma que el verdadero arte litúrgico no refleja la perfección formal, pues esta belleza sería terrenal, sino que busca presentar las cosas como se ven en Cristo. El arte figurativo se serviría así de un lenguaje simbólico que no busca la imitación de la naturaleza, sino su transfiguración<sup>239</sup>. Precisamente, Rupnik concluye que un arte que destaca por un lenguaje clásico-idealista es «un escenario pre-

<sup>233</sup> PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 350. Véase también: TRENDS, M., «Iglesia y arte» *Revista de ideas estéticas* 66 (1959) 97-110; AGUILAR, J.M., «Renovación iconográfica», *ARA* 39 (1974) 12; y PORTELA SANDOVAL, F.J., «Prólogo», en GONZÁLEZ VICARÍO, M.T. (coord.), *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid: UNED, 1987, 9.

<sup>234</sup> PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 350-352. Esta idea también la recogen: SEBASTIÁN, S., «¿Crisis en la tradición iconográfica del arte cristiano?» 71-87; LIA, P., «Innovazione del sistema artistico cristiano», en DEL GUERCIO, A.B. (coord.), *Arte cristiana contemporánea*, Milano: Ancora Arti Grafiche, 2007, 220; FERRANDO ROIG, J., *Dos años de arte religioso*, Barcelona: Editorial Amaltea, S.A., 1942, 33-36; MUÑOZ HIDALGO, F., «Arte religioso y arte abstracto», en MUÑOZ HIDALGO, F. y otros (dir.), *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1956, 257.

<sup>235</sup> RUPNIK, M. I., «La Capilla Papal “Redemptoris Mater” del Palacio Apostólico Vaticano» 62.

<sup>236</sup> RODIN, A., *El arte. Entrevistas recopiladas por Paul Gsell*, Madrid: Editorial Síntesis, 2000, 34-35; y OTEIZA, A., «Experiencia religiosa y creación artística», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Artes plásticas: experiencia y transmisión de lo sagrado*, Madrid: Fundación Félix Granda, 2001, 124.

<sup>237</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 55.

<sup>238</sup> LÓPEZ QUINTÁS, A., «El dilema figuración abstracción» 10.

<sup>239</sup> VIGORELLI, V., «I principi ispiratori della Famiglia Beato Angelico» 475.

cristiano», de modo que es fundamental que la figuración no agote las posibilidades de abrirse a lo trascendente<sup>240</sup>.

En definitiva, ni lo figurativo ni lo abstracto pueden monopolizar la expresión de lo sagrado<sup>241</sup>. Si tenemos en cuenta este hecho, podremos superar el falso dilema figuración-abstracción. El propio Rupnik subraya que «la alternativa entre figura y abstracción es falsa»<sup>242</sup>. Como hemos señalado, es indudable la necesidad de la figuración en el arte litúrgico, pero la abstracción, por su parte, puede potenciar su significación. De este modo, el arte figurativo representaría a Dios hecho hombre y el arte abstracto permitiría a la sensibilidad humana acoger mejor el Misterio del arte litúrgico<sup>243</sup>.

## **2.4. LA RECUPERACIÓN DE LA TRADICIÓN Y LA SÍNTESIS CON LA CONTEMPORANEIDAD**

Recordemos que el segundo elemento del arte litúrgico según Rupnik reside en el respeto a la tradición. Precisamente, las imágenes elaboradas por el Centro Ezio Aletti se van configurando a partir de un estudio de la misma. Así lo confiesa el propio Rupnik: «rezo, escucho, estudio un poco de románico, gótico, bizantino. Leo a los Padres de la Iglesia, las Sagradas Escrituras, y entonces nacen las imágenes». De este modo, reconoce que las antiguas tradiciones artísticas –como el fresco paleocristiano, el icono bizantino, los portales románicos o las poesías de los padres siríacos, como Efrén el Sirio– pueden ser una fuente de inspiración rica y fecunda<sup>244</sup>. Así, tanto la tradición occidental como la oriental están presentes en las obras del Centro Aletti.

Es la tradición la que permite la conservación de ese pasado que «ocupa un puesto en la eternidad», pero también es la que proporciona un terreno donde las nuevas

---

<sup>240</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 97. Otros autores, como Fernández Arenas, también plantean que, en el caso del arte figurativo, «el obstáculo suele estar más en el figurativismo sensiblero y superficial» (FERNÁNDEZ ARENAS, A., «Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa» 48).

<sup>241</sup> MUÑOZ HIDALGO, F., «Arte religioso y arte abstracto» 258.

<sup>242</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 55. Otros autores también han subrayado esta idea, como López Quintás, que afirma que ambos conducen al mismo fin: la expresión de lo profundo (LÓPEZ QUINTÁS, A., «El dilema figuración abstracción» 6, 7 y 12). Véase también: FIGUEROLA MESTRE, J., «El objeto artístico en la creación del espacio sagrado», *Patrimonio Cultural* 36 (2002) 115.

<sup>243</sup> GONZÁLEZ VICARÍO, M.T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid: UNED, 1987, 48.

<sup>244</sup> VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 118-127; y GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 102. Véase también: CERVERA, P., «Cuando la fe brota de la belleza» 44.

creaciones pueden arraigar y nutrirse<sup>245</sup>. Gaudí es consciente de ello y señala que la «originalidad consiste en volver al origen»<sup>246</sup>. Podríamos entonces deducir que es posible y necesario no romper la relación que el arte del presente mantiene con el del pasado. Sin embargo, hoy día en muchos ámbitos, como indica Rupnik, «hemos roto con la memoria»<sup>247</sup>. Conviene especificar el concepto de memoria que es defendido por el director del Centro Aletti, pues este precisa que no consiste en el conocimiento del pasado, sino que la memoria es un organismo que está íntimamente asociado a la vida, de forma que emerge como una «dimensione dell'intelligenza che fonda la conoscenza di sé e del mondo in ciò che la persona umana ha sperimentato»<sup>248</sup>. En este sentido, Agejas señala que la formación de la memoria comienza con el conocimiento y reconocimiento de la propia identidad personal y cultural, de forma que comprender cómo se configuró nuestra cultura también nos ayuda a comprendernos mejor a nosotros mismos<sup>249</sup>.

En ocasiones, ha sido la búsqueda de la autoafirmación del propio artista la que ha conducido a esta pérdida de la tradición. Pero también su rechazo se ha producido al considerarla como un obstáculo que impide el desarrollo del arte y su proyección hacia el futuro, o al tomarla como un elemento incomprensible, irrelevante y sin vida<sup>250</sup>. Este desconocimiento e indiferencia hacia la tradición podría señalarse como uno de los mayores riesgos del arte actual. Su recuperación fomentaría la dimensión objetiva propia del arte litúrgico.

Junto a esta dimensión objetiva, recordemos, se encuentra la subjetiva, en la que la contemporaneidad adquiere especial significación. El arte no puede escapar a la mutabilidad del hombre<sup>251</sup>. Además, sin actualidad no hay posibilidad de acceso a lo

---

<sup>245</sup> CLÉMENT, O., «Gritarán las piedras» 9. Véase también: RICCIO, G., «El arte sacro y de inspiración cristiana en el panorama cultural actual», en GONZÁLEZ MONTES, A. (ed.), *Arte y Fe, Actas del Congreso de Las Edades del Hombre*, Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca 1995, 377; FARCHIONE, A., *Arte e Chiesa. La volontà di un incontro della Chiesa, l'attrazione per lo scontro dell'arte contemporanea*, Verona: Fede&Cultura, 2011, 117; y GÓMEZ PIÑOL, E., «Las tendencias artísticas actuales y el lenguaje de la fe», *Patrimonio Cultural* 44 (2006) 83.

<sup>246</sup> BERGÒS I MASSÓ, J., *Gaudí. El hombre y la obra*, 34.

<sup>247</sup> VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 126.

<sup>248</sup> RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 10. Véase también: RUPNIK, M.I., «Arte e spiritualità. Spunti per un orientamento», en MARTINELLI, P. y BLOCK, W. (coord.), *Arte e spiritualità. Studi, riflessioni, testimonianze*, Bologna: EDB, 2014, 24.

<sup>249</sup> AGEJAS, J.A., *La ruta del encuentro. Una propuesta de formación integral en la universidad*, Madrid: Editorial Universidad Francisco de Vitoria, 2013, 217.

<sup>250</sup> MARELLA, P., «El arte sacro en las normas directivas de la Santa Sede», *Revista de Ideas Estéticas*, 79 (1962) 191; y LÓPEZ CALVO, A., «Comunicación de la fe a través del arte sacro» *Lumiera*, 60 (2007) 60.

<sup>251</sup> PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 14.

real, porque lo real es histórico y, por tanto, actual<sup>252</sup>. Špidlík se ha referido a esta necesidad de modernidad en las obras de arte al escribir que «también en nuestro tiempo se exige que la fe sea dicha en un lenguaje actual»<sup>253</sup>.

Esta necesidad de contemporaneidad se debe a que, como escribe Kandinsky: toda obra de arte es hija de su tiempo, pues cada periodo produce un arte propio que no debe repetirse. De hecho, el precursor de la abstracción, enumera lo que él llama las *tres necesidades místicas*, los elementos necesarios de la obra de arte:

1. Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).
2. Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje de la nación, mientras esta exista como tal).
3. Todo artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cada nación y de cada época y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo)<sup>254</sup>.

Es, por tanto, el segundo elemento planteado por Kandinsky el que refleja que la contemporaneidad es inherente a toda obra artística. Ortega y Gasset llega incluso a subrayar la relación tan íntima que existe entre las manifestaciones artísticas de un mismo tiempo. Así, concreta que «el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos»<sup>255</sup>. Esto se debe a la búsqueda de la expresión y del estilo de cada momento histórico por parte de los diversos artistas<sup>256</sup>.

La contemporaneidad presente en el arte en general es también un requisito propio del arte litúrgico. Este no se puede convertir en un camino hacia el misterio mientras no parta de la actualidad. Como hemos comentado en el análisis del arte litúrgico, según Rupnik, es precisamente el equilibrio entre el contenido objetivo y el dato cultural propio lo que contribuye a su desarrollo. Por su parte, la *Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada Liturgia* establece que «la Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico» y que el arte de nuestro tiempo ha de ejercerse libremente en la

---

<sup>252</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, F., *La indignidad en el arte sagrado*, Madrid: Guadarrama, 1961, 158.

<sup>253</sup> ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 35

<sup>254</sup> No obstante, Kandinsky asimismo precisa que los dos primeros elementos pueden perder importancia con el tiempo y que solo el tercero «tiene vida eterna» (KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 21, 65-66). Oteiza también se ha referido indirectamente a las dos primeras «necesidades místicas» de las que habla Kandinsky (Véase: OTEIZA, A., «Experiencia religiosa y creación artística» 127).

<sup>255</sup> ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización del arte», en ORTEGA Y GASSET, J. (coord.), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Espasa Calpe, 1987, 48.

<sup>256</sup> GARCÍA, F., «Indicaciones sobre el nuevo arte sagrado», *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 17 (1960) 29.

Iglesia<sup>257</sup>. Por ello, no existe un único estilo que pueda llamarse cristiano. El mensaje bíblico no se agota en unas formas concretas, sino que su estudio manifiesta la existencia y sucesión de distintos estilos artísticos, que están enlazados por la tradición<sup>258</sup>. El arte sacro no es estático, sino que el patrimonio de la Iglesia debería ir creciendo con nuevas creaciones propias de la época en la que se vive. El desconocimiento de la tradición histórica del arte sacro y la desconfianza hacia los artistas modernos son dos de las causas que pueden llevar a una actitud negativa en la introducción de la contemporaneidad del arte sacro<sup>259</sup>.

La fe, por tanto, debería saber expresarse en las artes de todos los tiempos, y también en el actual<sup>260</sup>. Además, las obras de arte sacro que sobreviven y que hoy siguen inspirando son las que revelan la auténtica forma de ser y las exigencias espirituales de su tiempo, mientras que son inválidas aquellas que se aíslan del clima cultural al que pertenece el artista<sup>261</sup>.

En definitiva, si cada época crea su propio arte y la contemporaneidad es un elemento inherente a toda obra, el arte sacro debería ser verdaderamente actual y no una mera repetición del pasado. Así lo expresa el propio Rupnik, que advierte de los peligros de la copia, ya que el artista que copia no está atento al mensaje que ha recibido, al contenido que se le ha revelado y al modo en como puede comunicarlo, sino que «è scrupoloso nel riprodurre la forma dell'immagine. Cessa la forza comunicativa dell'immagine»<sup>262</sup>.

Ciertamente, los grandes maestros nunca han copiado servilmente, lo que les ha llevado a producir un arte vivo y dinámico. Etsuro Sotoo que, desde 1978 trabaja como escultor en la construcción del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, también ha

---

<sup>257</sup> Const. *Sacrosanctum concilium*, n. 123.

<sup>258</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, A., *Concilio: arte sacro moderno*, 24-25; DELGADO, E., «Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura y el arte sacro contemporáneo», *Aisthesis* 39 (2006) 44; e IGUACEN, D., «Servicio pastoral del arte sacro», *ARA* 61 (1979), 69.

<sup>259</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, A., *Concilio: arte sacro moderno*, 31.

<sup>260</sup> DELICADO BAEZA, J., «Discurso inaugural», en GONZÁLEZ MONTES, A. (ed.), *Arte y Fe, Actas del Congreso de Las Edades del Hombre*, Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca 1995, 45; ÍÑIGUEZ RUIZ-CLAVIJO, M., «Después de 25 años de Jornadas Nacionales de Patrimonio, ¿cuáles son los retos que tenemos en el Patrimonio Cultural de la Iglesia?», *Patrimonio Cultural* 43 (2006) 13.

<sup>261</sup> PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 21.

<sup>262</sup> RUPNIK, M. I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine», *Vivens Homo. Rivista di teologia e Scienze religiose*, 12 (2001) 140.



subrayado la importancia de realizar una obra original, única e irrepetible. Por su parte, Ortega afirma de modo rotundo que en el arte toda repetición es nula<sup>263</sup>.

No obstante, en ciertas épocas, el temor hacia nuevas y reformadoras formas condujo al fomento de los neo-estilos, de la reproducción de fórmulas muertas, algo que Rupnik ha calificado como artificial y Maurice Denis como deplorable<sup>264</sup>. En los tiempos en que se promovieron los neo-estilos, algunos sectores de la Iglesia jugaron un importante papel en su impulso. Sin embargo, poco a poco esta ha ido defendiendo la importancia de la contemporaneidad en las obras de arte. Así, cabe destacar la apertura de las salas dedicadas al arte contemporáneo en los Museos Vaticanos que se produjo en 1973 o los discursos pontificios desde Pablo VI hasta hoy día<sup>265</sup>. Además, como la belleza está íntimamente relacionada con el bien y con la verdad, la verdad de una obra reside también en su actualidad, se materializa en la verdad de la forma, en la negación de copias y nostalgias. El espectador se goza ante los originales y no ante las imitaciones<sup>266</sup>.

No obstante, es importante precisar que esta necesidad de actualidad que ha de tenerse presente en la realización de una obra de arte no debe conducir al rechazo de las obras del pasado, pues el arte es, esencialmente, intemporal<sup>267</sup>. Por ello, toda imagen cristiana, independientemente de cuándo fue realizada, se mantiene actual y conserva sus funciones. Es también por ello por lo que, como hemos indicado, Kandinsky defiende la superioridad del tercer elemento de toda obra –la intemporalidad–, frente a los dos primeros –la personalidad y temporalidad. Esta intemporalidad de una obra de arte se refleja asimismo en las palabras de Špidlík cuando afirma: «las catedrales de otros tiempos estaban cargadas de una fuerza e intensidad sobrenaturales, su dinamismo hace que se contenga la respiración y provoca el éxtasis incluso hoy»<sup>268</sup>.

---

<sup>263</sup> SOTOO, E. y ALMUZARA, J.M., *De la piedra al Maestro*, 44; y ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización del arte» 56.

<sup>264</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 103; y DENIS, M., «Las nuevas direcciones del arte cristiano» en DENIS, M. (coord.), *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, París, L. Rouart et J. Watelin, 1922, 215.

<sup>265</sup> Resultan reveladoras las palabras que se escribieron en la revista *Arte Religioso Actual* con motivo de esta apertura de las nuevas salas en el Vaticano: «*abrir* viene a decir *acoger* el arte de nuestro tiempo, con todos los honores, para exponerlo al público y vincularlo a la tarea pastoral de la Iglesia. La historia de cultura que simboliza este museo no podía quedar paralizado en el siglo XIX» («Editorial», *Arte Religioso Actual*, 36 (1973) 42).

<sup>266</sup> DÍAZ QUIRÓS, G., «Expresiones artísticas actuales e Iglesia. El artista como profeta» *Patrimonio Cultural* 44 (2006) 111; y VIGORELLI, V., «Integrazione iconografica nel Duomo di Sulmona. Intervista all'autore Rodolfo Papa», *Arte Cristiana* 858 (2010) 236.

<sup>267</sup> SEDLMAYR, H., *El arte descentrado*, 203.

<sup>268</sup> ŠPIDLIK, T., «El hombre, persona agápica», en ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I. (coord.), *Teología de la evangelización desde la belleza*, Madrid: BAC, 2013, 282.

En definitiva, tradición y contemporaneidad son dos elementos consustanciales a toda obra de arte sacro. Es necesario armonizarlos, hacer que exista un equilibrio entre ambos. No se puede entender la tradición sin la actualidad –pues para mantener viva la memoria, sin recurrir a actitudes nostálgicas, es esencial cultivar una apertura a lo nuevo–, pero tampoco es posible la actualidad sin tradición –pues la tradición no es sinónimo de mera conservación, sino asimilación y nueva revelación.

Esta unión de tradición y contemporaneidad está presente en el arte del Centro Ezio Aletti, que busca recuperar la memoria de la Iglesia y, al mismo tiempo, dirigirse al hombre actual mediante el lenguaje de las vanguardias, ya que Rupnik es consciente de que sus obras se dirigen al hombre del siglo XXI<sup>269</sup>. Fue precisamente durante la realización de la primera obra, la capilla *Redemptoris Mater*, cuando se dio cuenta de la necesidad de esta fusión:

cuando se me ha pedido hacer los mosaicos de esta capilla, he visto claramente que no tenía muchas alternativas: no veía el sentido de hacer un mosaico en el estilo de Roma, de Rávena, de Bizancio, ni veía el modo de entrar en la vida actual. Se trata de un estilo y de una técnica compuestos de una mezcla de todos ellos como respuesta a una época<sup>270</sup>.

En el año 2009, con motivo de la rehabilitación de la capilla del Colegio Mayor San Pablo CEU, el director del Centro Aletti también subrayó que el objetivo que persiguen es aunar la tradición y contemporaneidad del Concilio Vaticano II<sup>271</sup>. Y este deseo sigue muy presente hoy día.

Además, es interesante tener en cuenta que esta fusión de tradición y contemporaneidad en las obras del Centro Aletti se deriva asimismo de la conjugación de elementos procedentes de Oriente y Occidente. En este sentido, Rupnik plantea que la existencia de estas dos tradiciones cristianas es una realidad providencial y también subraya que en ese encuentro ninguna permanece intacta. «Ambas deben pasar por una especie de muerte y resurrección». Confiesa que, por un lado, Occidente puede ayudar a Oriente a promover un diálogo entre su iconografía y las culturas actuales, de forma que esté presente una custodia y renovación constante<sup>272</sup>. La influencia occidental puede,

---

<sup>269</sup> Son diversas las investigaciones y reflexiones en las que se subraya esta fusión. Podemos destacar: APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002; o RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y Modernidad en la obra de Marko Iván Rupnik*, Madrid: CEU Ediciones, 2013.

<sup>270</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, F., «Capilla "Redemptoris Mater". Palacio Apostólico del Vaticano», *Ars Sacra* 17 (2001) 50; y RUPNIK, M. I., «La Capilla Papal "Redemptoris Mater" del Palacio Apostólico Vaticano» 62.

<sup>271</sup> FUNDACIÓN UNIVERSITARIA SAN PABLO, *Rehabilitación de la Capilla del Colegio Mayor San Pablo*, s.p.

<sup>272</sup> RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 182.

por tanto, en muchos casos, ayudar a actualizar el lenguaje oriental. Así, por ejemplo, permite revitalizar el cierto hieratismo que en ocasiones se percibe en los iconos a partir de la fuerza del color y de juegos matéricos<sup>273</sup>. Y, por su parte, Oriente también puede fomentar en Occidente el respeto hacia la tradición. Rupnik de nuevo se refiere expresamente a este enriquecimiento recíproco entre ambas culturas:

mi investigación se ha desarrollado a través de los años sobre la relación entre Oriente y Occidente cristiano, en cuanto en el segundo milenio Oriente, que había alcanzado una alta interpretación figurativa artística de los misterios de la fe, sufre una cierta fosilización, y Occidente, en el que prevalece un desarrollo del arte fuera de la Iglesia, liberado de la Iglesia, sufre una afirmación de la expresión del hombre<sup>274</sup>.

En el Centro Aletti se busca, así, una síntesis del artista-iconógrafo que conduce a una unión entre la *traditio* y la *inventio*<sup>275</sup>. Estas obras de arte litúrgico manifiestan de este modo que Oriente y Occidente cristiano no son y no deben ser concebidas como realidades antagónicas, sino complementarias<sup>276</sup>.

Debemos precisar que no se debe identificar Oriente con la tradición y Occidente con la modernidad. De hecho, recordemos que Rupnik también se inspira en modelos iconográficos procedentes de la tradición occidental, como los correspondientes al arte románico o gótico, y, al mismo tiempo, está influido por autores orientales contemporáneos, como Soloviev, Ivanov o Florenski –junto a estos escritores de Oriente, también tiene muy presente las investigaciones de pensadores occidentales de los siglos XIX y XX como Rosmini, Guardini o Truhlar, entre otros.

Rupnik ha llegado a este intercambio de elementos de ambas procedencias a través de un largo estudio y lectura de diversos autores. Su investigación enraíza con la carta apostólica *Oriente Lumen* de san Juan Pablo II, en la que el pontífice señala que en Oriente y en Occidente se han seguido diversos métodos que más que oponerse, se complementan entre sí<sup>277</sup>.

El propio san Juan Pablo II ha subrayado en diversas ocasiones, como en su discurso de inauguración del Centro Aletti, la unión entre Oriente y Occidente presente en sus

---

<sup>273</sup> CLÉMENT, O., «Un Occidente fecundado por Oriente» 188; y GÓMEZ PIÑOL, E., «Las tendencias artísticas actuales y el lenguaje de la fe» 82.

<sup>274</sup> RUPNIK, M. I., «La Capilla Papal “Redemptoris Mater” del Palacio Apostólico Vaticano» 62. Véase también: RUPNIK, M. I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell’immagine» 142-143.

<sup>275</sup> APA, M., «Redemptoris Mater. *Ecclesiae Gesamtkunstwerk*» 250, 259 y 263.

<sup>276</sup> MOLDOVÁN, T., «La función del arte sacro en la liturgia oriental» 47. La importancia de esta fusión entre Oriente y Occidente también es estudiada en: CASAS OTERO, J., *Estética y culto iconográfico*, Madrid: BAC, 2003, 476-477.

<sup>277</sup> *Carta apostólica Oriente Lumen*, n. 5. Durante todo su pontificado, Juan Pablo II subrayó esta deseada unión entre Oriente y Occidente, como en la Encíclica *Ut Unum Sint*. Diversos autores en la actualidad han profundizado en estas necesarias relaciones entre el cristianismo oriental y el occidental, como: ZIZIOULAS, I., *L’essere ecclesiale*, Magnano: Edizioni Qiqajon, 2007, 13-14.

mosaicos. Concretamente, sobre la capilla *Redemptoris Mater* escribe que en sus obras «Oriente y Occidente, lejos de contraponerse entre sí, se intercambian los dones con el intento de expresar mejor las insondables riquezas de Cristo»<sup>278</sup>.

---

<sup>278</sup> JUAN PABLO II, «Homilía de Su Santidad Juan Pablo II», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 8. Véase también: JUAN PABLO II (1993). *Visita al Pontificio Istituto Orientale*.

### 3. Acercamiento al lenguaje de las vanguardias en los mosaicos del Centro Ezio Aletti

#### 3.1. EL SUBJETIVISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En términos generales, el subjetivismo emerge como una de las características propias de las manifestaciones artísticas en la actualidad. Así lo expresa Rupnik en muchas ocasiones: «Hoy vivimos en un mundo marcado profundamente por el subjetivismo y la autoafirmación a nivel de la forma. Se intentan inventar nuevas formas expresivas, porque cada uno trata de expresarse a sí mismo de manera propia»<sup>279</sup>. Es decir, el arte se convierte primordialmente en expresión del artista, de una cultura particular o de una afirmación del detalle, considerados con una gran autonomía<sup>280</sup>. Se imponen el predominio del yo y la confesión, a veces, violenta del sentimiento individual<sup>281</sup>. Como señala Ortega y Gasset, en la que él llama la *deshumanización del arte*, «el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos»<sup>282</sup>. Aunque vamos a centrarnos en la concepción del arte contemporáneo como expresión del artista, hay que señalar también la concepción de este arte como arte experiencial, creador de sensaciones fuertes en el espectador. Es decir, en muchas ocasiones el artista actual trata de buscar no solo su expresión, sino la reacción en el público que contempla sus obras<sup>283</sup>.

El gran impulsor de estos paisajes interiores en la obra de arte es Van Gogh, al defender, en palabras de Rupnik, que el criterio de lo verdadero es el sentimiento, que encuentra su sincera y adecuada expresión en la obra, por lo que el horizonte último de este pintor posimpresionista «se desplaza desde el mundo visivo externo hacia el mundo del sentir interior». El director del Centro Aletti señala que este protagonismo del sentimiento en las obras de Van Gogh se presenta claramente en los autorretratos, donde

---

<sup>279</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 24. Véase también: RUPNIK, M.I., «La lectura espiritual de la realidad», en ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I. (coord.), *Teología de la evangelización desde la belleza*, Madrid: BAC, 2003, 90; y ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 16.

<sup>280</sup> RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 580-581.

<sup>281</sup> Plazaola también señala el subjetivismo como una de las características propias de la sensibilidad artística contemporánea, aunque explica que no es exclusivo del arte, sino que habría que relacionarlo con «toda una filosofía de la valoración de la persona humana que subyace en toda la vida social y política de la humanidad de nuestro tiempo» (PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 22-23; y PLAZAOLA, J., «La nueva sensibilidad y el arte sacro», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Fundación Félix Granda- Arte Sacro: un proyecto actual*, Madrid: Cofás Madrid, 2000, 79). Véase también: AGEJAS, J.A., «La crisis de la Modernidad», *Mar oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano* 17 (2004) 167.

<sup>282</sup> ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización del arte», 79.

<sup>283</sup> LIPOVETSKY, G. y SERROY, J., *La estetización del mundo*, 237.

la verdadera identidad es la que el propio pintor dibuja, fiel a cómo se siente, «pero, como el propio sentir es inquieto, ningún retrato agota su expresión. En cuanto se termina un autorretrato, ya ha dejado de corresponderse con el propio sentir. Entonces se comienza otro»<sup>284</sup>

La expresión, por tanto, nace del corazón del artista, que ve y siente la realidad circunstante fundida con la propia. Así, la fuerza expresiva del arte no solo expresa la realidad, sino que contiene también un juicio emotivo sobre ella<sup>285</sup>. En efecto, lo que le mueve a pintar a Vincent Van Gogh, como escribe a su hermano Theo, es «la emoción y la sinceridad del sentimiento ante la naturaleza», de modo que rehúye reproducir con exactitud aquello que ve, y se sirve arbitrariamente del color para expresarse con más fuerza<sup>286</sup>.

Rupnik indica que Van Gogh abre la puerta a un desarrollo del sentimiento, cuya evolución era inesperada<sup>287</sup>. De hecho, la influencia de Van Gogh en artistas posteriores es muy marcada. Un ejemplo de ello es su incidencia en el fauvismo. Junto con Gauguin, Van Gogh se eleva como la principal fuente de este movimiento artístico. En general, los pintores fauvistas manifestaron gran admiración hacia ambos artistas. Así, el director del Centro Aletti señala que Matisse, sobre la estela de Gauguin y Van Gogh, vuelve a manifestar cada vez con más fuerza la pureza del color<sup>288</sup>. Ciertamente, a pesar de la heterogeneidad existente entre los fauves, en todos ellos se alza como elemento principal la expresión de la personalidad de cada uno. El dinamismo, el lirismo del color, la manifestación de las sensaciones a partir del color puro o la intensidad emotiva han sido algunas de las enseñanzas que Van Gogh transmite a los fauves<sup>289</sup>. La primacía de la expresión del artista se refleja con claridad en los escritos del propio Matisse:

Persigo por encima de todo la expresión (...). No soy capaz de distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como la traduzco. Para mí, la expresión no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará con un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo juega un papel concreto. La

---

<sup>284</sup> RUPNIK, M.I., «La lectura espiritual de la realidad» 88.

<sup>285</sup> BABOLIN, S., *L'uomo e il suo volto*, Roma: Hortus Conclusus, 2000, 125.

<sup>286</sup> VAN GOGH, V., *Cartas a Theo*, Barcelona: Paidós, 2009, 253 y 276.

<sup>287</sup> RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 64. En otra ocasión, Rupnik subraya esta idea: «con la pintura de Van Gogh y después con los artistas posteriores, la válvula del arte contemporáneo se abre para entrar en una etapa subjetiva» (VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 122).

<sup>288</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 3.

<sup>289</sup> CREPELLE, J. P., *Les Fauves*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1962, 23, 37 y 40.

composición no es más que el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos<sup>290</sup>.

El principal representante del fauvismo subrayará en otras muchas ocasiones esta preeminencia del subjetivismo, la importancia de la relación del objeto con el artista, así como la capacidad de organizar sus impresiones y sus emociones en la obra final<sup>291</sup>.

La expresión de las emociones a través del color puro se aprecia asimismo en otro de los principales movimientos artísticos de las vanguardias: el expresionismo, aunque se pueden establecer diferencias con el fauvismo. Los fauvistas se interesarán más por los aspectos formales y decorativos de la expresión, mientras que los expresionistas alemanes se centrarán, principalmente, en los aspectos simbólicos y emotivos, y buscarán en muchas ocasiones la perturbación<sup>292</sup>. El color es aplicado incluso con más fuerza y desenfreno para rechazar así con mayor intensidad la exactitud con la realidad y acentuar la distorsión<sup>293</sup>. Los expresionistas enfatizan lo trágico, lo sombrío, lo antisocial y lo degradado, y se preocupan por mostrar su angustioso o esperanzado estado en el mundo. Concretamente, Rupnik recalca que Munch, considerado precursor del expresionismo, es «l'artista che per primo ha importato nel quadro le grida, le urla e gli angoscianti silenzi dei giovani di fronte a una civiltà schiacciante, spersonalizzante e moralista»<sup>294</sup>.

El director del Centro Aletti explica que el expresionismo afirma con violencia la exclusividad del sujeto y el valor de su emotividad<sup>295</sup>. En este sentido, Van Gogh es considerado también el padre del expresionismo porque la idea básica de este movimiento fue la exploración de la vida interior del hombre<sup>296</sup>. La afirmación del individualismo es su principal característica. Por ello, no ha podido existir grupo ni

---

<sup>290</sup> MATISSE, H., «Notas de un pintor», en MATISSE, H. (coord.), *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: Paidós, 2010, 50-51.

<sup>291</sup> MATISSE, H., «Modernismo y tradición (Henri Matisse on Modernism and tradition, *The Studio*, IX, n.50, mayo 1935)», en MATISSE, H. (coord.), *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: Paidós, 2010, 146. También afirma: «la expresión esencial de una obra depende casi enteramente de la proyección del sentimiento del artista» (MATISSE, H., «Retratos (Prefacio a *Portraits*, compilación de retratos de Henri Matisse, aparecido en 1954 en las ediciones André Sauret, Montecarlo)», en MATISSE, H. (coord.), *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: Paidós, 2010, 190).

<sup>292</sup> GIORGI, R., *Matisse. El esplendor deslumbrante del color de los fauves*, Barcelona: Electa Bolsillo, 1988, 50.

<sup>293</sup> HOFMANN, W., *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: Edicions 62, 1962, 226.

<sup>294</sup> RUPNIK, M.I., «Il Volto di Cristo nell'arte contemporanea», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 1997, 138.

<sup>295</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 39.

<sup>296</sup> ZIGROSSER, C., *The Expressionists. A Survey of their Graphic Art*, New York: George Braziller, 1957, 5-9 y 21. Otros autores también señalan a Van Gogh como padre del expresionismo, como: MYERS, B.S., *Les Expressionnistes Allemands. Una génération en révolte*, Paris: Productions de Paris, 1967, 24; y BABOLIN, S., *L'uomo e il suo volto*, 134.

movimiento que encarne de manera apropiada el expresionismo, sino que cada uno de los artistas genera su propio estilo. El valor colectivo del arte desaparece y se impone la confesión del sentimiento individual con tal violencia que genera la deformación expresiva<sup>297</sup>.

Esta confesión de la intimidad del artista a través de su obra se produce en muchos casos también en la actualidad, lo que ha llevado a Rupnik a trazar un paralelismo entre el arte actual y el sacramento de la confesión. Así, explica que se trata de «un corazón cambiado, es un grito de la verdad existencial comprometida y doliente del hombre de hoy. Por ello, es un arte que debe ser respetado y acogido como el confesor acoge la confesión»<sup>298</sup>.

La influencia de Van Gogh también se aprecia en la concepción del arte de Kandinsky. De hecho, como escribe Rupnik, si Van Gogh plantea que para pintar bien tiene que pintar como se siente, Kandinsky, «discípulo de Van Gogh», dará un paso más al afirmar que lo que uno siente es más concreto que lo que ve<sup>299</sup>. De este modo, la forma y el color adquieren una fuerza de expresión excepcional, pues revelan lo que está bajo las apariencias ilusorias, descubren el significado interior de la realidad<sup>300</sup>. El director del Centro Aletti también escoge como paradigma de esta subjetividad del arte contemporáneo a Picasso, pues este «sceglie il modo in cui dipingere l'immagine», de tal forma que «dopo Picasso tutte le scelte sono possibili. L'immagine non ha più qualcosa di così esplicitamente oggettivo»<sup>301</sup>.

Tenemos que tener en cuenta que el subjetivismo no se agota en la producción artística de Van Gogh, de los fauvistas, de los expresionistas o de los cubistas, como Picasso. Otros muchos artistas contemporáneos, como Rodin, han manifestado la concepción del arte como expresión. Así, en su testamento artístico, exhorta: «sed ferozmente verdaderos. No dudéis nunca en expresar lo que sentís» y concluye que la

---

<sup>297</sup> LYNTON, N., «Expresionismo», en STANGOS, N. (dir.), *Conceptos de arte moderno*, Barcelona: Destino, 2000, 43; y PLAZAOLA, J., «El rostro de Cristo en el Arte Contemporáneo» 34.

<sup>298</sup> RUPNIK, M.I., «*Lectio Academica*» 27; y RUPNIK, M.I., «Tirare dal suo tesoro cose nuove e cose antiche. La Cappella Redemptoris Mater», en ARDURA, B. y DURAND, J.D. (coord.), *Culture, incroyance et foi*, Roma: Studium, 2004, 550. En otras ocasiones, Rupnik desarrolla esta idea y subraya que «no me he encontrado a nadie que se ría delante de este arte porque comprenden que sucede algo semejante a lo que sería si un sacerdote se riera de una confesión, y está claro que ningún pecado es bello, ni ningún sufrimiento es divertido» (RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 65). Véase también: RUPNIK, M.I., «L'artista dell'arte per il culto» 108; RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 40; y RUPNIK, M.I., «La lectura espiritual de la realidad» 106.

<sup>299</sup> RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 64.

<sup>300</sup> BABOLIN, S., *L'uomo e il suo volto*, 125.

<sup>301</sup> RUPNIK, M. I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine» 139.



clave está en emocionarse, amar, anhelar, estremecerse y vivir<sup>302</sup>. Sin embargo, en este apartado, nos hemos centrado en algunos de esos creadores en los que Rupnik, de forma directa, ha subrayado la connotación fuertemente subjetiva de sus obras y que, como él también apunta, es consecuencia del arte del renacimiento.

### 3.1.1. Precedentes en el humanismo renacentista

El arte renacentista, según Rupnik, es aquel que se caracteriza por el perfeccionamiento de la apariencia exterior, por el embellecimiento de todos sus elementos, lo que ocasiona el desarrollo de una imagen cada vez más sensorial y sensual<sup>303</sup>. Otros autores, como Casas Otero, también señalan que la creatividad artística renacentista busca primordialmente el placer estético de forma sensitiva<sup>304</sup>. Un ejemplo de este perfeccionamiento de las formas se reflejaría en el tratamiento del cuerpo de las figuras. Como escribe el director del Centro Aletti, el artista se sirve de un lenguaje «formalmente perfecto, que se adhiere en todo a un ideal clásico. Surge entonces la pregunta sobre el significado del cuerpo y empieza también un desfase entre el cuerpo pintado y el sujeto que querría representar». Esto es debido a que se corrige y perfecciona tanto la figura que se puede llegar a crear una persona que no existe en la realidad. No obstante, como exclama Rupnik, «¡el arte no debería hacer desear lo que es imposible vivir, sino lo que podemos vivir todos!»<sup>305</sup>

Asimismo, plantea que el embellecimiento ideal de las formas está ligado a una elaboración del pensamiento, de modo que la imagen cada vez más se convierte en una narración en la que se proyectan las ideas<sup>306</sup>. Así, la concepción simbólica del arte es más difícil percibirse en el arte renacentista, al estar ligado a una estética autorreferencial y correr el riesgo de imposibilitar ir más allá de sí mismo, de referirse a otro. El director del Centro Aletti explica que un «lenguaje con una forma perfecta gusta a los ojos, colma de satisfacción los sentidos, pero está demasiado cerrado sobre sí

---

<sup>302</sup> RODIN, A., *El arte*, 157-158.

<sup>303</sup> RUPNIK, M. I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine» 142.

<sup>304</sup> CASAS OTERO, J., *Estética y culto iconográfico*, 419.

<sup>305</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 145 y 136-137; y RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 30.

<sup>306</sup> RUPNIK, M. I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine» 141. En este sentido, Rupnik también escribe que el principio del arte clásico es identificar una idea de perfección y tener la habilidad de realizarla; pero como este mundo «no corresponde a la perfección de la idea conocida, el artista corrige las formas que encuentra en el cosmos y las embellece» (GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 74-75). Véase también: RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 120.

mismo, demasiado elaborado para dejar espacio para que Dios pueda aún decir algo, pueda redimir»<sup>307</sup>.

Asimismo, Rupnik plantea que la perfección de las formas promueve la autoafirmación del artista que, en muchas ocasiones, puede buscar su propia satisfacción. Es decir, la obra de arte «se convierte en un alarde de la inteligencia que la ha pensado, de la habilidad manual que la ha llevado a cabo»<sup>308</sup>. Así, deduce que está ligada, en términos generales, a un fuerte antropocentrismo, ya que el hombre es el centro de la elaboración. En este sentido, comenta que la crisis del arte es consecuencia de la crisis antropológica, que ha comenzado con el renacimiento, en el que se impone la visión del individuo<sup>309</sup>.

Además, este desmesurado protagonismo del artista conlleva, como subraya Natasa Govekar, a que para disfrutar de una obra de arte, nos interese principalmente por el artista. «Este enfoque llega a ser tan corriente que parece más importante la técnica, el estilo... todo lo que se refiere al artista, antes que el contenido de la obra»<sup>310</sup>.

Es importante puntualizar que, a pesar de estas ideas relativas al arte renacentista en general y a las consecuencias del perfeccionamiento de sus formas, Rupnik reconoce al mismo tiempo los aspectos enriquecedores de los maestros del renacimiento, hasta el punto de que en su taller tiene una imagen del rostro de la Sibila Delfica de Miguel Ángel, el gran maestro renacentista<sup>311</sup>. Sus reflexiones podrían recordar a las palabras que pronunció san Juan Pablo II en su *Carta a los artistas*, al señalar que el arte a partir del renacimiento destaca por un creciente interés por el hombre, que por sí mismo no supone un peligro, aunque, como continúa afirmando, «este clima ha llevado a veces a una cierta separación entre el mundo del arte y el de la fe»<sup>312</sup>.

El director del Centro Aletti ha llegado a esta concepción del arte renacentista a través de la lectura de diversos autores, especialmente de los siglos XIX y XX, como él mismo reconoce. Entre otros, se refiere explícitamente a Berdiaev, quien afirma que «la

---

<sup>307</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 100. En otra ocasión, Rupnik confiesa que «abbiamo creato un'arte non più simbolica, un'arte che non rachiude l'azione divino-umana, non rimanda da nessuna parte» (RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 30). Véase también: RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 120 y 122; RUPNIK, M. I., «L'arte formatrice del cuore sacerdotale» 168-171.

<sup>308</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 99. Esta autosuficiencia del artista lleva a un arte en el que «Dios ya no es el fundamento, ya no es indispensable para la vida» (ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 200).

<sup>309</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase también: RUPNIK, M.I., *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua*, Madrid: Universidad Francisco de Vitoria y BAC, 2014, 22; y RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 119.

<sup>310</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 153.

<sup>311</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 105.

<sup>312</sup> *Carta a los artistas*, n. 10.

máquina elaborada por el renacimiento, ha destruido la belleza de la vida»<sup>313</sup>. Asimismo, hay que destacar a Florenski, que en una de sus investigaciones titulada *Il pensiero medievale e il pensiero rinascimentale* contrapone ambas concepciones del mundo y concluye insistiendo en que la separación de la vida es la principal característica del pensamiento renacentista. Por ello, insiste en que el arte que se desarrolla en esta época «ha decidido reemplazar la creación simbólica por la construcción de simulacros»<sup>314</sup>. Finalmente, podríamos citar a Ratzinger –a quien el director del Centro Aletti también se refiere–, quien subraya que es durante el renacimiento cuando destaca ese carácter autorreferencial del arte que previamente hemos comentado, pues promueve «una visión de la belleza que no quiere señalar en otra dirección que no sea ella misma»<sup>315</sup>.

Rupnik indica que este arte renacentista tiene su precedente en el arte griego y también se vincula con las manifestaciones artísticas desarrolladas en la época del neoclasicismo, donde el *buen gusto* se convierte en la norma y expresión de la estética como ciencia de la obra de arte<sup>316</sup>.

Como consecuencia de esta idealización y perfeccionamiento de las formas, propio del arte renacentista, se abrirán dos caminos, como también plantea el director del Centro Aletti. Uno, cuyo iniciador es Cézanne, y que está caracterizado por una búsqueda de lo racional; y otro, inaugurado por Van Gogh, que se dirige, como hemos señalado, al interior, a lo personal, al sentimiento<sup>317</sup>. En este sentido, Rupnik especifica que Van Gogh «è un contestatore. Contesta una cultura formalista dove l'immagine è soggetta a norme, leggi, teorie. Contesta una cultura nella quale le immagini sono intese come raccoglitori di concetti in esse proiettati ma sempre meno vive»<sup>318</sup>.

En definitiva, al hilo de estas reflexiones podríamos deducir que los movimientos de vanguardia como el posimpresionismo surgen como reacción a ese perfeccionamiento

---

<sup>313</sup> BERDIAEFF, N., *Una nueva Edad Media. Reflexiones acerca de los destinos de Rusia y de Europa*, Barcelona: Editorial Apolo, 1951, 41. Véase también: GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 144.

<sup>314</sup> FLORENSKI, P., *La perspectiva invertida*, Madrid: Siruela, 2005, 39. Véase también: FLORENSKI, P.A., «Il pensiero medievale e il pensiero rinascimentale», en FLORENSKI, P.A. (coord.), *La concezione cristiana del mondo*, Bologna: Edizioni Pendragon, 2011, 148.

<sup>315</sup> RATZINGER, J., *El espíritu de la liturgia*, 169. Véase también: RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 117-148. Además de los autores señalados, podríamos también destacar a Soloviev (SOLOV'EV, V.), «Il significato universale dell'arte» 158) e Ivanov (IVANOV, V. I., «I limiti dell'arte», en LO GATTO, E. (coord.), *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze: G. C. Sansoni-Editore, 1947, 468).

<sup>316</sup> RUPNIK, M. I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine» 141; RUPNIK, M.I., «La via della bellezza nell'arte contemporanea» 483; y RUPNIK, M.I., «La lectura espiritual de la realidad» 71.

<sup>317</sup> RUPNIK, M.I., «La via della bellezza nell'arte contemporanea» 490.

<sup>318</sup> RUPNIK, M. I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine» 138. Véase también: RUPNIK, M.I., «Il Volto di Cristo nell'arte contemporanea» 138.

propio del arte desde el renacimiento. También el movimiento fauvista y expresionista sería, en cierto modo, consecuencia de ello<sup>319</sup>. Y esta situación llega a muchas manifestaciones del arte actual, pues el siglo XX «è un secolo di contestazione contro un formalismo, uno scientismo, un metodologismo astratto, schiacciante, un formalismo ideologico che ha soffocato ciò che è veramente umano, cioè la relazionalità, la convivenza, l'incontro...»<sup>320</sup>. Precisamente, Plazaola también ha indicado que el subjetivismo que, en términos generales, caracteriza al arte contemporáneo, hunde sus raíces en el renacimiento<sup>321</sup>.

### 3.1.2. Consecuencias del subjetivismo en el arte

En primer lugar, la primacía que alcanza el subjetivismo ha ocasionado, según Rupnik, una confusión en el concepto del arte y la consecuente desaparición de los criterios que lo definen. Concretamente, el director del Centro Aletti afirma que «en este momento el límite entre el arte y el no arte no existe, porque hoy se considera obra de arte todo lo que es expresión»<sup>322</sup>.

En términos generales, en el arte contemporáneo se produce un alejamiento de la concepción de belleza propuesta, entre otros, por Soloviev y que, como se ha señalado anteriormente, es la que defiende Rupnik en la actualidad. Esta belleza está unida al conocimiento integral y promueve un arte que busca un mundo de unidad, una comunicación más universal. El individualismo, en cambio, ocasiona la invalidación de los criterios de verdad, bien y belleza, y promueve el desarrollo de cada realidad de forma absoluta, sin un nexo orgánico con el resto de la realidad. «Accettando la regola *divide et impera*» el hombre se encamina «sulla strada di una coscienza di sé smembrata, centrifuga, dispersiva», explica Rupnik. Se podría entonces decir que una obra así suscita contrastes y rivalidad, a la vez que es incapaz de una verdadera creatividad, porque no puede penetrar en la realidad<sup>323</sup>.

---

<sup>319</sup> RUPNIK, M. I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine» 139.

<sup>320</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. También afirma que, si detrás del ideal de la perfección formal del renacimiento «había solo una idea, no la vida, ahora el arte quiere desmantelar esa construcción formal» (GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 52).

<sup>321</sup> Véase: PLAZAOLA, J., «Arte actual-nuevo arte sacro», *Patrimonio Cultural* 13-14 (1991) 29; y PLAZAOLA, J., «Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II», *Ars Sacra* 23 (2002) 93.

<sup>322</sup> VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 121.

<sup>323</sup> RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*, 59, 106 y 114; y RUPNIK, M.I., «Dibattito sull'architettura sacra postconciliare» 241.

Por otro lado, del mismo modo que el deseo de plasmar en la obra de arte la expresión propia de cada artista condujo en el expresionismo a la dificultad de conformar un movimiento propio, este fenómeno se puede extrapolar al conjunto del panorama artístico actual. De hecho, al considerarse arte todo lo que es expresión, los manifiestos teóricos y las proclamas de individuos y grupos se han multiplicado y han sido cada vez más exclusivistas. Cada artista reclama para sí la representación de lo puro y eternamente artístico<sup>324</sup>.

La gran diversidad de tendencias en el arte actual es consecuencia del individualismo de los artistas que reclaman su propio espacio independiente. Como señala Morales Vallejo, cada artista contemporáneo pretende romper con los modelos de su entorno o los que le han precedido, para proyectar una tendencia que se agota en sí mismo o en un reducido grupo<sup>325</sup>. Rupnik ratifica esta idea, al plantear que «desde finales del siglo XIX en adelante, sobre todo en el siglo XX, ha habido una explosión de contestaciones al formalismo y cada artista ha propuesto una forma inmediatamente atribuible a su estado interior»<sup>326</sup>. La autonomía y autoexpresión conduce además a una democratización del quehacer artístico, de modo que se llega a una situación en la que todos podemos ser artistas.

En esta multiplicidad de propuestas, cada artista busca su distinción. Como señalan Lipovetsky y Serroy, se fomenta así «el deseo narcisista de visibilidad, de reconocimiento, de fama, ampliamente potenciado por los medios y la fuerza de la individualización»<sup>327</sup>. Por ello, el subjetivismo tiene como consecuencia inmediata una forzosa originalidad, promovida tanto por parte del artista como, en muchas ocasiones, por parte de los mismos jueces del panorama artístico<sup>328</sup>. En este sentido, Rupnik afirma que, dado que el artista se mueve en el ámbito de la expresión, ser original significa inventar continuamente formas nuevas, diversas a las de los otros. La atracción reside en la extravagancia derivada de la novedad formal, de modo que se idolatra la

---

<sup>324</sup> HOFMANN, W., *Los fundamentos del arte moderno*, 31.

<sup>325</sup> MORALES VALLEJO, J., «Memoria y creatividad religiosa actual» *Patrimonio Cultural* 44 (2006) 85. Véase también: PLAZAOLA, J., «Arte actual-nuevo arte sacro» 29.

<sup>326</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 120. Véase también: RUPNIK, M. I., «Il simbolo: la proposta dei cristiani per l'arte», en RICCI, F.C. (coord), *Il cristianesimo fonte perenne di ispirazione per le arti*, Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 2004, 154; y RUPNIK, M.I., «La via della bellezza nell'arte contemporanea» 490.

<sup>327</sup> LIPOVETSKY, G. y SERROY, J., *La estetización del mundo*, 93.

<sup>328</sup> CAMÓN AZNAR, J., «El arte religioso y su crisis», *Revista de Ideas Estéticas* 66 (1959) 142; y PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 23. En este sentido, Rupnik lamenta y concibe como «dramático» el hecho de que actualmente sea la institución la que determine qué es arte (VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 121).

originalidad como única forma de expresión<sup>329</sup>. Se busca lo singular, lo reactivo, lo excepcional. Y, en ese afán por sorprender, la trayectoria del artista llega a veces incluso a constituir una continua ruptura consigo mismo<sup>330</sup>.

Además, la consideración del arte como todo lo que es expresión y la afanosa búsqueda de la originalidad del artista, que pretende afirmar su unicidad y huir de la uniformidad, provocan en muchas ocasiones la incomunicabilidad de la obra de arte. Se produce, en cierto modo, una paradoja. Como explica también Rupnik, el artista busca comunicar, expresarse, pero en un modo único, lo que le lleva a crear «una gramática propia, un código, un lenguaje propio que nadie entiende»<sup>331</sup>. Todo ello da lugar a que el ámbito artístico se convierta en una auténtica torre de Babel<sup>332</sup>.

Es interesante remarcar la diferenciación que Rupnik establece entre expresar y comunicar. De este modo, plantea:

facciamo un esempio: a te muore la mamma. Io non lo so. T'incontro per strada e, siccome io sento una grande voglia di esprimermi, comincio a parlare di me e poi, dopo un'ora che parlo, dico: "A te non interessa niente?". E tu mi dirai: "sai, mi è morta la mamma ieri". Vedi: io neanche ti ho visto. Noi sentiamo il bisogno di esprimerci, ma questo non è comunicazione. L'espressione non è comunicazione<sup>333</sup>.

Por tanto, en la expresión totalmente subjetiva elaborada a partir de un mensaje incomprensible, el interlocutor desaparece, y, ante su ausencia, el artista se queja de no ser comprendido por nadie<sup>334</sup>. Esta paradoja que surge cuando un artista manifiesta su deseo de comunicar, pero no existe receptor debido al hermetismo del lenguaje empleado, se podría observar en muchos artistas. Como relata Rupnik, un ejemplo de ello es Tàpies, «grande maestro spagnolo», que en una bienal de Venecia colocó una silla blanca delante de una pared blanca sobre la que hizo un dibujo, «pero no hay nadie que se interese por su expresión porque hasta tal punto es subjetiva que no hay

---

<sup>329</sup> RUPNIK, M.I., «Per una teologia dell'arte ossia la teologia come creazione artistica» 99. Véase también: RUPNIK, M.I., «La lectura espiritual de la realidad» 106; y RUPNIK, M.I., «L'artista dell'arte per il culto» 108.

<sup>330</sup> MORALES VALLEJO, J., «Memoria y creatividad religiosa actual» 85.

<sup>331</sup> VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 122. Rupnik insiste en esta idea en muchas otras ocasiones. Así, escribe que, cuando el artista se expresa a sí mismo de manera individual utiliza «un lenguaje que es la muerte de la comunicación» (RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 182). Véase también: GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 121; RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*, 80-81; RUPNIK, M.I., «L'arte, luogo di sosta delle generazioni» 15; y RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 40.

<sup>332</sup> DELGADO, E., «Nueva escultura religiosa en España: Conversaciones con Javier Viver», *Ars Sacra* 7 (1998) 107; y PLAZAOLA, J., «La nueva sensibilidad y el arte sacro» 79.

<sup>333</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

<sup>334</sup> RUPNIK, M.I., «La lectura espiritual de la realidad» 106; y ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 110.

comunicación posible»<sup>335</sup>. Por tanto, la idolatría y autonomía de la expresión devoran la propia comunicación y conducen a una auténtica soledad<sup>336</sup>. Esta incomunicación en el arte contemporáneo supone un drama, pues, como subraya también Rupnik, la razón de ser del arte es la comunicación, y, de este modo, una imagen artística pierde su sentido cuando los espectadores se muestran incapaces de comprender lo que el artista ha querido expresar en ella<sup>337</sup>.

Es importante tener en cuenta que Rupnik ha llegado a esta convicción de la necesidad de alejarse del subjetivismo y de la autoafirmación artística tras partir de un arte sentido y concebido como una fuerte expresión. Él mismo cuenta que en la Academia de Bellas Artes de Roma absorbió

rápidamente todas las corrientes de vanguardia que afirmaban la fuerza de la expresión, la energía de un sujeto capaz de dar vida a los estilos más diversos, de crear expresiones para traducir su propio estado de ánimo en un lenguaje pictórico. He vivido de forma existencial estas ganas de expresarme, y de hacerlo en un modo único e irrepetible<sup>338</sup>.

Sin embargo, como hemos comentado en capítulos precedentes, llegó un momento en el que entendió que el principal problema de nuestro tiempo es precisamente un antropocentrismo y subjetivismo radicales y, tras la lectura de autores como Berdiaev, Soloviev o Ivanov sintió la necesidad de hacer otro tipo de arte, un arte de comunión.

### 3.1.3. El subjetivismo en el arte sacro actual

El subjetivismo que, en términos generales, emerge como una de las características propias del arte contemporáneo, también puede percibirse en muchas manifestaciones occidentales del arte sacro en particular. Como afirma Rupnik, algunos artistas que representan temas religiosos utilizan un lenguaje que proclama el antropocentrismo, de modo que «ya no hay ninguna diferencia entre cómo se pinta una escena bíblica, una mitológica o la representación de un salón burgués»<sup>339</sup>. Es decir, se hace uso de un mismo tipo de lenguaje independientemente del sentido de la obra –ya sea religioso o profano.

---

<sup>335</sup> RUPNIK, M.I., «Il Volto di Cristo nell'arte contemporanea» 140; y RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 65. Véase también: RUPNIK, M. I., «Verso un'arte sapienziale», en GUZZI, M. (coord.), *Lo spartiacque. Ciò che nasce e ciò che muore a Occidente*, Milano: Paoline, 2006, 172.

<sup>336</sup> RUPNIK, M.I., «La lectura espiritual de la realidad» 106; RUPNIK, M.I., «Il Volto di Cristo nell'arte contemporanea» 140; RUPNIK, M.I., «Il coraggio del dialogo critico con le culture di oggi» 106. Véase también: TV2000it (24.1.2016), Monica Mondo entrevista Padre Rupnik a #SOUL, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7mlol1dzCmzw> [consultado el 30.01.2016] (4'20'').

<sup>337</sup> VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 122; y ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 113.

<sup>338</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 17.

<sup>339</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 111.

Este lenguaje artístico, al estar ligado al antropocentrismo, se compone de signos crípticos y ambiguos con los que cada artista pretende expresar lo más profundo de sí mismo. Y, tal y como sucede en el arte contemporáneo, este hecho tendría como consecuencia inmediata la falta de comprensión por parte de la comunidad e incluso su rechazo, al utilizar en ocasiones formas sorprendentes, y hasta ofensivas, derivadas de un excesivo afán de originalidad<sup>340</sup>. En definitiva, una obra de arte sacro en la que prime ante todo la subjetividad llevaría a la incomunicación –a pesar de que, como defienden Špidlík y Rupnik, la comunicación sea «la perla inicial del arte cristiano»<sup>341</sup>.

Si el artista recurre únicamente a su propia expresividad, utiliza unos instrumentos que son siempre limitados para manifestar los misterios de la fe. Como señala Evdokimov, este arte favorece lo inmanente, pero dificulta la aprehensión de lo trascendente<sup>342</sup>.

Un reflejo evidente de este subjetivismo en el arte sacro actual se puede percibir en algunas imágenes de la crucifixión. A pesar de recurrir a un tema religioso, el artista en ocasiones no realiza una crucifixión ligada al culto, sino que se acerca a ella para reflexionar sobre el sufrimiento del hombre actual, de modo que la cruz puede convertirse en paradigma de la brutalidad irracional del siglo XX, como consecuencia de las guerras y crisis producidas<sup>343</sup>. Las representaciones de la Pasión de Cristo se convierten en representaciones de la pasión de la humanidad. El expresionismo, al fomentar el individualismo y el subjetivismo, se ha alzado como una de las principales corrientes bajo la cual los artistas han decidido realizar este tipo de obras<sup>344</sup>.

Algunos de los pintores vanguardistas que han identificado la crucifixión de Cristo con el drama del ser humano del siglo XX son Graham Sutherland (1903-1980) –que para componer sus crucifixiones utilizó como fuentes imágenes que vio en la Segunda Guerra Mundial y fotografías publicadas de las víctimas en los campos de concentración– o William Congdon (1912-1998) –que afirmó que «en el crucificado, el

---

<sup>340</sup> PLAZAOLA, J., «El rostro de Cristo en el Arte Contemporáneo» 34; POZO, J.M., «El templo, un espacio rebelde para la arquitectura moderna» 201.

<sup>341</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 24-25.

<sup>342</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 77. Véase también: CAMÓN AZNAR, J., «El arte religioso y su crisis» 142; y GASCÓN, A., *Arte para vivir y expresar la fe*, Madrid: PPC, 1998, 95.

<sup>343</sup> PLAZAOLA, J., «El patrimonio cultural de la Iglesia ante el nuevo humanismo», *Patrimonio Cultural* 34 (2001) 116. Véase también: MARTÍNEZ FRÍAS, J.M., «La pasión de Cristo en el arte. Visiones de la Pasión en el arte contemporáneo», en ROBLEDO MERINO, Ó. (com.), *Passio. Las Edades del Hombre*, Valladolid: Fundación las Edades del Hombre, 2011, 97; COTTIN, J., *La Mystiche de l'art. Art e christianisme de 1900 à nos jours*, Paris: Les éditions du cerf, 2008, 27; SIERRA, R., «Las puertas de lo sagrado», en SÁNCHEZ, J.L. y SIERRA, R. (coord.), *Arte y espiritualidad*, Valencia: IVAM, 2013, 45.

<sup>344</sup> ARGAN, G.C., *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid: Akal, 1988, 430.



cuerpo que encuentro es mi propio cuerpo doliente de pecado»<sup>345</sup>. En este sentido, Rupnik explica que

colui che va a pregare, colui che si inginocchia davanti a un Volto del Signore non ha bisogno di guardare in quel Volto se stesso come in uno specchio. Piuttosto cerca di trovare un Volto di un'immensa comprensione. Un Volto che riesce con uno sguardo ad abbracciare tutta la scomposizione della vita di chi prega, di chi grida per uscire fuori dall'angoscia e dal dolore. Si necessita di trovare uno sguardo in un Volto che incoraggia l'umiliato e innalza il deluso<sup>346</sup>.

En otras ocasiones, determinados artistas expresan su forma de entender la religión mediante representaciones de Cristo que presentan un lenguaje no religioso. Ejemplo de ello son las obras de Siro López, en las que se utiliza el lenguaje de la sociedad consumista, para lo cual recurre a las herramientas de la publicidad y del diseño<sup>347</sup>. Rupnik insiste en que no se puede utilizar el mismo lenguaje en una obra de arte profano que en otra de arte sacro, pues en el espacio litúrgico es necesario el uso de un lenguaje «pascual –es decir, un lenguaje que supere el aislamiento y la muerte»<sup>348</sup>. Según el director del Centro Aletti, con afirmaciones tales como *esto para mí significa*, el pensamiento no alcanza la verdad<sup>349</sup>. Como ya se ha señalado, la dimensión objetiva del arte litúrgico es la que impide el individualismo.

Sin embargo, no se trata de anular el *yo*. En este sentido, hay que recordar que, junto a la dimensión objetiva, se encuentra la dimensión subjetiva del arte litúrgico. Por ello, hay que tratar de armonizar ambas: el artista debe poder expresarse –pues nada puede conseguir si se rechaza a sí mismo–, pero su *yo* tiene que estar enraizado en la tradición, por medio de una intensa vida cristiana y litúrgica<sup>350</sup>.

Esta armonía está presente en el arte realizado por el Centro Ezio Aletti, donde no se fomenta un fuerte subjetivismo personalista, sino que cada obra es fruto de un trabajo coral. Sin embargo, ello no significa una desaparición de la individualidad de cada uno

---

<sup>345</sup> Congdon también afirma: «El encuentro con Cristo, después de 1959, me hace descubrir que su drama de cruz es también mío» (CONGDON, W., «Los iconos del sábado», en RATZINGER, J. y CONGDON, W. (coord.), *El sábado de la historia*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1998, 98). Véase también: MARTÍNEZ FRÍAS, J.M., «La pasión de Cristo en el arte» 94-95.

<sup>346</sup> RUPNIK, M.I., «Il Volto di Cristo nell'arte contemporanea» 141. En otra ocasión, subraya: «lo scopo non è di ritrovare lì la mia umanità povera, peccatrice, ma la Persona che ha preso su di sé questa mia umanità per trasfigurarla presentandola al Padre» (RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 41).

<sup>347</sup> PALOMARES, B., «Siro López: Cara y Cruz. Última obra sobre el actual rostro de Cristo», *Ars Sacra* 37 (2006) 51. Véase también: LÓPEZ, S., *Cara y Cruz*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005, 1.

<sup>348</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 96. Véase también: RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 584-585. Otros investigadores han defendido asimismo la búsqueda de un lenguaje diferente, como: CHUECA GOITIA, F., «La religiosidad y la arquitectura moderna», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 88 (1999) 10.

<sup>349</sup> RUPNIK, M.I., «*Lectio Academica*» 26; y RUPNIK, M.I., «Dibattito sull'architettura sacra postconciliare» 241. Véase también: RUPNIK, M.I., «La via della bellezza nell'arte contemporanea» 482.

<sup>350</sup> PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 319.

de los miembros que conforman el taller. Un reflejo de esta plasmación de cada personalidad se encuentra en las figuras de los mosaicos que realizan, cuyos rostros, tienen siempre algo de autorretrato, como ya se ha indicado previamente<sup>351</sup>.

Por otro lado, en el Centro Aletti se tienen también muy presentes los sufrimientos que ha experimentado el hombre del siglo XX. En este sentido, podemos destacar mosaicos como el que encontramos en la capilla en Kočevski Rog, en Eslovenia, realizado en un espacio marcado por la masacre que tuvo lugar inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. Miles de personas fueron allí asesinadas. Sin embargo, el Centro Aletti ha querido mostrar que el sufrimiento encuentra sentido solamente en Cristo, y se convierte, a través de su sacrificio, en portador de salvación. De este modo, «el mal se mezcla con el recuerdo de la salvación: la salvación de aquellos que quieren hacer del propio sacrificio un don, y aquellos a los cuales, precisamente a través de este don, abren las puertas a Cristo»<sup>352</sup>.

## **3. 2. L'INFLUENZA DI MATISSE**

### **3.2.1. Il trionfo della sensazione e della percezione: Luce e colore**

Rupnik è conosciuto come l'artista del colore. Sia nelle sue pitture iniziali, che nei mosaici attuali che realizza con il Centro Aletti, i colori emergono come componenti fondamentali della sua opera. Di essa, in particolare, risaltano la sua forza e la sua intensità. Questa predilezione verso la luce e il colore era già presente nella sua infanzia, come egli stesso confessa: «da bambino dipingevo, amavo molto i colori. Mi sembrava di sentire addirittura il calore diverso delle sfumature, o persino i loro gusti. Mi immaginavo grandi superfici di rosso, blu, giallo... Sognavo la massa da modellare»<sup>353</sup>. Il loro protagonismo si è mantenuto durante tutta la sua vita. Tuttavia, il significato che Rupnik attribuisce alla luce e al colore ha sperimentato variazioni importanti.

Così, quando ha cominciato a realizzare le sue prime opere, la luce e il colore erano intimamente legati alla concezione che, a quei tempi, egli aveva dell'arte come espressione, per influenza dell'avanguardia, come abbiamo visto. Quindi, si trovano in

---

<sup>351</sup> Rupnik pone el ejemplo de los diversos rostros de la Virgen que se realizaron para el santuario de Lourdes: «aunque el dibujo era igual, cada artista que lo realizaba ha puesto su huella en él. ¡Pero se entiende! Cuando haces un rostro y descubres ojos que te miran, cuando te das cuenta de que eres mirado, nace un diálogo con la persona a la que forjas» (GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 161).

<sup>352</sup> Comentarios sobre los mosaicos de capilla en Kočevski Rog, en Eslovenia, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/slovenia/32.htm> [consultado el 5.5.2017]

<sup>353</sup> RUPNIK, M.I., «Fedeltà alle intuizioni», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Il colore della luce*, Roma: Lipa 2003, 151.

sintonia con l'autoespressione che ha predominato nell'arte del XX secolo. Artisti come Henri Matisse (1869-1954) hanno manifestato apertamente la preminenza del soggettivismo nelle sue opere, dove il colore giocherebbe un ruolo importante.

Non possiamo dimenticare che, come ha scritto Kandinskij, Matisse «pone l'accento sul colore, cui accorda una prevalenza rispetto agli altri elementi della pittura»<sup>354</sup>. Proprio così, la ricerca dei poteri d'espressione attraverso il colore puro fu sempre presente in tutta la sua vita, inizialmente insieme ad altri artisti come Derain o Vlaminck –dobbiamo ricordare lo scandalo che i colori provocarono quando le sue opere furono esposte cosicché furono chiamati *les fauves* (selvaggi)– e dopo, individualmente<sup>355</sup>. La ricchezza dei colori fu rivendicata da Matisse molte volte. Perciò, segnalò: «in pittura, i colori hanno il loro potere e la loro eloquenza solo se usati allo stato puro, quando lo smalto e la purezza non ne sono alterati, attenuati da mescolanze contrarie alla loro natura»<sup>356</sup>.

Questa supremazia del colore nel fauvismo dovrebbe mettersi in relazione con il protagonismo che esso ottenne in movimenti precedenti, come nell'impressionismo o neoimpressionismo. Infatti, grazie al pittore Emile Wéry, Matisse scoprì l'impressionismo e, d'altra parte, durante la prima fase della sua produzione artistica, ebbe una stretta relazione con Paul Signac, uno dei principali rappresentanti del neompressionismo. A riprova di quanto appena affermato, vi sono il soggiorno di Matisse nella casa di Signac a Saint-Tropez e la tecnica del puntinismo che adottò in alcuni dei suoi dipinti, come in *Lusso, calma e voluttà* (Fig. 18), un dipinto che fu appunto influenzato dallo stile di Signac<sup>357</sup>. Prima della realizzazione di quest'opera, Matisse aveva già letto *Da Eugène Delacroix al neoimpressionismo*, dove lo stesso Signac pose l'accento sull'evoluzione graduale del protagonismo del colore nelle correnti precedenti:

studiando i maggiori interpreti della tradizione in generazione, continuano a rischiarare la propria tavolozza ed ottengono sempre di più in fatto di luce e di colore. Delacroix si giova

---

<sup>354</sup> KANDINSKY, W., «Dello spirituale nell'arte», in KANDINSKY, W. (ed.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 86.

<sup>355</sup> ESSERS, V., *Henri Matisse 1869-1954. Maestro del color*, Madrid: Taschen, 2007, 14; y WHITFIELD, S., «Fauvismo», in STANGOS, N. (ed.), *Conceptos de arte moderno*, Barcelona: Alianza Editorial, 2000, 16. Colpisce la frase che Camille Mauclair, il più reazionario dei critici, scrisse in *Le Matin* riguardo a questa esposizione nel II Salon d'Automne del 1905: «Hanno lasciato un recipiente di pittura sul viso del pubblico!» (CREPELLE, G.P., *Les Fauves*, 7).

<sup>356</sup> MATISSE, H., «L'eterno conflitto del disegno e del colore. Note sul colore (Pubblicate nel catalogo della mostra Henri Matisse, Acquarelles, Dessins, Galleria Jacques Dubours, Paris, 1962)», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 160.

<sup>357</sup> CREPELLE, G.P., *Les Fauves*, 52; y BARR, A.H., *Matisse. His art and his public*, New York: The Museum of Modern Art, 1951, 48.

degli studi e delle ricerche di Constable e di Turner; in seguito Jongkind e gli impressionisti attingono all'eredità lasciata dal maestro romantico; infine, dalla tecnica impressionista si evolve lo strumento espressivo dei neoimpressionisti: la divisione<sup>358</sup>.

In definitiva, il significato che acquisisce il colore nell'opera di Matisse non si deve percepire in modo isolato. Tuttavia, la profonda esplorazione e il potere di espressione delle sensazioni a partire dal colore puro sono stati fortemente stimolati da Matisse – anche, come abbiamo visto ed egli stesso confessò, non fu il pioniere in usare i colori come modo di espressione, ma continuò le ricerche fatte, in questo senso, da artisti precedenti. La preminenza della valutazione scientifica della pittura dal neoimpressionismo scatenò un'allontanamento di Matisse verso questo movimento<sup>359</sup>.

Fu allora che cominciò a investigare a fondo le possibilità dell'espressione attraverso il colore, perciò la pittura si trasforma nel riflesso della personalità dell'artista, della sua espressione<sup>360</sup>. Cioè, attraverso i colori, si coglie la realtà nel suo presentarsi all'occhio e si ricostruisce dentro l'emozione dell'artista. In questo modo, i colori non devono rassomigliare la realtà veduta. Inoltre, egli difese che il colore non è soltanto collegato all'espressione di ciò che è la cosa più intima del pittore, ma rispecchia anche l'essenza della realtà<sup>361</sup>.

Da parte sua, come abbiamo segnalato, Rupnik, durante la sua prima epoca come artista, sperimentò questa necessità d'espressione per mezzo del colore che Matisse aveva motivato con grande intensità. Inoltre, nelle sue prime opere, come *La luce degli abissi* (Fig. 19) o *Il flusso della luce* (Fig. 20) usa anche il colore puro, di conseguenza, la superficie del dipinto si presenta frammentata per piani opposti di colori, come se si trattasse d'un mosaico di enorme tessere<sup>362</sup>. Ogni colore ha il suo posto e non sminuisce la forza degli altri, ma invece, «con tutti canta l'armonia dell'universo»<sup>363</sup>. Tuttavia, man mano, fu cosciente del pericolo che scatena un forte soggettivismo nell'arte, a tal

---

<sup>358</sup> SIGNAC, P., *Da Eugène Delacroix al Neoimpressionismo*, Napoli: Liguori, 1993, 43.

<sup>359</sup> Così, afferma: «Il fauvismo non s'accontentò di un riordinamento fisico del quadro, come il divisionismo. Volle essere anche la prima ricerca di una sintesi espressiva» (MATISSE, H., «Il mestiere di pittore. Conversazione con Tériade. Estratto da Visita ad Henri Matisse in 'L'Intransigeant', 14 e 22 gennaio 1929», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 54).

<sup>360</sup> Si veda: MATISSE, H., «Note di un pittore», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 10; e BARR, A.H., *His art and his public*, 562.

<sup>361</sup> Così afferma: «Richiesto e nutrito dalla materia, ricreato dallo spirito, il colore potrà tradurre l'essenza di ogni cosa e nello stesso tempo rispondere all'intensità dell'impatto emotivo» (MATISSE, H., «L'eterno conflitto del disegno e del colore. Funzione e modalità del colore. Pensieri raccolti da Gaston Diehl, in *Problèmes de la peinture, Confluences*, Lyon, 1945», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 157).

<sup>362</sup> ARRIOLA JIMÉNEZ, M., «La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo» 69-70.

<sup>363</sup> RUPNIK, M.I. (coord.), *Parola e immagine*, 49.

punto che decise di smettere la sua attività artistica. In un periodo successivo, la riprese, ma con un nuovo significato, con una dimensione di servizio.

Questa nuova concezione dell'arte ha anche influenzato il senso che Rupnik attribuisce ai colori: della loro considerazione iniziale come strumenti di espressione ha loro assegnato un forte senso vitale, artistico e teologico. Cioè, i colori mantengono la loro forza e intensità (Fig. 21 e 22), ma acquisiscono un nuovo valore. Ancora legati alla vita dell'uomo, a testimoniare l'anima del mondo, c'è anche «una riflessione teologico-artistica sul senso del colore»<sup>364</sup>. Il linguaggio del colore «può dire di forma concreta quello che si afferma nel linguaggio teologico», e per questo è necessaria l'azione dello Spirito Santo<sup>365</sup>. Questo nuovo valore si può anche percepire negli elementi più particolari, come nel senso che acquisisce la relazione tra diversi colori o l'importanza della luce attraverso loro.

Lo stesso Matisse fece una ricerca profonda della corrispondenza dei colori in un'opera. In questo modo segnalò «quel che più conta nel colore, sono i rapporti» e fece una comparazione tra il musicista e il pittore, in quanto essi cercano l'armonia delle composizioni<sup>366</sup>. Infatti, difese che la ricerca dell'espressione nell'arte si produce precisamente attraverso le relazioni tra i diversi colori, perché ognuno aumenta le sue possibilità d'espressione nella sua relazione con gli altri<sup>367</sup>. Quindi, la conclusione di un dipinto accadrebbe quando i toni raggiungeranno il limite della gamma e andranno in corrispondenza con gli altri<sup>368</sup>.

Quest'importanza che acquisisce la relazione tra i colori è sottolineata anche da Rupnik. L'armonia tra i colori nelle opere realizzate dal Centro Ezio Aletti è ottenuta grazie ad un bilancio, risultato di «una giusta tensione tra le diversità: se la tensione è troppa, c'è uno strappo, se è troppo poca, c'è monotonia e tutto diventa noioso»<sup>369</sup>, come dichiara il suo direttore. Tuttavia, Rupnik, a differenza di Matisse, concepisce la

---

<sup>364</sup> MARTINI, C.M., «Morte, risurrezione e colori», in RUPNIK, M.I. (coord.), *Il colore della luce*, Roma: Lipa, 2003, 7. Si veda anche: RUPNIK, M.I., «Il mistero intuito», in RUPNIK, M.I. (coord.), *Il colore della luce*, Roma: Lipa 2003, 27

<sup>365</sup> Questa affermazione si trova nella lettera che il cardinale Carlo María Martini scrisse a Rupnik. È pubblicata in: FUNDACIÓN UNIVERSITARIA SAN PABLO, *Rehabilitación de la Capilla del Colegio Mayor San Pablo*, s. p.

<sup>366</sup> MATISSE, H., «L'eterno conflitto del disegno e del colore. Funzione e modalità del colore» 156; e MATISSE, H., «Note di un pittore » 9.

<sup>367</sup> Posteriormente, riaffermerebbe di nuovo questa idea: «Una valanga di colori resta senza forza. Il colore raggiunge la sua piena espressione solo quando è organizzato» (MATISSE, H., «L'eterno conflitto del disegno e del colore. Funzione e modalità del colore» 156).

<sup>368</sup> ARGAN, G.C., *El arte moderno*, 220.

<sup>369</sup> GOVEKAR, N., *Il rosso della piazza d'oro. Intervista a Marko Ivan Rupnik su arte, fede ed evangelizzazione*, Roma: Lipa, 2013, 276.

relazione tra i colori in un modo ecclesiale, giacché afferma che quest'armonia può essere paragonabile con quella che deve essere prodotta tra i membri della Chiesa, comunione nella diversità. È importante segnalare che questo senso dell'armonia dei colori che si cerca nelle opere del Centro Aletti continua la tradizione della Chiesa. Lo stesso Rupnik dice così: «le grandi epoche dell'arte liturgica hanno sempre usato colori intensi, puri, ma armonici, non in lotta»<sup>370</sup>.

D'altra parte, dobbiamo renderci conto del protagonismo che la luce acquistò nel fauvismo, giacché era considerata come l'elemento pittorico essenziale. Proprio così, l'importanza di questa attraverso il colore può essere percepita in modo notevole quando contempliamo le opere di Matisse, in cui la vita è rappresentata come luce e la luce, come colore<sup>371</sup>. Tuttavia, egli segnalò che «il colore contribuisce a esprimere la luce, non in quanto fenomeno fisico, ma la sola luce che effettivamente esiste, quella del cervello dell'artista»<sup>372</sup>. Il soggettivismo, quindi, invade tutti gli ambiti pittorici di Matisse: la concezione delle sue opere come espressione dei suoi sentimenti, il colore come utensile principale per la rappresentazione di questa espressione, e la luce, concepita come la sua stessa mente.

Nelle opere realizzate dal Centro Aletti, la luce acquisisce anche un ruolo primordiale. Infatti, il primo passo nella realizzazione di un'opera musiva è uno studio della disposizione delle fonti luminose, perché il loro impatto contro le tessere crea un gioco di splendore e riflessi che rafforza la capacità espressiva dei mosaici<sup>373</sup>. Nondimeno, svanisce la dimensione soggettiva della concezione della luce secondo Matisse. Rupnik attribuisce alla luce un valore universale, giacché la associa, in parte, alla bellezza: «il principio della bellezza sta nella luce e nei colori»<sup>374</sup>. Difatti, sono i colori che fanno presente la luce, perché l'uomo non può guardare la luce, ma l'esperienza di questa è attraverso «la festa dei colori». I colori testimoniano la luce<sup>375</sup>.

---

<sup>370</sup> GOVEKAR, N., *Il rosso della piazza d'oro*, 276.

<sup>371</sup> LUZI, M., «Matisse, la alegría y más allá», en CARRÀ, M. y LUZI, M., *La obra pictórica de Matisse desde la ruptura "fauve" al intimismo (1904-1928)*, Barcelona: Editorial Noguer, 1976, 6.

<sup>372</sup> MATISSE, H., «L'eterno conflitto del disegno e del colore. Funzione e modalità del colore» 157.

<sup>373</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti» 132.

<sup>374</sup> RUPNIK, M.I., «Fedeltà alle intuizioni» 104.

<sup>375</sup> RUPNIK, M.I., «Il mistero intuito» 23. Rupnik sottolinea questa idea altre volte: «il colore e la luce – un'unità inscindibile. Come vedere il colore senza la luce? E, allo stesso tempo, come vedere la luce senza i colori?» (SANTACROCE, S., *Santuario Madonna di Scaldasferro*, 66). Si veda anche: RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 586; e RUPNIK, M.I., «La iconografía de la creación en la sacristía mayor», en RUPNIK, M.I. y CERVERA BARRANCO, P. (ed.), *La Catedral de la Almudena. Mosaicos de la Sacristía Mayor y Sala Capitular*, Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2008, 21.

Concretamente, il nero gioca un ruolo fondamentale, giacché Rupnik sottolinea che è l'essenza della luce, perché la fa emergere<sup>376</sup>, come si può constatare nella cappella della residenza dei gesuiti San Pietro Canisio (Fig. 23) e nella cappella della Curia generalizia della Compagnia di Gesù (Fig. 24). Inoltre, utilizza questo colore in determinate parti dei mosaici, come negli occhi –«perché su una pietra scura troveremo sempre un riflesso di luce. Se guardi un occhio scuro, si colgono facilmente dei bellissimi scorci luminosi, una piccola luce che scalda»<sup>377</sup> (Fig. 25-27).

Oltre a questo, la concezione del nero come colore è stata una scoperta da Rupnik, nell'Accademia di Belle Arti gli insegnavano che questo colore non esisteva –dobbiamo ricordare che dei pittori, come Van Gogh, avevano anche difeso quest'idea<sup>378</sup>. Ma un giorno, ha conosciuto una piccola zingara che gli ha detto orgogliosamente che aveva gli occhi neri. Da quel momento afferma convinto: «non è vero che il nero non è un colore»<sup>379</sup>. È interessante notare che Matisse aveva già rivendicato l'uso legittimo di questo colore. Infatti, a differenza degli impressionisti, che avevano rinunciato all'impiego del nero, Matisse l'usò, così come fa Rupnik, come colore-luce, come il tono che modella la luminosità degli altri colori, come si percepisce in *Tavola Rossa* (Fig. 28) e *Il Clown (Jazz)*, a differenza di quello che si fa nella pittura classica, dove il nero è usato come assenza di luce<sup>380</sup>.

Un altro colore fondamentale utilizzato dal Centro Aletti per far emergere la luce è l'oro, perché, come segnala Rupnik, «l'oro è la luce senza tramonto, la fedeltà di Dio»<sup>381</sup>. In questo senso, dobbiamo sottolineare la comparazione che Rupnik fa tra la forza di questo colore e la forza di Dio. Così, basandosi sulle parole di Damasceno: basta che un peccatore invochi soltanto una volta Dio perché si apra a Egli, nello stesso modo, «basta un solo raggio di luce, un solo fiammifero per far risplendere l'oro»<sup>382</sup> (Figs. 29 e 30).

Se parliamo della luce nell'opera del Centro Aletti, dobbiamo ricordare che uno degli elementi dell'arte liturgica secondo Rupnik è la concezione simbolica della luce, che

---

<sup>376</sup> VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 126.

<sup>377</sup> GOVEKAR, N. *Il rosso della piazza d'oro*, 235. Questa idea si trova anche in: GIUSSANI, C., «La gran necesidad del hombre. Entrevista a Marko Ivan Rupnik», *Huellas* (2011) 55.

<sup>378</sup> In questo modo, nel suo soggiorno all'Aia en 1982, scrisse a suo fratello: «il nero assoluto non esiste realmente. Ma, come il bianco, è presente in quasi tutti i colori e va a creare la varietà infinita dei grigi» (VAN GOGH, V., *Lettere a Theo sulla pittura*, Milano: TEA Arte, 1998, 30).

<sup>379</sup> RUPNIK, M.I., «Il mistero intuito» 63.

<sup>380</sup> LLORENS, T., *Matisse*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009, 22.

<sup>381</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 30.

<sup>382</sup> GOVEKAR, N., *Il rosso della piazza d'oro*, 273.

toglie dalla materia il male, dissipa le tenebre ed è «il segno della trasfigurazione spirituale per eccellenza»<sup>383</sup>. Come segnala Rupnik, il momento della Trasfigurazione sul Monte Tabor è «una manifestazione dell'amore della Santissima Trinità che nel mondo significa uno sfolgorio di luce accecante» e così il mondo non è più opaco e si presenta come un concerto di colori, di luce, dove «la luce apre il nostro sguardo sulla vita facendola vedere come lo scenario del triduo pasquale»<sup>384</sup>.

Ma non è soltanto nel momento della Trasfigurazione che emerge la luce, protagonista, come risultato dell'esplosione di colori. Secondo Rupnik, siccome «la Parola è la luce», ogni qual volta si manifesta, tutto diventa luminoso, come succede dopo il battesimo, quando «c'è tanta luce che la notte non è in grado di inghiottirla»<sup>385</sup>. La capacità espressiva di un ambiente con una ricca decorazione musiva per proclamare la realtà trascendente e il valore simbolico della luce si manifesta espressamente a partire dalle parole scritte nell'oratorio di Sant'Andrea a Ravenna: *Aut lux hic nata est aut capta hic libera regnat* (O la luce è nata qui, oppure imprigionata qui vi regna libera)<sup>386</sup>. Si è anche notata la rilevanza della luce nelle icone, una delle fonti più importanti dei mosaici realizzati dal Centro Ezio Aletti. Nelle icone, come spiegò Florenskij, «la luce sostiene e crea le cose, essa è la loro causa oggettiva; da allora essa non può essere considerata come esteriore, è il loro principio creatore trascendentale»<sup>387</sup>.

È importante sottolineare che, anche in Matisse, c'era un approccio all'icona, che si rispecchia nelle sue opere. Nel corso della sua giovinezza, fu colpito dal suo cromatismo, ma fu durante i suoi diversi soggiorni a Mosca, che veramente si sentì a contatto con la cultura orientale grazie a Ostroukhov, la cui collezione delle icone russe è di grande qualità<sup>388</sup>. Come egli stesso confessò: «la rivelazione quindi mi è venuta dall'Oriente. Solo più tardi, quest'arte mi ha colpito e ho capito la pittura bizantina,

---

<sup>383</sup> ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 153 y RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 132.

<sup>384</sup> RUPNIK, M.I., «Alcuni sviluppi», en RUPNIK, M.I. (ed.), *Il colore della luce*, Roma: Lipa, 2003, 216.

<sup>385</sup> RUPNIK, M.I., «Alcuni sviluppi» 229. Si veda anche: RUPNIK, M.I., «Una prima sintesi: la Cappella Redemptoris Mater» RUPNIK, M.I. (ed.), *Il colore della luce*, Roma: Lipa, 2003, 163.

<sup>386</sup> LEONCINI, G., «400-800. Da Ravenna ai barbari», en VERDON, T. (ed.), *L'arte cristiana in Italia. Origini e Medioevo*, Milano: San Paolo, 2005, 100.

<sup>387</sup> ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 59.

<sup>388</sup> RUSAKOV, I. «Matisse en Rusia en el otoño de 1911», en OCAÑA, M.T. (ed.), *Henri Matisse. Pinturas y dibujos de los museos Pushkin de Moscú y el Ermitage de Leningrado*, Barcelona: Centro de Arte Reina Sofía, 1988, 81. Si veda anche: EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 171.



davanti alle icone a Mosca»<sup>389</sup>. Quindi, in aggiunta a tutte le rotture e le innovazioni introdotte dalla pittura di Matisse, si deve anche tenere a mente la capacità di assimilazione e il rispetto che egli aveva verso la tradizione. La sua scoperta delle icone provocò un arricchimento della sua tavolozza e anche una nascita di suggerimenti e impressioni che si osserva nella sua opera<sup>390</sup>. La forza spirituale e la bellezza splendente delle icone non potevano certamente lasciare indifferente Matisse, giacché rispondevano totalmente alle sue ricerche artistiche<sup>391</sup>.

Può darsi che sia già presente nei suoi lavori per la cappella del Rosario a Vence, in Provenza, consacrata in 1951 e considerata dallo stesso Matisse come il suo capolavoro, dove si percepisce meglio l'influenza delle icone, giacché insieme a Thomas Whittemore, direttore del Byzantine Institute of America, approfondì la capacità dell'estetica bizantina di dirigere la luce verso i punti focali significativi dello spazio<sup>392</sup>. Infatti, una delle preoccupazioni principali di Matisse in quest'opera fu la luce, che entra nella cappella filtrata da grandi vetrate colorate, composte da cristalli trasparenti e opachi (Fig. 31). I colori e la luce si sublimano in queste vetrate<sup>393</sup>. In particolare, vetro traslucido di colore blu, verde e giallo che creano degli effetti che cambiano nel corso della giornata, in modo tale che «nessun giorno è uguale: è una meraviglia», esclamò Sœur Jacques-Marie, chiamata Monique Bourgeois prima di entrare nel convento delle suore domenicane, e che aveva curato Matisse a Nizza. Inoltre, aveva partecipato nella tecnica *Jazz*, era stata la sua modella e conseguì che egli realizzasse l'opera a Vence<sup>394</sup>. La luce colorata delle vetrate avrebbe trasfigurato san Domenico, la Vergine con il Bambino e la Via Crucis, immagini dipinte nei pannelli di ceramica smaltata in bianco. La ricerca dell'armonia dei colori e dell'importanza della luce è sottolineata da Matisse:

nella cappella di Vence, che è il risultato finale delle mie ricerche precedenti, ho cercato di realizzare questo equilibrio di forze: i blu, i verdi, i gialli delle vetrate compongono all'interno una luce che non è, per essere esatti, nessuna di quelle dei colori usati, ma il vivente prodotto della loro armonia e dei loro rapporti reciproci; questo colore-luce era destinato a giocare sul campo bianco, bordato di nero, del muro di fronte alle vetrate, sul

---

<sup>389</sup> MATISSE, H., «L'eterno conflitto del disegno e del colore. Il cammino del colore. Pensieri raccolti da Gaston Diehl in 'Art Présent' n. 2, 1947», in FOURCADE, D., *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 160.

<sup>390</sup> GIORGI, R., *Matisse. El esplendor deslumbrante del color de los fauves*, 60.

<sup>391</sup> RUSAKOV, I. «Matisse en Rusia en el otoño de 1911» 81.

<sup>392</sup> MATISSE, H., «La cappella di Vence. Lettera a monsignor Remond, vescovo di Nizza. Giugno 1951», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 220. Si veda anche: APA, M., «Redemptoris Mater. *Ecclesiae Gesamtkunstwerk*» 247.

<sup>393</sup> GIORGI, R., *Matisse. El esplendor deslumbrante del color de los fauves*, 129; e PERCHERON, R. e BROUDER, C., *Matisse: de la couleur à l'architecture*, Paris: Citadelles & Mazenod, 2002, 106.

<sup>394</sup> JACQUES-MARIE, S., *Henri Matisse. La Chapelle de Vence*, Niza: Grégoire Gardette Éditions, 1993, 106.

quale le linee sono volutamente molto distanziate. Il contrasto mi permette di dare alla luce tutto il suo valore di vita<sup>395</sup>.

Oltre a questo, Matisse non ricorse alla rappresentazione della figura umana in queste vetrate –dove raffigura l’Albero della Vita a cui Giovanni si riferisce nell’Apocalisse (Ap, 22,2)– episodio che è ripreso dal Centro Aletti nelle loro prime vetrate (Fig. 32). Questi esempi dimostrano che nell’arte contemporanea si mantiene vigente l’importanza delle vetrate nei luoghi sacri –infatti, il domenicano Rayssiguier sottolineò che il fauvismo aveva rigenerato la vetrata<sup>396</sup>. Tuttavia, appaiono nuove forme di rappresentazione, allo scopo di continuare a trasfigurare l’atmosfera e creare un ambiente propizio alla contemplazione.

### 3.2.2. La semplificazione delle forme

La sintesi delle forme e la ricerca dell’essenzialità nell’opera d’arte sono riscontrabili in tutta la produzione artistica di Matisse. Egli estraeva l’essenziale attraverso un’osservazione diretta della realtà, ma rielaborandola con grande libertà<sup>397</sup>. Già durante il suo periodo di formazione, Gustave Moureau l’aveva incoraggiato a semplificare la pittura<sup>398</sup>. Successivamente, questa ricerca sulla sintesi fu incrementata sotto l’influsso del neoimpressionismo. Lo stesso Matisse così sottolineò: «la grande innovazione di quel periodo era semplificare la forma riducendola ai suoi contorni fondamentali come sosteneva Seurat. Questa nuova tecnica mi fece una grossa impressione»<sup>399</sup>.

Proprio così, nella sua opera *Lusso, calma e voluttà*, che, come abbiamo visto, distacca per l’assimilazione della tecnica neoimpressionista, Matisse utilizzò esclusivamente gli elementi essenziali nella linea e nel colore. Quindi, le forme dei nudi sono semplificate in modo da acquisire una funzione solo decorativa e si percepiscono più come forme che come corpi nudi femminili (Fig. 18)<sup>400</sup>. Un anno più tardi avrebbe realizzato un’altra delle sue opere più famose, *Ritratto con la riga verde (Madame*

---

<sup>395</sup> MATISSE, H., «Messaggi. Bisogna guardare tutta la vita con gli occhi di un bambino. Pensieri, raccolti da Régine Pernoud, in ‘Le Courrier de l’Unesco’, vol. VI, n. 10, ottobre 1953», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull’arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 283.

<sup>396</sup> SCHNEIDER, P., *Matisse*, Paris: Flammarion, 1984, 672. Si veda anche: AGIER, J. F., «Arte y Espacio de Luz del siglo XXI», *Ars Sacra* 11/12 (1999) 59-61.

<sup>397</sup> ELDERFIELD, J., *The Cut-outs of Henry Matisse*, New York: George Braziller, 1978, 21.

<sup>398</sup> CREPELLE, G. P., *Les Fauves*, 301.

<sup>399</sup> MATISSE, H., «Il mestiere del pittore. Modernismo e tradizione. Henri Matisse sul modernismo e la tradizione», in FOURCADE, (ed.), *Scritti e pensieri sull’arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 77-78.

<sup>400</sup> WHITFIELD, S., «Fauvismo» 19.

*Matisse*) (1905, Statens Museum of Kunst, Copenhagen), dove di nuovo avrebbe semplificato tutti gli elementi fino all'essenziale<sup>401</sup>.

In questa ricerca dell'essenziale da parte di Matisse, a partire dal neoimpressionismo, l'arte orientale e l'arte africana giocarono un importante ruolo. L'influenza dell'arte orientale si manifesta dopo la sua visita ad Algeri nel marzo del 1906, da dove ritornò con una grande collezione di ceramica. La semplicità della decorazione attirò l'attenzione di Matisse, che volle rispecchiarla nelle sue opere, dove le zone piane di pittura sono realizzate con poco o niente di modellato e le *silhouette* enfatizzano la funzione decorativa dell'opera. Per attingere a questa semplificazione era fondamentale un alto grado di organizzazione<sup>402</sup>.

D'altra parte, l'interesse di Matisse verso l'arte nera si rispecchia nella maschera africana che acquistò e la cui semplicità influì non solo nella sua opera –tanto a livello generale, quanto in un modo più diretto, attraverso la realizzazione delle sue *maschere* – come *Nadia. Mascara Sorridente* (1948, Museum of Modern Art, New York) (Fig. 33) o *Apollinaire* (1966, Museum of Modern Art, New York) (Fig. 34) o dei volti come il *Ritratto della moglie dell'artista* (1913, Hermitage, St. Petersburg) (Fig. 35) o di *Georges Besson* (1918, Centro Pompidou. Musée National d'art moderne, attualmente si espone nel Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon) (Fig. 36)– ma anche in quella di Picasso<sup>403</sup>. Questa essenzialità è dovuta al fatto che la proiezione di uno scultore africano è molto più concettuale, giacché le idee del tema predominano sulla rappresentazione naturalista, pertanto utilizza delle forme astratte con un senso più simbolico<sup>404</sup>.

Peraltro dopo la grande retrospettiva di Cézanne nel Salon d'Automne del 1907 –un artista che, dobbiamo ricordare, aveva consigliato al pittore Émile Bernard di abordare «la natura attraverso il cilindro, la sfera, il cono»<sup>405</sup>–, la costruzione sintetica tipica delle opere di Matisse diviene sempre più preponderante. Quanto appena affermato si può

---

<sup>401</sup> ESSERS, V., *Henri Matisse 1869-1954*, 14.

<sup>402</sup> WHITFIELD, S., «Fauvismo» 23.

<sup>403</sup> Lo stesso Matisse racconta come è nato il suo fascino per il primitivismo: «Andavo spesso da Gertrude Stein in rue des Fleurus, e nel tragitto passavo ogni volta davanti a un negozietto d'antichità. Un giorno notai in vetrina una piccola testa africana (...). Acquistata dunque per pochi franchi quella testina, l'ho portata a casa di Gertrude Stein. Là ho trovato Picasso che ne fu molto impressionato. Ne discutemmo a lungo: fu l'inizio dell'interesse di tutti noi per l'arte africana» (MATISSE, H., «Il mestiere del pittore. Parla Matisse. Estratto da Matisse parla, intervista con Teriade, in Scritti e pensieri sull'arte», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 71).

<sup>404</sup> GOLDING, J., «Cubismo», in STANGOS, N. (dir.), *Conceptos de arte moderno*, Barcelona: Destino, 2000, 55.

<sup>405</sup> CÉZANNE, P., *Correspondencia*, Madrid: Visor, 1991, 371.

riscontrare nel suo bozzetto *Musica* (1907, Museum of Modern Art, New York), dove le figure, delimitate dalle segnate *silhouette*, si trovano in un paesaggio libero dalle cose accessorie, o *La Danza* (1910, Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo), opera pittorica in cui l'artista riesce a esprimere la massima complessità –ha un significato mitico-cosmico– con la massima semplicità. In tali opere si accentuano, inoltre, la restrizione delle tonalità e l'assenza degli elementi aneddotici<sup>406</sup>.

Nel 1908 Matisse soggiornò in Germania, dove a Monaco, e principalmente a Berlino, entrò in contatto con l'espressionismo, i cui membri perseguirono anche l'essenzialità nelle loro opere. Per questa ragione, Otto Muelles affermò: «il mio obiettivo principale è esprimere la mia esperienza dei paesaggi ed essere umani con la massima semplicità possibile»<sup>407</sup>. Inoltre, dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale e fino al 1916, nell'opera di Matisse si esacerba la riduzione delle forme a figure geometriche elementari –come il quadrato, il rettangolo, il cerchio e l'ovale, come si osserva nella sua *Vista di Notre Dame* (1914, Museum of Modern Art, New York)<sup>408</sup>. Questa semplificazione delle figure è segnalata dallo stesso Matisse: «quando conoscete a fondo un oggetto, potete circondarlo con una linea esterna che lo definirà per intero» e così si osserva nelle sue pitture, dove i corpi sono sempre delimitati entro una linea chiara e decisa, qualche volta perfino messa in risalto mediante un colore differente (Fig. 37 e 38)<sup>409</sup>.

Durante gli anni '30, Matisse realizzerà, tra gli altri, *Grande Nudo Disteso* (1935, The Baltimore Museum of Art, Baltimore) (Fig. 39) e *Nudo Rossa Seduto* (1935, Collezione Privata) (Fig. 40), di cui si conservano una serie di fotografie che documentano le diverse tappe del lavoro di essenzialità di questi dipinti (Fig. 41 e 42). Sembra che Matisse, a partire da questa sequenza di immagini alla ricerca della massima semplicità rispecchi visivamente quello che anni dopo Romano Guardini ha scritto:

le forme di una cosa (...) esprimono l'essenza dell'oggetto, il nocciolo del significato, quanto in esso è peculiare, valido. Nella cosa tale espressione è ancora indeterminata e imperfetta; l'artista però si sente spinto a svilupparla. Egli vede affiorare dalle forme l'essenza e si mette a sua disposizione affinché possa rivelarsi più pienamente<sup>410</sup>.

---

<sup>406</sup> ESSERS, V., *Henri Matisse. 1869-1954. Maestro del color*, 20 e ARGAN, G.C., *El arte moderno*, 243.

<sup>407</sup> DUBE, W.D., *The Expressionists*, London: Thames and Hudson, 1990, 90.

<sup>408</sup> ESSERS, V., *Henri Matisse. 1869-1954. Maestro del color*, 21.

<sup>409</sup> MATISSE, H., «L'eterno conflitto del disegno e del colore. Funzione e modalità del colore» 157.

<sup>410</sup> GUARDINI, R., *L'opera d'arte*, Bercia: Morcelliana, 1988, 16.

Alla fine, questa essenzialità era anche presente negli ultimi anni della sua vita, con i guazzi ritagliati –in cui egli disegnava il colore direttamente con le forbici e su cui Matisse arrivò a dire «si tratta per me di una semplificazione»– e nei suoi lavori nella cappella di Vence, dove ridusse la rappresentazione al minimo necessario: linee, alla più grande schematizzazione delle forme e definì le forme attraverso distinti contorni e ampi campi di colori puri<sup>411</sup>.

Sebbene, dunque, in Matisse si manifesti una ricerca dell'essenzialità in tutte le fasi della sua vita artistica, quest'obiettivo è stato anche perseguito dagli artisti dell'avanguardia, come i neoimpressionisti, postimpressionisti o espressionisti, proprio come abbiamo affermato, o i cubisti. La verità è che un aspetto determinato dell'arte contemporanea è la sua rinuncia alla prolissità descrittiva e la sua voglia di rappresentare esclusivamente dei contenuti significativi<sup>412</sup>. Proprio così, Plazaola ha sottolineato che la semplificazione delle forme è una delle caratteristiche della sensibilità artistica contemporanea<sup>413</sup>. Tuttavia, abbiamo anche visto che questa semplificazione delle forme non emerge soltanto come un aspetto caratteristico dell'arte contemporanea in generale, ma è anche rivendicata nell'ambito liturgico<sup>414</sup>. La difesa dell'essenzialità nell'arte contemporanea liturgica è anche promossa da Rupnik, che afferma: «le figure nell'arte liturgica vengono elaborate con una semplicità sacra. Il gesto, lo sguardo, la posizione del corpo, vengono puliti in modo da poter essere carichi di un contenuto da cui non si è distratti ad opera di dettagli inutili», ma che comunicano e richiamano il contenuto teologico e spirituale<sup>415</sup>.

Di conseguenza, l'arte liturgica deve manifestare una semplicità, che è propria dell'arte contemporanea in generale e delle opere realizzate da Matisse in particolare. Tuttavia, la sua presenza nell'ambito sacro ha un altro significato. Insieme all'obiettivo di centrarsi nell'essenziale ed evitare la narrazione, l'essenzialità viene a galla come uno degli elementi dell'arte liturgica, poiché è una condizione necessaria affinché le componenti dell'opera appaiano trasfigurati. L'opera liturgica si differenzia dalle altre opere perché il suo artefice non solo deve preoccuparsi di come descrivere il contenuto,

---

<sup>411</sup> MATISSE, H., «Jazz e i papiers découpés», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 208. Si veda anche: ESSERS, V., *Henri Matisse 1869-1954. Maestro del color*, 89.

<sup>412</sup> HOFMANN, W., *Los fundamentos del arte moderno*, 216.

<sup>413</sup> PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 23-25.

<sup>414</sup> Const. *Sacrosanctum concilium*, n. 124.

<sup>415</sup> RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 584.

ma di come renderlo presente<sup>416</sup>. Così i dettagli e gli elementi aneddotici soltanto possono presentarsi se sono legati in modo diretto al contenuto.

Anche se in questo capitolo si approfondisce la relazione tra Matisse e Rupnik nei loro desideri di rispecchiare la massima semplicità nelle loro opere, quest'essenzialità è anche presente in altre epoche della storia dell'arte. Questa ricerca della semplicità in artisti di movimenti così diversi è stata segnalata dallo stesso Rupnik. Così, quando spiega la *Redemptoris Mater*, precisa: «a livello formale, figurativo, le figure da un lato portano la semplicità di alcune correnti pittoriche del XX secolo, ma dall'altro sono elaborate con quella essenzialità di atteggiamenti tipica delle icone orientali»<sup>417</sup>.

Quest'essenzialità si manifesta notevolmente nelle opere realizzate da Rupnik. Bisogna segnalare che questa proprietà si può già avvertire nelle sue prime pitture, poiché le sue figure acquisiscono una monumentalità, come conseguenza della progressiva semplificazione degli elementi pittorici; diminuisce il numero dei colori usati e il disegno tende alla linea pura e a profilare le forme, come si vede in *Per la morte di Iriša, la zingara* (1992, proprietà di Ruggero D'Ercole) (Fig. 43). Pertanto, questo modo di dipingere ricorda quello di Matisse, dove la forma globale si impone sul dettaglio<sup>418</sup>. Ma è nelle opere del Centro Aletti che l'essenzialità acquista un nuovo significato<sup>419</sup>. Difatti, attraverso lo studio della rappresentazione delle figure in queste opere si può comprendere meglio la necessaria semplicità nell'arte liturgica, giacché, come spiega Rupnik:

il corpo sarà segnato dalla rinuncia ad occupare lo spazio, ad invadere, ad attirare su di sé l'attenzione, proprio per far emergere la persona che, attraverso il corpo, attraverso la psiche, attraverso tutto ciò che è la natura umana, esprime l'amore, la comunione, l'atteggiamento della relazione con l'altro. È un corpo umile, ma non deformato, rispettoso delle sue linee, essenziale, pulito da tutti quei dettagli che potrebbero attirare l'attenzione su di sé separatamente dalla sua persona, il che significherebbe attirare l'attenzione sulla natura umana, ma non sulla persona che la possiede e vi si esprime (...). Un corpo quindi che fa cogliere la persona in ciò che la costituisce come persona redenta<sup>420</sup>.

E, come si rappresenta questa essenzialità nelle figure dei mosaici del Centro Aletti? In che modo le figure vengono *pulite*, come si è segnalato? Da una parte, si potrebbe fare

---

<sup>416</sup> RUPNIK, M.I., «Applicazione del Concilio» 585.

<sup>417</sup> RUPNIK, M.I., «Tirare dal suo tesoro cose nuove e cose antiche» 557.

<sup>418</sup> ARRIOLA, M., «La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo» 70.

<sup>419</sup> La ricerca della presenza della semplificazione nell'opera musiva del Centro Ezio Aletti si riflette in quest'affermazione di Rupnik: «nel mosaico tutto cerca di contribuire ad un linguaggio immediato: la figura semplificata al massimo, il gesto pulito, chiaro, esplicito, con il volto sempre più puro, luminoso, aperto, gli sfondi di materia vera, reale e le parti decorative realizzate con un grande dinamismo» (GOVEKAR, N. *Il rosso della piazza d'oro*, 241).

<sup>420</sup> GOVEKAR, N. *Il rosso della piazza d'oro*. 198-199.

una comparazione tra le *maschere* di Matisse e i volti dei mosaici di Rupnik, dove si rappresenta soltanto l'essenziale (Fig. 44), ma è fondamentalmente attraverso i profili delineati, qualche volta addirittura accentuati, come lo stesso Matisse fece, con un colore antinaturale, che si attinge a questa essenzialità (Fig. 45).

In relazione ai contorni delle figure dei mosaici del Centro Aletti, bisogna segnalare che, certe volte, la semplificazione è anche presente grazie alla fusione dei corpi dei diversi personaggi, come si può osservare nella cripta della chiesa inferiore di San Pio da Pietrelcina (Fig. 46), nella cappella della fraternità San Carlo (Fig. 47) o nel logo della Misericordia (Fig. 48). Tuttavia, dobbiamo avvertire che questa essenzialità non può essere vista in Rupnik come un elemento unicamente formale, ma racchiude un significato concreto. In questo modo, i discepoli del Battista che chiedono a Cristo: «Maestro dove abiti?» nel mosaico di San Pio da Pietrelcina sono due, «ma sono raffigurati come un corpo solo, simbolo del fatto che la vita in Cristo è un'esperienza comunitaria, è vita di comunione, generata dalla Pasqua di Cristo»<sup>421</sup>.

D'altra parte, il protagonismo che la linea acquisisce nell'opera di Matisse, come generatrice di movimento, si può anche vedere rispecchiato in un modo diretto nei mosaici del Centro Aletti. In questo senso, è rivelatrice la comparazione tra il *Ritratto a Mademoiselle Yvonne Landsberg* (1914, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia) (Fig. 49) realizzato da Matisse e la rappresentazione della Santissima Trinità del mosaico della cappella della Fraternità di San Carlo a Roma, del Centro Aletti (Fig. 50).

Finalmente, questa forza della linea si percepisce anche nei pronunciati contorni curvi delle figure. Infatti, certi personaggi dei mosaici realizzati da Rupnik sembrano essere stati tolti direttamente dai dipinti di Matisse. Così, si può tratteggiare un parallelismo evidente tra la figura centrale di *Lusso, calma e voluttà* (Fig. 51), quella che è a sinistra in *Gioia di vivere* (Fig. 52) o quella di blu in *Lusso I* (Fig. 53) e le figure di Cristo (Fig. 54) e la peccatrice che gli lava i piedi alla *Redemptoris Mater* (Fig. 55), di Maria Maddalena alla cappella delle Suore Ospedaliere del Sacro Cuore di Gesù (Fig. 56) e di Maria, la sorella di Lazzaro, nel refettorio del Centro Aletti a Roma (Fig. 57) o nella cripta della chiesa inferiore di San Pio da Pietrelcina, dove «l'ascolto ai piedi di Gesù si trasforma in un gesto concreto di amore» (Fig. 58)<sup>422</sup>.

Alla fine, in questo studio della sintesi dell'opera d'arte si potrebbe fare anche un confronto con il concetto d'opera d'arte totale, dove ogni elemento che insorge ha il suo

---

<sup>421</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di san Pio*, Roma: Lipa, 2014, 35.

<sup>422</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di san Pio*, 52

senso nella sua manifestazione artistica e in relazione con il resto delle manifestazioni artistiche che si presentano nella stessa opera. In altre parole, la sintesi delle forme può mettersi in relazione con la sintesi delle arti: se la presenza di ogni elemento in un'opera d'arte caratterizzata dalla sua essenzialità è fondamentale nella sua relazione con gli altri elementi –come fa notare Matisse: «lo spazio che occupano i corpi, i vuoti che li circondano, le proporzioni, tutto ne fa parte»<sup>423</sup>– allo stesso modo, la presenza delle diversi arti in un'opera d'arte totale contribuisce a creare un'opera compiuta. Questa semplificazione delle forme conduce, quindi, alla valorizzazione di tutti gli elementi dell'opera finale. Per questo, è necessario avere una concezione di tutto l'insieme al momento iniziale; così faceva Matisse, come egli stesso dice: «se nel quadro c'è molto ordine, molta chiarezza, è perché, fin dall'inizio, quest'ordine e questa chiarezza esistevano nello spirito del pittore, o perché il pittore era cosciente della loro necessità»<sup>424</sup>.

Nel caso di Matisse, è nella cappella del Rosario a Vence, in Provenza –consacrata nel 1951 e considerata dallo stesso Matisse come il suo capolavoro– dove si può percepire in modo migliore la sua ricerca dell'opera d'arte totale<sup>425</sup>. Egli stesso così lo mette in evidenza: se, come abbiamo visto, si preoccupa di esprimere la massima semplicità nelle forme, allo stesso modo, ha potuto fare contemporaneamente «architettura, vetrate, grandi disegni murali su ceramica e riunire tutti questi elementi, fonderli in una unità perfetta»<sup>426</sup>. È proprio vero che egli studiò ogni particolare della cappella nel dettaglio, giacché in aggiunta alle vetrate e alle immagini disegnate nei pannelli di ceramica smaltata, disegnò anche tutte le suppellettili liturgiche, il crocifisso e i candelabri di bronzo, il tabernacolo e diverse stole e cassule<sup>427</sup>.

---

<sup>423</sup> MATISSE, H., «Note di un pittore» 6. In molte occasioni, Matisse difende l'importanza di ogni elemento della sua opera in relazione agli altri: «miriamo alla serenità attraverso la semplificazione delle idee e della plastica. L'insieme è il nostro ideale» (MATISSE, H., «Conversazione con Estienne. Estratto da Tendenze della pittura moderna», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 18). Si veda anche: MATISSE, H., «L'eterno conflitto del disegno e del colore. Note di un pittore sul suo disegno. In 'Le Point', n. 21, luglio 1939», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 125.

<sup>424</sup> MATISSE, H., «Note di un pittore» 9-10.

<sup>425</sup> MATISSE, H., «La cappella di Vence. Lettera a monsignor Remond» 220.

<sup>426</sup> MATISSE, H., «La cappella di Vence. Riferito da Georges Charbonnier», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 229. Sono anche molto significative altre affermazioni di Matisse: «ogni tecnica aiuta l'altra. Pittura, scultura, arazzo, ecc. sono allo stesso titolo espressioni del mio io. Si completano a vicenda» (MATISSE, H., «Jazz e i papiers découpés» 208). Si veda anche: MATISSE, H., «La cappella di Vence. Lettere sulla cappella di Vence. A Henri Laurens, 22 ottobre 1949», in FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 225.

<sup>427</sup> GIORGI, R., *Matisse. El esplendor deslumbrante del color de los fauves*, 129; e PFEIFFER, I., «The Windows in the Chapel of the Rosary in Vence», in BERGGRUEN, O. y HOLLEIN, M. (ed.), *Henry Matisse. Drawing with Scissors. Materpieces from the Late Years*, Munich: Prestel, 2002, 128.



Questa concezione dell'opera d'arte totale si può anche riscontrare nei lavori realizzati dal Centro Ezio Aletti. Uno degli esempi più significativi è la chiesa inferiore di San Pio da Pietrelcina (Fig. 59). È molto eloquente quest'affermazione di Rupnik, quando segnala –seguendo Florenskij– che: l'architettura e l'arte sono in una relazione indivisibile: «né l'architettura, né l'arte hanno il loro scopo in sé stesse e per sé stesse nell'edificio ecclesiale, ma sono al servizio dell'evento che lì si celebra»<sup>428</sup>.

Cioè, nelle opere del Centro Aletti, l'opera musiva, lo spazio architettonico, le sculture o piccoli dettagli come la maniglia della porta diventano componenti della dinamica della liturgia. Inoltre, se ci fermiamo soltanto all'opera musiva, tanto le figure quanto lo spazio circostante hanno una specifica funzione, come succedeva in Matisse. Così una chiesa è un'opera d'arte totale, interamente creata dalla liturgia, per cui è stato sviluppato un linguaggio artistico specifico<sup>429</sup>. Ossia, Rupnik relaziona il valore di ciascuno degli elementi con l'insieme del senso ecclesiale dell'opera. Ma, quando un intervistatore gli dice che la cripta di San Pio da Pietrelcina può imporsi ai sensi e al cuore del pellegrino con un completo rivestimento degli spazi attraverso i mosaici, come un'opera totale, Rupnik puntualizza che applicare al suo lavoro il termine *opera d'arte totale* è possibile soltanto

nel senso di una ripresa del filone originario dell'evento e dello spazio liturgico: la percezione cioè dell'unità organica tra l'evento liturgico che si celebra e l'edificio o lo spazio che lo ospita. Un evento totale e universale che si allarga in qualche maniera anche al cosmo. Per i Padri della Chiesa la comunità che celebra non comprende solo le persone lì fisicamente presenti, ma possiede una dinamica che si allarga allo spazio dove si prega e addirittura al cosmo e alla storia. Quando uno entra nella chiesa deve visivamente percepire che è entrato in una comunione e che dovunque l'occhio posa tutto riporta al senso e al significato della celebrazione<sup>430</sup>.

Per questo, come faceva Matisse, nel momento iniziale, Rupnik cerca di avere una visione globale dell'insieme. Prima comincia dallo spazio e si chiede qual è la sua funzione, proprio mentre considera chi sono i collaboratori e cosa possono fare insieme. Come egli stesso afferma: «quando ci chiamano a lavorare in una chiesa o una cappella, cerchiamo di partire in un modo ecclesiale, cioè coinvolgendo la comunità per creare insieme lo spazio»<sup>431</sup>. Di conseguenza è sempre presente questa visione ecclesiale.

---

<sup>428</sup> PREZZI, L., «Bellezza, carne del vero» 681-682. In un altro studio, Rupnik sottolinea che l'architettura sacra è «un'architettura di comunione» (RUPNIK, M.I., «Dibattito sull'architettura sacra postconciliare» 241.

<sup>429</sup> COTTIN, J., «L'immagine spirituale del cristianesimo occidentale ieri e oggi», in VERDON, T. (coord.), *Bellezza e vita. La spiritualità nell'arte contemporanea*, Milano: San Paolo, 2011, 114.

<sup>430</sup> PREZZI, L., «Bellezza, carne del vero» 681.

<sup>431</sup> GOVEKAR, N. *Il rosso della piazza d'oro*, 246.

In conclusione, come segnala Babolin, sono tre gli aspetti dell'opera di Matisse che attirano particolarmente l'attenzione: l'importanza del colore, l'uso della linea e il movimento, elementi che acquisiscono un grande protagonismo nei mosaici del Centro Aletti<sup>432</sup>. In relazione all'uso della linea, questa gioca un ruolo fondamentale nella sintesi delle forme e nella ricerca dell'essenzialità nell'opera d'arte. Così, nelle opere di ambedue gli artisti i corpi sempre sono demarcati entro una linea chiara e decisa, e addirittura qualche volta risaltata mediante un distinto colore. Spicca anche la comparazione tra le *maschere* di Matisse e i volti dei mosaici di Rupnik, dove si rappresenta soltanto l'essenziale, così come il parallelismo tra la linea intesa come generatrice di movimento nelle opere di entrambi gli artisti. Questa forza della linea si percepisce in un modo patente nei pronunciati contorni curvi delle figure. Così determinati personaggi dei mosaici realizzati da Rupnik sembrano essere stati estratti direttamente dai dipinti di Matisse. In definitiva, ci sono molti e diversi parallelismi che si possono rintracciare nel raffronto tra le opere di Matisse e i mosaici del Centro Aletti in relazione alla linea. Tutti manifestano il desiderio di Rupnik di congiungere nelle sue opere la tradizione e la modernità. Mediante la reinterpretazione di questi elementi egli rende visibile il suo scopo: che la sua arte sia diretta all'uomo del XX e XXI secolo.

### **3.3. LA INSPIRACIÓN EN EL INFORMALISMO: EL PROTAGONISMO DE LA MATERIA**<sup>433</sup>

La valoración de la materia en general y la intensificación de las cualidades propias de cada uno de los componentes que constituyen las obras del Centro Ezio Aletti es uno de los fundamentos artísticos más defendidos por Rupnik.

Ya en sus obras iniciales, se preocupaba por explorar y resaltar las diferentes texturas y propiedades matéricas. Así, además de recurrir a una técnica pictórica marcada por la pastosidad, lo que acentúa su rugosidad, jugaba con otros elementos muy variados, como piel de cordero, cortezas de árbol, alpargatas, fragmentos de alfombra, arpillera de

---

<sup>432</sup> BABOLIN, S., *L'uomo e il suo volto*, 142.

<sup>433</sup> El informalismo emerge como uno de los principales movimientos del arte contemporáneo, donde la materia adquiere un papel primordial. No obstante, somos conscientes del riesgo de ciertas denominaciones. El propio Tàpies, considerado uno de los principales exponentes de esta corriente, muestra sus dudas acerca de la exactitud de su nombre (Véase: JULIÁN, I., *Conversaciones con Tàpies*, Barcelona: Ediciones Barataria, 2012, 103). De hecho, en este apartado se incluyen otros artistas vinculados de forma no tan directa al informalismo, pero en cuyas obras sí se aprecia de forma notoria la valoración de la materia.

yute, telas vaqueras, otros tejidos, fotografías o recortes de prensa (Figs. 60-66)<sup>434</sup>. Todo ello convertía sus pinturas en obras en técnica mixta sobre tela, donde predominaba la fusión del color y la materia, pues, recordemos que «el color está vinculado a la materia del universo»<sup>435</sup>.

Cuando comenzó a realizar su primer mosaico, Rupnik estaba convencido de que no quería abandonar todos esos descubrimientos fruto de «casi veinte años de estudio del arte moderno y de trabajo específico en pintura», sino que quería desarrollar un arte, en el que, en lugar de la mezcla de colores, se utilizara la materia de la piedra. En otras palabras, en el que se pudiera «pintar con piedras»<sup>436</sup>. Pero no buscaba una imitación de la pintura de óleo sobre tela, pues ello supondría la muerte del mosaico, como afirma contundentemente; sino una obra en la que se explotaran las características intrínsecas de la técnica mosaica, que nació «como un lenguaje de las piedras». De este modo, en el momento en el que le encargan la realización de la *Redemptoris Mater*, la única alternativa que le parecía realizable era un mosaico en el que destacara, sobre todo, su materialidad y, así, fuera un mosaico marcado por el arte de nuestro tiempo<sup>437</sup>.

En efecto, el ennoblecimiento de la materia se ha convertido en una de las principales características del arte contemporáneo, fruto del estudio y valoración de la misma en la cultura actual a nivel integral, tal y como se aprecia en las investigaciones realizadas en otras disciplinas del saber<sup>438</sup>. Los artistas no esconden ya los materiales con los que realizan sus obras, sino que los muestran con audacia al público. El arte se convierte así en un laboratorio y el artista en un investigador dedicado a indagar la naturaleza de los diferentes elementos y a desvelar su esencia<sup>439</sup>. Lo material emerge como un lenguaje autónomo y el arte contemporáneo se caracteriza por este lenguaje de los materiales<sup>440</sup>.

---

<sup>434</sup> Para un estudio más profundo de la obra inicial de Rupnik, léase: ARRIOLA JIMÉNEZ, M., «La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo» 17-77.

<sup>435</sup> RUPNIK, M.I., «El misterio intuido» en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 33.

<sup>436</sup> RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 179.

<sup>437</sup> RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 69; y RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 179.

<sup>438</sup> El propio Tàpies, artista que se estudia en este apartado, afirma que su experimentación con la materia «surge a raíz de mis reflexiones sobre la crisis del concepto de materia que, cuando empecé, era uno de los temas de actualidad en el mundo científico y filosófico» (TÀPIES, A., «El tatuaje y el cuerpo. Entrevista con Manuel Borja-Villel. 1997», en ISHAGHPOUR, Y. (coord.), *Antoni Tàpies. Obras, escritos y entrevistas*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, 133).

<sup>439</sup> Plazaola señala esta idea en múltiples investigaciones, como en: PLAZAOLA, J., «La nueva sensibilidad y el arte sacro», 75-81; o PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 370-374.

<sup>440</sup> MONTSERRAT BALLESTÉ, R., «Orfebrería-artesanía religiosa», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 508.

Esta conciencia del valor estético de la materia se ha extendido a todos los elementos sin excepción, lo que ha abierto la puerta a aquellos más humildes, cuyo reconocimiento ha supuesto toda una indagación sobre sus posibilidades expresivas. Es decir, el arte es capaz de dignificar cualquier materia. Pero, al mismo tiempo, este redescubrimiento de la materia por parte del arte contemporáneo ha conllevado la valoración de la misma en su estado natural, sin máscaras ni disfraces. Se dejan los materiales a la vista, ensalzando así su autenticidad, su sinceridad y rechazando sus falsas apariencias<sup>441</sup>.

La valoración de la materia, la integración de materiales de muy diversa naturaleza y su exhibición en su estado puro son características representativas de los mosaicos realizados por el Centro Aletti. Rupnik comenta que con todo ello quieren «hacer ver que la materia es amiga del hombre»<sup>442</sup>. Sus teselas están compuestas por simples cantos rodados de río, travertinos, arcilla, mármoles, granitos, esmaltes, ónix, cuarzos, pizarras, madreperlas, conchas, vidrios, oro blanco o pan de oro (Figs. 67-68). Todos los materiales adquieren el mismo valor, pues «una pietra povera, butata chissà in quale angolo del mondo, scartata, è però una pietra preziosa ed aspetta che qualcuno la prenda con amore»<sup>443</sup>.

Las piedras proceden de diferentes lugares. De este modo, podemos identificar en estos mosaicos travertino claro de Italia, travertino rojo de Turquía, mármol blanco de Grecia, mármol amarillo de Istria (Croacia), mármol amarillo de Siena, mármol rojo de Alicante (España), mármol rosa de Portugal, mármol rosa del Egeo, mármol rosa de Valencia (España), mármol rosa de Noruega, granito de Costa de Esmeralda (Cerdeña), granito azul de Arán (España), ónix de Afganistán, pizarra de Brasil, etc. En algunas ocasiones, determinados materiales se emplean para zonas concretas, como el mármol amarillo de Siena, utilizado desde hace unos años para realizar los rostros<sup>444</sup>.

Con relación al oro, es interesante destacar la variedad que utilizan: oro sobre metal, oro entre dos vidrios y oro sobre arcilla. Este último tipo es conocido como *oro Aletti*, pues ha sido creado por el propio Centro Ezio Aletti. Se trata de una lámina de oro colocada sobre terracota. La utilización de los diversos tipos de oro en una misma obra permite aprovechar los efectos que estos crean e incluso matizarlos. Es el caso de los

---

<sup>441</sup> DÍAZ QUIRÓS, G., «Expresiones artísticas actuales e Iglesia» 111; LÓPEZ QUINTÁS, A., «El poder formativo del arte sacro» 126; PÉREZ GUTIÉRREZ, F., *La indignidad en el arte sagrado*, 162; y OCHSÉ, M., *El Arte sagrado de nuestra época*, Andorra: Casal y Vall, 1960, 68-69.

<sup>442</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 177.

<sup>443</sup> CALÒ, M. A. (director). (2008). *Il colore dell'amore* (11'17'').

<sup>444</sup> Curiosamente, el mármol era el material que solía utilizarse para realizar los rostros en los mosaicos antiguos. Véase: LACLOTTE, M. (dir.), *Dizionario della pittura e dei pittori*, 3, Turín, Larousse Einaudi, 1992, 731.

brillos generados por el oro sobre metal o entre dos vidrios, que pueden llegar a ser demasiado fuertes y provocar una fría sensación en el espectador, por lo que el *oro Aletti* consigue suavizar estos efectos (Fig. 69).

Pero el *oro Aletti* no es el único ejemplo que revela la experimentación con la arcilla en el Centro Aletti. En sus obras también se aprecia el uso de terracota coloreada que se mezcla con teselas de diversos materiales, como observamos en la columna de la capilla de la casa de la Preciosísima Sangre (Fig. 22) o en la iglesia del colegio de San Lorenzo, ambas en Roma (Fig. 70).

Por otro lado, los tamaños de las teselas son muy variados. Sus dimensiones se relacionan de forma directa con el espacio que ocupan. Así, por ejemplo, si configuran rostros muy pequeños es preciso que las piedras apenas midan pocos centímetros; en cambio, si forman las aureolas de las figuras, el tamaño que presentan los esmaltes es mucho mayor. Para conseguir que la piedra adquiera la medida deseada, al cortarla «es necesario sentirla, es necesario tenerla en cuenta, y no lanzarse sobre ella con la fuerza, imponiendo simplemente nuestra voluntad», explica Rupnik, pues de este modo fácilmente uno se corta o la piedra se desmenuza<sup>445</sup>. Hay que conocerla y respetarla. Hay que dejarle espacio para que pueda revelar su verdadero ser<sup>446</sup> (Figs. 71-74).

Asimismo, las características propias de cada uno de los materiales son aprovechadas en el Centro Aletti para producir diversos efectos. A veces, su incorporación ayuda a crear el volumen de las figuras. En otras ocasiones, se utilizan para provocar la impresión de movimiento –así, en la capilla de las hermanas de Jesús Buen Pastor en Roma los esmaltes negros rodeados de pedruscos de una altura mayor crean un gran efecto óptico al hacer que realmente parezca que Lázaro está saliendo de la tumba (Fig. 75). Otras veces, recrean texturas –como los cantos rodados en esta misma capilla que simulan la lana de las ovejas (Fig. 76); mientras que en otros espacios las diferentes propiedades pueden ser potenciadas simplemente para subrayar el fin decorativo de los fondos, como se observa en la iglesia del colegio de San Lorenzo en Roma (Fig. 77). Rupnik indica que esta última función es fundamental en los espacios litúrgicos, pues «los diversos materiales, ricos y pobres, luminosos y opacos, pequeños y grandes» que

---

<sup>445</sup> RUPNIK, M.I., «Algunos desarrollos», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 180. Esta idea es recordada por Rupnik en otras ocasiones: «un principiante che prende la pietra e la prova a tagliare con la martellina pensa di romperla con la forza. Se invece la prende uno che è del mestiere, la taglia con poco sforzo, come se la pietra fosse pronta a spaccarsi e che lui l'abbia solo aiutata» (RUPNIK, M.I., «Teologia come creazione artistica», en ŠPIDLÍK, T. (coord.), *A due polmoni*, Roma: Lipa, 1999, 194).

<sup>446</sup> LÓPEZ QUINTÁS, A., «La belleza y su poder transfigurador. Mensaje del Papa a los artistas», *Ars Sacra* 34 (2005) 93.

se disponen en formas libres y geométricas, estáticas y en movimiento, originan una tensión justa entre elementos diversos, que es «necesaria para poder acoger el contenido de la doctrina, el dogma, el Misterio»<sup>447</sup>. Por ello, es importante que en los mosaicos se potencie la fuerza creativa y se preste la misma atención tanto a las figuras como a los espacios que se encuentran entre las mismas<sup>448</sup>.

Rupnik en este sentido también valora la influencia positiva que el arte contemporáneo ha ejercido en esta consideración de los fondos musivarios, al afirmar, como hemos señalado en capítulos precedentes, que las partes decorativas que antiguamente solían resolverse de forma geométrica, tras las vanguardias del siglo XX se presentan de forma más dinámica, gracias al protagonismo de la materia. Así, ese movimiento que se observa en los mosaicos del Centro Aletti se aleja del equilibrio y la simetría obtenida mediante la repetición de diferentes módulos que son característicos de los fondos de los mosaicos paleocristianos y bizantinos, como se observa en la iglesia de San Vital de Rávena (Fig. 78) o en la basílica de San Clemente de Letrán en Roma (Fig. 79).

La explotación de las cualidades matéricas de todos los elementos que conforman los mosaicos del Centro Aletti se manifiesta incluso en el propio *kerabond*, el material utilizado para adherir las distintas teselas. En ocasiones, el espacio entre las piedras es mayor, por lo que este material se deja al descubierto. Ello permite jugar con diversas tonalidades. Así, junto al tono blanquecino –el más utilizado–, en determinados espacios el *kerabond* se presenta mezclado con otros colores, especialmente con el negro o el rojo. De este modo, se introduce un contraste más destacado y el mosaico en su totalidad presenta una mayor fuerza (Figs. 80-81).

Pero la valoración de la materia en el Centro Aletti no se advierte solo en sus mosaicos, sino también en el resto de obras que realizan, como en sus puertas o en sus sagrarios –en este sentido, podemos destacar el que encontramos en la capilla de Parma, cuya superficie de madera dorada, que deja entrever sus vetas, quiere reflejar el misterio que el tabernáculo custodia (Fig. 82)<sup>449</sup>.

Algunas de las puertas se cubren enteramente de mosaico, de tal modo que se mimetizan con la pared en la que se encuentran (Fig. 83). En otras, realizadas en

---

<sup>447</sup> RUPNIK, M.I., «Programa iconográfico», en CATELA MARCOS, I. (coord.), *La Capilla de la Sucesión Apostólica en la Casa de la Conferencia Episcopal Española*, Madrid: EDICE, 2011, 48.

<sup>448</sup> RUPNIK, M.I., «Algunos desarrollos» 205.

<sup>449</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla del centro de espiritualidad conyugal *La Tienda de Sara y Abraham*, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/25.htm> [consultado el 5.5.2017]

madera, se aprovechan las diferentes tonalidades que esta puede presentar para hacer surgir las figuras, como se observa en la iglesia del colegio de San Lorenzo en Roma (Fig. 84) o en la capilla de la Conferencia Episcopal Española en Madrid (Fig. 85). Otras veces aparecen pintadas con tonos claros, luminosos y vivos que conforman variadas formas y de las que emergen palabras, como la de la capilla de la sede episcopal en Tenerife (Fig. 86). El aspecto que esta última presenta se puede poner en relación con la de la capilla del Centro Aletti (Fig. 87), que sigue la misma técnica que la que se utiliza para realizar las vidrieras, donde, como explica Rupnik, mediante el vidrio coloreado –principalmente en tonos ocres y anaranjados– «obligamos a la luz a que se refracte a través de las palabras espirituales» y formas dinámicas (Fig. 88)<sup>450</sup>. En otras ocasiones, estas puertas se construyen también de vidrio pero no coloreado, sino que, o bien se juega con su transparencia u opacidad para hacer emerger figuras (Fig. 89) o símbolos como cruces (Fig. 90); o bien sobre ellas se colocan formas realizadas en diferentes materiales (Fig. 91). Muchos de los tiradores de estas puertas están realizados en bronce y forman una cruz en forma de vela inflada por el viento o conforman un pez (Fig. 92).

La valoración de la materia también se aprecia en las esculturas. Los bocetos se realizan en resina y presentan diferentes tonos en función de la pátina (Fig. 93), mientras que la obra final suele estar realizada en bronce. Son muchas las capillas e iglesias que tienen un crucifijo en cuya parte inferior aparece representado el descenso de Cristo a los infiernos (Fig. 94). Los artistas aprovechan la cualidad maleable del bronce para crear los distintos niveles de profundidad –en ocasiones más contrastados (Fig. 95); en otros, apenas insinuados (Fig. 96)– y fusionar diversos elementos, pues la simplicidad de sus formas es una de las características más destacadas. No presentan una superficie perfectamente lisa, sino que se subraya la rugosidad del metal.

Esta acentuación de la superficie irregular aparece en otras obras escultóricas, como en la reproducción en bronce dorado de una Biblia abierta en cuyo marcapáginas se ha insertado una reliquia del beato Santiago Alberione (Fig. 97). La valoración de la materia también se manifiesta en la paloma, símbolo del Espíritu Santo, representada en la capilla de la Conferencia Episcopal Española en Madrid (Fig. 98), en el ambón de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación en Altamura (Bari), realizado en oro y en diversos materiales pétreos, cuyas texturas tan variadas son enfatizadas (Fig. 99), así

---

<sup>450</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 187.

como en el panel del Vía Crucis que se encuentra en la capilla universitaria del Policlínico Humberto I de Roma (Figs. 100-101). Este último incluye bajorrelieves de las catorce estaciones abrazadas por una representación de un crucifijo que parece sumergirse en el fondo, de donde surgen palabras que recuerdan el versículo de Isaías: «hombre de dolores, avezado al sufrimiento (*uomo dei dolori che ben conosce il patire*)» (Is 53,3)<sup>451</sup>. De nuevo, en esta obra se acentúan las cualidades plásticas y las texturas tanto del fondo como de los bajorrelieves.

Muchas de estas esculturas, así como los mosaicos, por la explotación de sus cualidades matéricas, se pueden relacionar con algunas obras de autores contemporáneos, como *Pintura* (Fig. 102) o *Pintura gris verdosa* (Fig. 103) de Tàpies, *Açone* (Fig. 104) de Mathieu, *Sin título (Pintura roja)* (Fig. 105) y la serie de *Elemental Paintings* (Figs. 106-108) de Rauschenberg u *Objetivo blanco* (Fig. 109) de Jasper Johns. El propio Špidlík subraya el deseo del arte contemporáneo de valorar la materia<sup>452</sup>. Rupnik retoma esta idea, destaca la importante aportación en este sentido de las vanguardias del siglo XX y plantea, concretamente, que «la investigación conducida con cuidado y rigor por artistas como Tàpies, Rauschenberg, Johns, Fontana, Burri, ha demostrado que la materia es un lenguaje que por sí mismo puede constituir una obra de arte compleja»<sup>453</sup>.

El director del Centro Aletti ha confesado que se sirvió de las obras de esos autores citados, además de Georges Mathieu, para investigar las posibilidades que la materia le ofrecía<sup>454</sup>. Muchos de estos artistas a los que Rupnik se refiere están vinculados al informalismo. En 1952 Michel Tapié, teórico y promotor del expresionismo abstracto y de la pintura matérica, a las que acogió bajo la denominación de lo *informal*, escribió *Art autre*. Y cinco años más tarde, Juan Eduardo Cirlot publicaba *El arte otro*, en el que se hacía eco del texto escrito por Tapié y en el que defendía el valor expresivo de la materia. Cirlot, concretamente, planteaba que el informalismo recoge las indagaciones realizadas por movimientos anteriores, como las investigaciones sobre la estructura iniciadas con el cubismo o la experimentación con la sensación y la emoción que lleva a

---

<sup>451</sup> MESSINETTI, S., «Visita al tempio restaurato attraverso le immagini», en MESSINETTI, S. e MONTAGUTI, U. (coord.), *La Cappella Maggiore "Gesù misericordioso" del Policlinico Umberto I in Roma*, Roma: Layabout Editoriale ed Editoria Elettronica, 2009, 148.

<sup>452</sup> ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 111.

<sup>453</sup> RUPNIK, M.I., «Teologia come creazione artistica» 192.

<sup>454</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 17. Véase también: Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral.



los impresionistas y expresionistas a deformar o disolver las formas y los colores<sup>455</sup>. Y señalaba asimismo nuevos descubrimientos, como

un poder emergente de la materia en extensión (mancha); de la materia en profundidad y relieve (textura); modificación del espacio sobre el que tales tensiones se producen; y disolución absoluta o casi total de la imagen de cualquier orden, imitada o inventada, figurativa o geométrica, conduciendo, en cambio, a establecer una reacción esencial entre textura y estructura<sup>456</sup>.

Estos diversos hallazgos configuraron una gran generación de pintores informalistas que trabajaron, principalmente, en las décadas de los cincuenta y sesenta bajo denominaciones muy diversas: abstracción lírica, tachismo, pintura sígnica, pintura gestual, informalismo matérico, etc. Pero en todos ellos, en mayor o menor medida, destacaban rasgos principales: la recuperación del valor estético del soporte como un elemento plástico y expresivo, el énfasis del gesto pictórico y el trabajo con las texturas o las manchas. En definitiva: la exaltación de la materia como medio de expresión<sup>457</sup>.

En los autores de las obras citadas que se han puesto en relación con las esculturas y mosaicos del Centro Aletti se observa este protagonismo de la materia. Así, Antoni Tàpies (1923-2012), en palabras de Cirlot, «penetra progresiva y lentamente en el universo de la expresión textural» y, de este modo, comprende que lo áspero, liso, compacto o estriado determinan modos peculiares de manifestación, tal y como se aprecia en *Pintura* (Fig. 102) o *Pintura gris verdosa* (Fig. 103)<sup>458</sup>. Este artista explora incansablemente las posibilidades de las superficies y de la materia, para lo cual se sirve de las propias características de ciertos materiales en su estado natural o habitual<sup>459</sup>.

Al igual que sucede con muchos otros autores, no se puede hablar de un desarrollo lineal en la obra de Tàpies; no obstante, su búsqueda material –en continuo estado de formación y transformación– emerge como una constante. Es a partir de los años

---

<sup>455</sup> Recordemos que, a principios de la década de 1910, Picasso y, sobre todo, Braque habían añadido serrín y arenisca a sus pinturas cubistas; y André Masson, Miró y otros surrealistas a mediados de los años veinte usaban, entre otros materiales, cola y arena. También tendríamos que considerar la importancia que la materia adquiere en las obras posimpresionistas. De hecho, Tàpies ha afirmado que uno de los primeros cuadros que pintó era una copia de Van Gogh, del que le atrajo «la pintura tratada de manera matérica por su espesor» (JULIÁN, I., *Conversaciones con Tàpies*, 165). Véase también: WELCHMAN, J.C., «Extramuros», en BORJA-VILLEL, M.J. (com.), *Tàpies*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, 91.

<sup>456</sup> CIRLOT, J.E., *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1957, 11.

<sup>457</sup> MANTECÓN, M., «Apuntes para una genealogía», en SORDO GONZÁLEZ, J. y GARCÍA GUTIÉRREZ, N. (coord.), *De la Modernidad al Informalismo*. Santander: Universidad de Cantabria 2014, 20; y NIETO ALCAIDE, V., «La orilla otra», en FERRER, R., *Rafael Canogar. Informalismo, 1955-1965*, Madrid: Roberto Ferrer, 2008, 46-48.

<sup>458</sup> CIRLOT, J.E., *Tàpies*, Barcelona: Ediciones Omega, 1999, 32.

<sup>459</sup> ISHAGHPOUR, Y., *Antoni Tàpies. Obras, escritos y entrevistas*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, 32; y FAERNA GARCÍA, J.M., *Tàpies. Pintura matérica*, Barcelona: Edicions Polígrafa, 2006, 5.

cincuenta, cuando comienza a investigar las nuevas posibilidades técnicas para su pintura y sustituye el óleo por mezclas de pigmentos, arenas, polvo de mármol y tierras. Combina también diversas texturas, que añaden densidad a la capa pictórica. Desde ese momento, la materia se impone en su producción y protagoniza el desarrollo de su trayectoria. Adquiere una primacía absoluta<sup>460</sup>. La convierte –con sus rugosidades y resquebrajaduras– en el tema del cuadro, en la obra misma<sup>461</sup>. Él mismo confiesa que «los aspectos materiales de la obra de arte siempre me han interesado muchísimo, hasta el punto de llegar a ser el elemento central de mis trabajos»<sup>462</sup>.

Por otro lado, el protagonismo de la materia en la obra de Georges Mathieu (1921-2012) es subrayado en la también mencionada *Açone* (Fig. 104). Junto a la propensión marcada por la huella del gesto –que caracteriza a su obra en general y que lo lleva a convertirse en uno de los máximos representantes de la abstracción lírica–, se observa una gran plasticidad en el soporte, compuesto por óleo sobre madera contrachapada a base de una preparación especial de *casé arti*<sup>463</sup>. Todo ello refleja la importancia que en sus obras adquiere el valor estético de la superficie como componente expresivo y la trascendencia del gesto pictórico.

En las obras de Robert Rauschenberg (1925-2008), por su parte, destacaron principalmente las técnicas collage y los contrastes de material, los contornos deliberadamente descuidados, y las grandes y abundantes manchas de pintura<sup>464</sup>. Asimismo, este artista estadounidense incorpora en sus obras conocidas como *Combines* componentes no tradicionales, con lo que potencia el debate del arte contemporáneo sobre qué materiales se deben o no introducir en una obra de arte. Las obras que hemos mencionado de este artista pertenecen a su producción inicial. En *Sin título (Pintura roja)* (Fig. 105), en ocasiones aplica este color directamente del tubo y potencia las

---

<sup>460</sup> ENGUITA MAYO, N., «Presentación», en ENGUITA MAYO, N. y GUALDONI, F. (com), *Tàpies: passione per la materia*, Lissone: Museo d'Arte Contemporanea, 2005, 15; GALÁN, B., «Dentro y fuera, las dos caras del Informalismo español en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», en GALÁN, B. (com.), *Dentro y fuera. Las dos caras del Informalismo español en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid: National Museum of Western Art, Tokyo y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, 22; y CIRLOT, J.E., *Tàpies*, 34.

<sup>461</sup> GIMFERRER, P.; *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A, 1974, 29.

<sup>462</sup> BORJA-VILLEL, M.J., «La expresividad del papel. Una conversación con Antoni Tàpies», en HOMS, N. (coord.), *Tàpies. Obra gráfica 1995-2011*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2014, 13. Véase también: TÀPIES, A., *Memoria personal*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2003, 191.

<sup>463</sup> STELLA, D., «Georges Mathieu o l'indomabile insolenza d'essere», en STELLA, D. y AGNELLINI, R. (com.), *Georges Mathieu*, Brescia: Agnellini Arte Moderna, 2011, 14.

<sup>464</sup> Rauschenberg afirmó que su aprendizaje del collage estuvo marcado por el trabajo de su madre, de quien admiraba su habilidad para hacer patrones de papel tan ajustados que después no desperdiciaba ni un trozo pequeño de tela (HUNTER, S., «Robert Rauschenberg: arte y vida», en HUNTER, S., *Robert Rauschenberg. Obras, escritos y entrevistas*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, 15 y 24).

diversas texturas a partir de goteos, salpicaduras o un marcado empaste. Mientras que en sus obras tituladas *Gold Painting*, realizadas entre 1953 y 1965 y pertenecientes a las series *Elemental Painting* (Figs. 106-108), Rauschenberg sobre un fondo de papel de periódico, tela y madera, aplica la lámina de oro para crear pequeñas obras con superficies altamente táctiles.

Precisamente, la obra de Rauschenberg está muy vinculada a la producción del siguiente artista citado: Jasper Johns (1930), que, aunque también ha introducido componentes no convencionales en sus obras, estos nunca han adquirido el protagonismo que alcanzan en la obra de Rauschenberg. Johns siempre se ha preocupado por la naturaleza pictórica de sus imágenes y se ha servido de los recursos técnicos –variaciones de texturas, imprimaciones, barnices, fuertes pinceladas y formas gestuales– para potenciarlos. En su *Objetivo blanco* (Fig. 109) sigue la técnica pictórica de la encáustica con la que también ha realizado algunas de sus obras más conocidas, como su serie de *Banderas*. Esta técnica, caracterizada por el uso de la cera como aglutinante de pigmentos, permite al artista jugar con la textura densa y eminentemente táctil de su obra<sup>465</sup>.

Si volvemos al estudio de los mosaicos del Centro Aletti, observamos que en algunos de ellos, junto a las piedras de diversa naturaleza que conforman las teselas, se incorporan nuevos elementos. Así, en la iglesia de los Santos Santiago y Juan en Milán, aparecen insertados en el mosaico unas cuerdas y yute (Figs. 110-111)<sup>466</sup>. Materiales textiles se adhieren también a las paredes de la capilla de la Pontificia Facultad de Ciencias de la Educación *Auxilium* en Roma, junto a la obra musiva (Fig. 112). Y en la capilla del Centro Aletti, observamos en el suelo una elipse, en la que destaca una cruz de oro, que parece solaparse con una cruz roja, no tan definida. En dicha elipse se encuentra también un trozo de tela (Fig. 113). Todos estos ejemplos refuerzan la valoración de la materia presente en las obras del Centro Aletti, así como su relación con creaciones de artistas informales. De este modo, además de las obras citadas de Tàpies, podría señalarse su comparación con *Caja de cordeles* (Fig. 114) o *Figura de papel de periódico e hilos* (Fig. 115), pertenecientes a la primera producción de este artista. Debemos recordar que, desde 1945 hasta 1948, Tàpies realizó pinturas con esgrafiados y *grattages*, así como numerosos collages con hilos de distintos colores

---

<sup>465</sup> ROSEFSKY COHEN, E (coord.), *Great Modern Masters. Johns*, Barcelona: Ediciones Polígrafa and Globus Comunicación S.A., 1995, 6-7.

<sup>466</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de los Santos Santiago y Juan en Milán, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/14.htm> [consultado el 5.5.2017]

pegados a un papel. En ellos ya se refleja un marcado trabajo con la materia, especialmente, con elementos textiles<sup>467</sup>.

Asimismo, este uso de los tejidos por parte del Centro Aletti podría recordar a las obras de otro artista mencionado previamente por Rupnik: Alberto Burri (1915-1995). Este pintor y escultor italiano no persiguió una unidad entre la mezcla de los distintos elementos y los óleos u otros pigmentos, sino que aplicaba en el cuadro los materiales en bruto. Los transportaba directamente al lienzo. Estos materiales que incorporaba solían ser pobres, en desuso o desecho, que previa o posteriormente habría tratado, preparado, rasgado o pintado. Destacan las maderas, los metales deformados, soldados o cortados, y especialmente las telas de saco cosidas, desgarradas, parcheadas o pintadas<sup>468</sup>. Burri las manipulaba con el objetivo de extraer su máxima plasticidad<sup>469</sup>. Por todo ello, Cirlot concluyó que en Burri, «hay un interés dominante por la experimentación con materiales»<sup>470</sup>. Ese protagonismo de las arpilleras y trapos se observa en su serie *Sacchi*, constituida por cuadros formados básicamente con telas de yute de una aspereza granulosa (Fig. 116)<sup>471</sup>. La expresividad de los cuadros de Burri es fruto de la naturaleza de sus materiales, del método elegido para conjugarlos y de la interacción creada entre ellos<sup>472</sup>. En sus *Sacchi*, el saco y su soporte son materiales distintos obligados a estar juntos, a estar pegados. Entre las dos capas se determinan contrastes de fuerza; por ello, el saco aparece unas veces tenso y otras arrugado<sup>473</sup>.

La incorporación de materiales en los mosaicos del Centro Aletti, en especial, de las cuerdas de la iglesia de los Santos Santiago y Juan en Milán (Figs. 110-111), también podría ponerse en paralelo con las obras de otros artistas en cuya producción, como ya hemos analizado, destaca el protagonismo de nuevos materiales. En concreto, se podrían relacionar con las cadenas y las cuerdas metálicas de las obras de Rauschenberg

---

<sup>467</sup> En este sentido, es curioso señalar la admiración que Tàpies sentía hacia los tapices. Véase: TÀPIES, A., «Telas y jirones (Texto de presentación de una exposición de pergaminos y tapices en la Sala Gaspar, Barcelona, diciembre de 1971)», en TÀPIES, A. (coord.), *El arte contra la estética*, Barcelona: Planeta De-Agostini, 1986, 43.

<sup>468</sup> PRECKLER, A.M., *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, II*, Madrid: Editorial Complutense, 2003, 299.

<sup>469</sup> MARTÍNEZ, A., *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2000, 198.

<sup>470</sup> CIRLOT, J.E., *El arte otro*, 93.

<sup>471</sup> MANTURA, B., «(sin título)», en MANTURA, B. y DE FEO, G. (com.), *Alberto Burri (Palacio de Velázquez. Abril-mayo 1977)*, Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1977, 14.

<sup>472</sup> FRANZKE, A., «La imperecedera actualidad de Antoni Tàpies», en ENGUITA MAYO, N. y GUALDONI, F. (com), *Tàpies: passione per la materia*, Lissone: Museo d'Arte Contemporanea, 2005, 18.

<sup>473</sup> ARGAN, G.C., «(sin título)», en MANTURA, B. y DE FEO, G. (com.), *Alberto Burri (Palacio de Velázquez. Abril-mayo 1977)*, Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1977, 10.

tituladas: *Trofeo II (para Teen y Marcel Duchamp)* (Fig. 117) y *Reclamos de N.Y. para Öyvind Fahlström* (Fig. 118), así como de las que se observan en la serie conocida como *Catenarias* de Jasper Johns (Figs. 119-120).

Hay que señalar también que la valoración de los materiales y la intensificación de sus cualidades plásticas en las obras del Centro Aletti no se limita solamente a la elección de los mismos, sino que este reconocimiento de la materia se aprecia también en su tratamiento. Ya se ha comentado cómo potencian en muchas ocasiones la rugosidad de la materia y la creación de texturas diversas. Es interesante asimismo tener en cuenta el modo en que algunas teselas son tratadas. En este sentido, llaman la atención las huellas que se perciben en las teselas del *oro Aletti*. Sobre la arcilla, que actúa como soporte de la hoja de oro que se plasma a mano, en ocasiones se marca la impronta de quien la moldea para crear así una rica gama de luces y reflejos (Fig. 121-124).

Precisamente, las huellas son también las protagonistas de muchas obras de los artistas citados. Uno de ellos es Lucio Fontana (1899-1968) que, aunque decidió alejarse deliberadamente de muchas investigaciones informalistas y dedicarse principalmente a la representación del espacio, no por ello dejó de estudiar la materia. De hecho, esta se situó en el centro de su especulación artística<sup>474</sup>. En su obra *Venecia era toda de oro* (Fig. 125) –perteneciente a la serie *Concepto Espacial. Venecia*, que se exhibió en el Palazzo Grassi de Venecia en 1961 junto a obras de Rothko, Tàpies, o Dubuffet– quiso exaltar el esplendor bizantino de esta ciudad italiana. Él mismo confesó que, aunque las características técnicas e iconográficas de su trabajo se refieren a mosaicos de Rávena, Aquilea o Santa Constanza, «e però evidente che essi sono reinterpretati liberamente e riportati alla concreta realtà odierma, con un paziente lavoro artigianale che ormai gran parte degli artisti ha abbandonato»<sup>475</sup>. A partir de una pintura dorada, aplicada en gruesas capas en relieve que forman una espiral –parcialmente realizada con los dedos– este artista italoargentino nos descubre la materialidad de su pintura. Hay que señalar que este dorado no es pan de oro, sino que el artista ha elegido

---

<sup>474</sup> JOPPOLO, G., «Lucio Fontana. ¿Quién sabe cómo es Dios?», en MORA, C. (coord.), *Lucio Fontana. Entre materia y espacio*, Barcelona: Fundación La Caixa, 1998, 31; SARDUY, S., «Sis esquinçaments d'un mateix color/ Six Lacerations Right on the Surface of Colour», en BLISTÈNE, B. (com.), *Lucio Fontana*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1988, 28; y DRUDI, G., *Lucio Fontana. El espacio como exploración*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1982, 24.

<sup>475</sup> FONTANA, S., «Entrevista a p. Ugolino da Belluno, O.F.M.», *Arte Cristiana* 764-765 (1994) 539.

en cambio la purpurina, una imitación de dorado que se usa para decorar marcos y muebles<sup>476</sup>.

Por otra parte, las huellas también aparecen en algunas obras de Tàpies. Así, en *Zoom* (Fig. 126) se observan las improntas de unas manos que flotan en el espacio cósmico. Este artista catalán mezcla tierra y blanco de España al óleo para conseguir la consistencia necesaria y explorar las cualidades plásticas. Según CirLOT, Tàpies, al aceptar la densidad de la materia, eleva la incisión y la huella como los métodos dominantes de su trabajo<sup>477</sup>. Sus improntas también se contemplan en su obra *Marrón con huellas de dedos laterales nº LXIII* (Fig. 127). En esta pintura el artista ejemplifica su obra matérica reflejando esas huellas del cuerpo humano petrificadas sobre el muro<sup>478</sup>. El propio Tàpies ha relatado que su encuentro con estas señales se produjo cuando en una exposición en París, tomó una de sus obras con las manos y, como la pintura aún no se había secado totalmente, quedaron grabadas en ella las huellas de sus dedos. Confiesa: «aquello fue para mí todo un descubrimiento, que después he utilizado mucho, y que otros también han usado. Y era un fruto del azar»<sup>479</sup>.

A esas huellas habría que añadir signos, grafismos, garabatos y tachones, letras o cifras, arañazos, rayados, hendiduras y, en general, marcas y otras señales del paso del tiempo que Tàpies incorpora en sus obras<sup>480</sup>. Precisamente, es esta idea la que subraya Rupnik al hablar del artista catalán: «en Tàpies la obra de arte es el terreno de los siglos, de las huellas que dan testimonio del paso del hombre». Sin embargo, al referirse a él, el director del Centro Aletti repara también en los problemas que surgen cuando el artista quiere transmitir, pero realmente más que comunicación se trata de una expresión<sup>481</sup>. En concreto menciona una obra que se ha citado en anteriores capítulos. Es la que realiza en 1993 para la Bienal de Venecia, donde hizo un garabato negro en la pared, y frente a él una silla blanca y vacía, de tal modo que, según Rupnik, Tàpies así reflejaba cómo

---

<sup>476</sup> ANGOSO, D. y otros, *Las técnicas artísticas: El siglo XX*. Madrid: Akal y Museo Thyssen-Bornemisza, 2005, 65.

<sup>477</sup> CIRLOT, J.E., *Tàpies*, 14 y 67.

<sup>478</sup> GALÁN, B., «Dentro y fuera, las dos caras del Informalismo español» 22.

<sup>479</sup> TÀPIES, A., «Tres entrevistas III», en TÀPIES, A. (coord.), *El arte contra la estética*, Barcelona: Planeta De-Agostini, 1986, 209-210.

<sup>480</sup> SORDO GONZÁLEZ, J. y GARCÍA GUTIÉRREZ, N. (coord.), *De la Modernidad al Informalismo*. Santander, Universidad de Cantabria, 2014, 118.

<sup>481</sup> RUPNIK, M.I., «La lectura espiritual de la realidad» 98; y RUPNIK, M.I., «La via della bellezza nell'arte contemporanea» 492. Es interesante tener en cuenta que el propio Tàpies señaló la diferencia que encuentra entre expresar y comunicar, al afirmar que el artista «más que comunicar preceptos» trata de «invitar a tener experiencias personales» (TÀPIES, A., «Las teorías, la política y la muerte del arte (Publicado en La Vanguardia 8 junio 1973)», en TÀPIES, A. (coord.), *El arte contra la estética*, Barcelona: Planeta De-Agostini, 1986, 150). Véase también: ALCAIDE, J. y FERNÁNDEZ, Ó. (ed.), *Tàpies. La forma es la materia*, Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004, 14.

«el hombre todavía se expresa, pero no hay nadie que lo escuche, nadie le entiende, porque habla un lenguaje único»<sup>482</sup>.

Por tanto, Rupnik advierte que la neutralidad de ciertos movimientos, como podría ser el informalista, es tan solo aparente, ya que puede acarrear importantes peligros. Muchas obras de arte se convierten en un campo de expresión y afirmación del propio artista como, según Rupnik, se observa en algunas obras de Rauschenberg quien «prende gli oggetti, perfino gli animali impagliati, e cerca di includerli in un'unica espressione artistica. Il colore rosso steso con la spatola su un animale diventa un'espressione del sentire dell'artista»<sup>483</sup>. Es por ello por lo que Rupnik confiesa que, después de dedicar mucho tiempo al análisis de la materia a partir de la obra de distintos artistas contemporáneos, llegó un momento en el que comenzó a percibir el riesgo de todo lo que estaba viviendo.

Lo cierto es que una extrema valoración de la materia puede ocasionar determinados peligros. Por un lado, que la acción, que el proceso de realización de la obra de arte, sea más importante que la obra en sí misma. Es decir, que el gusto por la génesis y por el proceso adquiera un interés mayor que lo generado; de tal manera que, en vez de crearse un patrimonio de obras, se cree un memorial de operaciones. Otro peligro que puede emerger es hacer del material una especie de altar sobre el que se inmola no solo el contenido, sino hasta la misma forma<sup>484</sup>. Se concentra así toda la atención en la elaboración de lo externo, y el interés por el interior, es decir, el contenido, es cada vez menor. Esto puede llevar a un embellecimiento de las formas vacías de significado, algo a lo que el Centro Aletti se opone.

Como hemos señalado anteriormente, no se busca realizar un mosaico que sea una imitación de la pintura de óleo sobre tela, pues, al hacer esto, parece que el artista se avergüenza de la materia, y trata de «ennoblecirla haciéndola cada vez más etérea»<sup>485</sup>. Es decir, según Rupnik, el hecho que lleva a que las piedras se oculten puede provocar el triunfo de un cierto idealismo en el arte<sup>486</sup>. Por ello, cree que, tras épocas de idealismo y de materialismo, hoy es importante «hacer ver en las iglesias la materia

---

<sup>482</sup> VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 118-127. Véase también: RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 65.

<sup>483</sup> RUPNIK, M.I., «La via della bellezza nell'arte contemporanea» 491. Véase también: RUPNIK, M.I., «Teologia come creazione artistica» 192.

<sup>484</sup> PLAZAOLA, J., «Vida y drama de la imagen sagrada» 94-96.

<sup>485</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 157.

<sup>486</sup> RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 69.

como canto, como luz, como gloria, como transparencia, dinamismo, como algo vivo» y quiere reflejarlo así en las obras que él y el resto de artistas del Centro Aletti realizan<sup>487</sup>.

De hecho, la técnica que han escogido para elaborar los mosaicos –el método directo– no es casual, sino que enfatiza este mensaje, ya que Rupnik considera que el actual abandono del método directo y el uso del método invertido reflejan la vergüenza que se siente hacia la materia, así como el intento por alcanzar la perfección formal. Esto es debido a que, si en el método directo el artista trabaja sobre la pared, de modo que lo que ve es lo mismo que lo que contemplarán los espectadores una vez completada la obra (Fig. 10); en el método invertido el proceso es opuesto. El artista dibuja sobre el cartón y, con posterioridad, se adhieren las teselas con un pegamento débil sobre el papel. Cuando termina de encolarlas, se funden con un pegamento fuerte y, una vez que todo está seco, el mosaico se coloca en la pared, de forma que queda a la vista el cartón sobre el que el artista había hecho su dibujo y que ahora tapa el mosaico. Finalmente, se quita dicho papel y entonces se contempla la obra musivaria. «Con este sistema, por tanto, lo que el artista veía al trabajar se pega al muro y lo que aparece a la vista es lo que estaba en la parte opuesta», como explica Rupnik<sup>488</sup>.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la valoración de la materia en las obras del Centro Aletti no se debe en exclusividad a la influencia de determinados movimientos de vanguardia, sino a una recuperación de su dimensión *espiritual*, considerada en relación con su Creador. Tal y como explica su director, la materia del mundo esconde su sentido. Hay un código del Logos puesto en la materia de todo el universo<sup>489</sup>. Por ello, el artista debe descifrar ese código y ayudar a las piedras a disponerse en una composición en la que puedan expresar su verdad<sup>490</sup>.

El reconocimiento de lo sagrado en la materia por el hecho de ser creada es algo que Rupnik adquirió ya en su infancia, tal y como recoge también Arriola en su investigación:

---

<sup>487</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 176.

<sup>488</sup> RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 62. Véase también: RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2007; y RUPNIK, M.I., «Teologia come creazione artistica» 191. Sobre las técnicas musivarias desarrolladas a lo largo de la historia y las herramientas y materiales del mosaquista, véase: APARICIO GONZÁLEZ, M.J., «El arte de pintar con la piedra desde la Antigüedad hasta la Edad Media: (breve historia del mosaico» en RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y Modernidad en la obra de Marko Iván Rupnik*, Madrid: CEU Ediciones, 2013, 173-182.

<sup>489</sup> RUPNIK, M.I., «El misterio intuido» 23. Véase también: RUPNIK, M.I., «Tirare dal suo tesoro cose nuove e cose antiche» 557.

<sup>490</sup> RUPNIK, M.I., «Teologia come creazione artistica» 195.



Tenía yo cinco o seis años e iba con mi padre cuando trabajaba en el campo. En primavera, en cuanto la nieve se retiraba a las montañas, él limpiaba la tierra de piedras para prepararla para la siembra. Antes de empezar el trabajo, en voz baja, murmuraba una oración y bendecía el campo, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Mientras trabajaba, tocaba los terrones con gran cuidado. Había algo sagrado, litúrgico en el gesto de sus manos<sup>491</sup>.

Sin embargo, será posteriormente, gracias a la lectura de determinados escritores y teólogos de épocas diversas, cuando profundizará en esta idea. El propio Rupnik afirma que san Máximo el Confesor, del siglo VII, o Vladimir Soloviev y Sergei Bulgákov, de los siglos XIX y XX, nos ayudan a reflexionar sobre la creación<sup>492</sup>. En concreto, san Máximo el Confesor (ca. 580-662) plantea que en la materia está el código del Logos, de tal forma que se debe encontrar su voluntad, que es formar parte del amor entre las personas. De hecho, Rupnik defiende que «la materia del mundo si no llega a ser parte del amor, está condenada a la muerte»<sup>493</sup>.

Por su parte, Vladímir Soloviev (1853-1900) define como verdadera obra de arte toda representación sensible de cualquier objeto o fenómeno desde el punto de vista de su estado definitivo, por lo que «l'arte perfetta non deve incarnare l'ideale assoluto soltanto nell'immaginazione, ma, proprio nella realtà, deve spiritualizzare e transustanziare la nostra esistenza reale»<sup>494</sup>. Soloviev, por tanto, abre la puerta a la transfiguración de la materia, idea de la que también habla Mijaíl Bulgákov (1891-1940), teólogo, filósofo y economista ruso, que desarrolla su teología sobre el dogma cristológico y la sofiología, corriente teológico-mística del pensamiento ruso moderno, bajo la influencia de Soloviev y Florenski<sup>495</sup>. Rupnik destaca de este último autor su reflexión sobre la relación de la materia y el bautismo, y el hecho de que esta quiera hacerse cuerpo<sup>496</sup>.

En otras ocasiones, el director del Centro Aletti también subraya la importancia que han adquirido las reflexiones de otros Padres de la Iglesia, como san Gregorio de Nisa (335-394), que defiende la materia basándose en la encarnación, al igual que hace san Juan Damasceno (676-749), el gran defensor de las imágenes, que escribió:

---

<sup>491</sup> RUPNIK, M.I., «El misterio intuido» 19. Véase también: ARRIOLA, M., «La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo» 38.

<sup>492</sup> RUPNIK, M.I., «Tirare dal suo tesoro cose nuove e cose antiche» 557.

<sup>493</sup> RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 69. Véase también: GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 174; RUPNIK, M.I., «La materia che lascia riconoscere il Signore», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 2006, 133.

<sup>494</sup> SOLOV'ËV, V., «Il significato universale dell'arte (1890)» 157 y 162.

<sup>495</sup> BULGAKOV, S.N., *La sposa dell'agnello. La creazione, l'uomo, la chiesa e la storia*, Bologna: EDB, 1991, 584.

<sup>496</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 174.

Ultrajas la materia y dices que carece de honor. Esto también lo dicen los maniqueos. Y sin embargo la divina Escritura proclama que esta es hermosa, pues dice: “Y vio Dios todo cuanto hizo y he aquí que era muy hermoso” (Gn 1, 31). Así pues, yo también confieso que la materia es obra de Dios y que esta es hermosa (2.13)<sup>497</sup>.

Rupnik además subraya la importancia de las investigaciones realizadas por otros teólogos del siglo XX, como Vladislav Ivanovic Ivanov (1866-1949), que está convencido de que la propia materia siempre responde a todo con amor<sup>498</sup>. Como señala el director del Centro Aletti, este autor ruso retoma la célebre consideración de que Miguel Ángel no ha esculpido el David, sino que simplemente lo ha hecho salir del mármol: «questo fatto permette a Ivanov di sottolineare che la materia ha una sua volontà, perché ha un suo senso», ratifica<sup>499</sup>.

Por su parte, Nicolás Berdiaev (1874-1948), defensor del arte simbólico, planteó que es este arte el que «aspira al realismo místico, al raggiungimento della vita originale»<sup>500</sup>. Pável Florenski (1882-1937) también profundizó en la idea de la transfiguración en el arte<sup>501</sup>. Asimismo, Jean Lacroix (1900-1986) retomó el pensamiento de que el amor necesita de la materia, y planteó que esta encuentra su sentido cuando se convierte en regalo, en don que las personas pueden ofrecer en sus encuentros. Es decir, la materia quiere convertirse en parte del amor entre las personas, como explica Rupnik. Finalmente, el director del Centro Aletti señala que Jean Corbon (1924-2001), sacerdote melquita que murió en Beirut, defendió que todo lo creado por Dios contiene un significado que revela el Espíritu Santo. El significado toma cuerpo en Cristo, pero el que lo inspira es su Espíritu<sup>502</sup>.

Este proceso de transfiguración de la materia y, en especial, la idea planteada por Lacroix de que la materia se convierte en donación, es profundizada por Rupnik en otros estudios. Así, afirma que el mundo tiene su sentido al formar parte de la relación entre el hombre y Dios, al participar de su amor. De tal manera que, cuando alguien entrega una materia con amor, esa materia entregada lleva al rostro de la persona que la ofrece. Por tanto, cuando la materia revela su verdad se convierte en «partecipazione alla vita spirituale, diventa nutrimento, unione con Cristo e comunione della Chiesa,

---

<sup>497</sup> JUAN DE DAMASCO, *Sobre las imágenes sagradas*, Pamplona: Barañáin, 2013, 151-153. Véase también: ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 95-96.

<sup>498</sup> IVANOV, V. I., «I limiti dell'arte» 458

<sup>499</sup> RUPNIK, M.I., «La materia che lascia riconoscere il Signore» 133.

<sup>500</sup> BERDIAEV, N., *Spirito e libertà*, Milano: Edizioni di comunità, 1947, 133.

<sup>501</sup> FLORENSKIJ, P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano: Adelphi Edizioni, 1995, 61. Véase también: LÓPEZ SÁEZ, F.J., *La belleza, memoria de la resurrección*, 206-207.

<sup>502</sup> RUPNIK, M.I., «La materia che lascia riconoscere il Signore» 133.

comunione delle persone»<sup>503</sup>. Asimismo, se lamenta de que, por lo general, hoy día no creamos que el amor transfigure la materia y que, por lo tanto, la belleza signifique un cambio real de la misma<sup>504</sup>. Rupnik asimismo compara esta transfiguración de la materia con el significado del sacramento del bautismo:

cuando morimos en el bautismo y el Espíritu Santo se posa sobre nosotros y nos une a Cristo, nos hace pasar a la tumba de Cristo y nos hace salir fuera renacidos en Él. Este tránsito de la tumba a la resurrección, como vida en Cristo, es lo que sucede a la materia cuando el hombre la toma con amor. La materia vive entonces una especie de *exodus*: de la mentira a la que es impulsada, que no le hace vivir aquello para lo que fue creada, hacia su verdadero sentido<sup>505</sup>.

La lectura de diferentes autores como Bulgákov o el teólogo ortodoxo Alexander Schmemmann (1921-1983) inspiran a Rupnik a realizar este paralelismo entre la transfiguración de la materia y el bautismo<sup>506</sup>.

En definitiva, Rupnik defiende la importancia de recuperar en la actualidad una visión íntegra de la materia, que incluye la creación y la transfiguración<sup>507</sup>. De este planteamiento relativo a la transfiguración de la materia, resultan diversas consecuencias vinculadas directamente con el trabajo del Centro Aletti. En primer lugar, a raíz de esta idea, Rupnik explica que el mosaico es una explicitación de la teología de la creación. Si la materia encuentra su sentido cuando está impregnada de amor, a la hora de realizar un mosaico y, en concreto, al cortar la piedra, el artista debe evitar imponer su voluntad, no ya solo porque de este modo se pueda cortar o la piedra fácilmente se desmenuce, sino también por el reflejo de este amor, por el reconocimiento del *logos* propio de la materia (Figs. 71-72)<sup>508</sup>. Es por ello por lo que el mosaico es un reflejo de la teoría de la creación, «del verdadero principio religioso, eclesial, un reconocimiento del otro, el “otro” con mayúscula y con minúscula»<sup>509</sup>.

---

<sup>503</sup> RUPNIK, M. I., «Verso un'arte sapienziale» 170.

<sup>504</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 176.

<sup>505</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 177.

<sup>506</sup> Destaca su obra: SCHMEMMANN, A., *Per la vita del mondo*, 96.

<sup>507</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 176.

<sup>508</sup> RUPNIK, M.I., «Teología come creazione artistica» 196. Este amor a la materia se puede relacionar con el defendido por Gaudí, quien quería convertir los espacios litúrgicos en «oraciones hechas piedra». De hecho, Etsuro Sotoo, confiesa que «para ser escultor no basta con investigar, con conocer científicamente la piedra», sino que hay que amarla, pues «si amas la piedra, cuando estás picando, se establece una comunicación, empiezas a comunicarte con ella» (SOTOO, E. y ALMUZARA, J.M., *De la piedra al Maestro*, 25-26). Por otro lado, para la realización de sus obras, Gaudí también se sirvió de materiales muy diversos, incluso utilizó lo rechazado, lo inutilizable, que lo transformaba «en piedra preciosa de la Jerusalén celeste y en piedra angular de la casa espiritual» (HERNÁNDEZ, J.P., *Antonio Gaudí: la Palabra en la piedra. Los símbolos y el espíritu de la Sagrada Familia*, Bilbao y Santander: Ediciones Mensajero y Editorial Sal Terrae, 2010, 38).

<sup>509</sup> GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik» 198-199.

Asimismo, esta transfiguración de la materia se refleja también en el proceso de creación del llamado *oro Aletti*, en la arcilla que se utiliza para su formación. Como explica Rupnik, cuando la arcilla pasa por el fuego –que simboliza el Espíritu–, se petrifica, lo que permite poder aplicar la lámina de oro. «Ese fuego que la ha petrificado y que la ha solidificado, ahora permanece en ella como luz del oro», de tal manera que al final solo se ve «lo que puede salir de la oscuridad, de las tinieblas, que puede hacer traslucir la luz»<sup>510</sup>.

También el propio Rupnik comenta la significación que estas teselas de *oro Aletti* adquirieron durante la realización de la cripta del Padre Pío en San Giovanni Rotondo, en concreto, durante la realización del mosaico en el techo. Ello les obligaba a tener que trabajar de pie e inclinados hacia atrás. A pesar de todo el esfuerzo que supone, se veían sostenidos por las palabras de este santo que han quedado escritas en la entrada de la cripta: *Confidate e sperate nei meriti di Gesù e così anche l'umile argilla diverrà oro finissimo da risplendere nella reggia del re dei cieli* (Fig. 128)<sup>511</sup>.

Por otro lado, junto a las piedras, los otros materiales que introducen, como las cuerdas o el yute, pretenden subrayar todavía más el trabajo humano, que participa de esta transfiguración del mundo<sup>512</sup>. Pero, fundamentalmente, esta transfiguración de la materia en los mosaicos del Centro Aletti se refleja en los rostros de las figuras. Si cuando se mira el rostro de una persona querida, no se piensa en que está hecho de músculos, de nervios o de piel, «sino que vence la expresión del amor», del mismo modo en los rostros de los mosaicos del Centro Aletti «ya no se debe hacer ver la materia, sino su transfiguración, es decir, la huella que es dada a la materia por el amor». Es por ello por lo que es difícil saber de qué están compuestos estos rostros. Así se potencia la verdadera voluntad de la materia: «ser cada vez más transparente» y su sentido: «ser hipostatizada, personalizada, hacerse cuerpo, rostro»<sup>513</sup>.

---

<sup>510</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 188. Véase también: GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, Roma: Lipa, 2014, 6.

<sup>511</sup> Al explicar este mosaico Rupnik señala que el Padre Pío retoma la tradición de la Iglesia en cuanto a la consideración del oro como la materia más idónea para «expresar la santidad, la fidelidad y la luz de la gloria de Dios». Concretamente, el santo «ve en el pasaje de la arcilla al oro el pasaje del hombre viejo al hombre nuevo. Ve la transfiguración que la gracia de Cristo cumple en nosotros seres humanos frágiles, vulnerables, abiertos al pecado» (RUPNIK, M.I., *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, San Giovanni Rotondo: Edizioni Padre Pio da Pietrelcina, 2011, 43). Véase también: GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 189.

<sup>512</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de los Santos Santiago y Juan en Milán, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/14.htm> [consultado el 5.5.2017]

<sup>513</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 180-181; RUPNIK, M.I., «El misterio intuido» 27; y RUPNIK, M.I., «Algunos desarrollos» 182.

En definitiva, el mosaico del Centro Aletti es, por tanto, un arte que recupera la misión de servicio, un arte que teje las relaciones entre las personas, porque comunica algo que supera el estado de ánimo de un sujeto<sup>514</sup>. Además, en el propio mosaico, cada piedra tiene su propio lugar. Ninguna es un obstáculo para otra, así como ninguna tesela tiene una mayor consideración que otra. De hecho, en relación con la técnica mosaica, una de las reglas que se respetan en el Centro Aletti es evitar hacer cruces con las piedras pues el efecto que estas cruces provocan es que el ojo del espectador se fije especialmente en ese espacio, en vez de visualizar todo el conjunto. El hecho de que cada piedra tenga su propia misión y el mismo valor refleja además esa eclesialidad que, como hemos señalado en apartados anteriores, es uno de los elementos del arte litúrgico. El mismo Rupnik profundiza en esta comparación entre la realización de un mosaico y la realidad eclesial:

¡Para crear el mosaico, la materia debe pasar por la comunión! Son piedras distintas, diferentes miembros que juntos dicen la misma cosa... Pero esta es precisamente la Iglesia, el Cuerpo de Cristo, que está compuesto de muchos miembros (...). Al tratar todo el día de encontrar con el ojo la piedrecita adecuada en el lugar adecuado, de ver cómo ajustar la forma para crear la armonía, nos encontramos que también nosotros nos ponemos en el lugar adecuado<sup>515</sup>.

Esta eclesialidad se manifiesta asimismo a partir de la diversidad de los materiales utilizados en los mosaicos del Centro Aletti. Y todo ello potencia la armonía, que también se ha señalado en capítulos precedentes. Como afirma Rupnik, al trabajar con las piedras, se percibe que cada una de ellas tiene su propia existencia, una personalidad propia que debe ser tenida en cuenta. Por ello, en el mosaico es necesaria una cierta ascesis, que exige que el artista no imponga su propia voluntad, su propio proyecto, «sino que escuche a las piedras, sus voces y las haga salir de manera que se manifieste el coro, se escuche la armonía del canto y no la confusión o un dictado rígido»<sup>516</sup>. Esta armonía que se persigue no significa homogeneidad, como ya hemos analizado, sino unidad en la diversidad. Y es esta armonía la que refuerza de nuevo el sentido eclesial. En este sentido, también Rupnik afirma que el mosaico es imagen de la Iglesia, que es la armonía de las alteridades<sup>517</sup>. Esta armonía –que no conduce tampoco a la supresión

---

<sup>514</sup> RUPNIK, M.I., «La via della bellezza nell'arte contemporanea» 495.

<sup>515</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 179.

<sup>516</sup> RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 183.

<sup>517</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 176. Esta reflexión ha sido subrayada por Rupnik en otras ocasiones, como: RUPNIK, M.I., «Programa iconográfico» 48.

de contrastes matéricos, sino que al contrario, potencia la distorsión formal y el dinamismo compositivo— subraya también el movimiento de la obra musiva<sup>518</sup>.

Ello permite crear aquel escenario de belleza que favorece la acogida del misterio. Es decir, la propia materia de los mosaicos del Centro Aletti vivifica la obra, lo que lleva a su identificación con la liturgia. Y es también este movimiento el que hace percibir la vida de la materia, que deja de mostrarse como una realidad inerte, muerta, y se expresa como como dinamismo, como vitalidad<sup>519</sup>. Esta idea recuerda al pensamiento escrito por Evdokimov, que planteó la importancia de que una obra estuviera llena de vida y de movimiento<sup>520</sup>. En definitiva, el dinamismo creado por los distintos materiales refleja una realidad viva que quiere ser a su vez reflejo de una Iglesia viva.

### **3.4. LA REPERCUSIÓN DE KANDINSKY: LA BÚSQUEDA DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE**

La importancia del color, un determinado uso de la línea y la búsqueda por reflejar el movimiento —principales objetivos que Matisse perseguía a la hora de realizar sus obras, como hemos señalado— emergieron también como protagonistas en las pinturas de Wassily Kandinsky (1866-1944). De hecho, al igual que Matisse y Rupnik, desde niño Kandinsky se siente fuertemente atraído por el color<sup>521</sup>. Es por ello por lo que muchos historiadores, como Peter Selz, han señalado que «la historia de su vida es, ante todo, la historia de las impresiones cromáticas recibidas en su primera infancia y a lo largo de su adolescencia»<sup>522</sup>.

Por otro lado, asimismo como Matisse, Kandinsky destaca el dinamismo y la energía de los colores al plantear que en sí mismos son siempre vivos y que solo los malos pintores poseen el don de «matarlos»<sup>523</sup>. De este modo, el color dejaba de ser un mero instrumento creativo, pues su proyección, extraída de los campos de la experiencia y del

---

<sup>518</sup> Rodríguez Velasco al hablar de este movimiento de los mosaicos del Centro Aletti, lo relaciona con el futurismo y, concretamente con Giacomo Balla (1871-1958). No obstante también señala que este dinamismo en el Centro Aletti no es meramente una cuestión formal o expresiva, sino que es signo del Espíritu en la obra (RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik» 18).

<sup>519</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik» 18; RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 179; y RUPNIK, M.I., «Teologia come creazione artistica» 195.

<sup>520</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 225.

<sup>521</sup> KANDINSKY, W., «Retrospects by Wassily Kandinsky (Published 1913 in the Sturn edition: Kandinsky by Herwath Walden)», en REBAY, H. (ed.), *Kandinsky*, New York: Guggenheim, 1945, 23.

<sup>522</sup> SELZ, P., *La pintura expresionista alemana*, Madrid: Alianza Editorial, 1989, 195.

<sup>523</sup> KANDINSKY, W., «Pintura abstracta», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 171.

conocimiento, lo llevaba a poseer una «inusitada fuerza expresiva» que, como subraya en una entrevista de 1937, se convierte en una de las claves del proceso de *abstracción* de su pintura<sup>524</sup>. Kandinsky también señala cómo en este proceso jugaron un importante papel los cuadros juveniles de Matisse, pues tras contemplarlos, se siente alentado a emprender ese nuevo proceder de su obra pictórica.

De hecho, Matisse, junto con Cézanne, se convertiría en la fuente para su pintura<sup>525</sup>. Además, tras visitar la muestra de jóvenes pintores franceses que tuvo lugar en la Galería Moderna Thannhausser, Kandinsky afirma que, a pesar de que en ella muchas obras eran perfectas desde el punto de vista pictórico, solo Matisse fue quien supo «rinunciare completamente a ciò che è inutile (momento negativo), e ottenere una sua forma artistica (momento positivo)»<sup>526</sup>.

Esta búsqueda de la esencialidad será perseguida por Kandinsky y, al igual que sucede con Matisse y con Rupnik, en las obras del artista ruso la línea es fundamental para conseguir la síntesis de las formas, de manera que «todo lo secundario desaparece automáticamente y queda solo lo esencial»<sup>527</sup>. Esta esquematización de las formas y su definición a partir de contornos muy marcados se aprecia en muchas de sus obras, como en *Lírico* (Fig. 129) o en *Improvisación XIX* (Fig. 130), cuyas figuras, apenas esbozadas, «essenzialmente sono trasparenti»<sup>528</sup>, tal y como ha señalado Rupnik en su trabajo de fin de licenciatura titulado *Vassilij Kandinskij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*.

Ya en su primer gran tratado teórico, *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky subraya el destacado valor tanto del color como de la línea en la obra artística y su decisiva influencia en el ámbito espacial:

El grosor mayor o menor de una línea, la situación de la forma sobre la superficie, la intersección de una forma por otra, son ejemplos suficientes de la extensión gráfica del espacio. El color ofrece posibilidades parecidas: utilizado idóneamente avanza o retrocede y

---

<sup>524</sup> KANDINSKY, W., «Entrevista de Nierendorf a Kandinsky», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 193.

<sup>525</sup> Hasta configurar su estilo personal, Kandinsky estudia diversos estilos: «l'arte antica, egizia –che amo molto–, gli italiani del Rinascimento veneziano e fiorentino e l'arte russa delle icone» (KANDINSKY, W., «Intervista concessa a Charles-André Julien (1921)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 183). También influyeron en su obra otros artistas y movimientos, como el grupo simbolista *Rosa Azul*, Picasso o Gauguin (DÜCHTING, H., *Wassily Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*, Madrid: El País, 2007, 57 y 86; DUBE, W.D., *The Expressionists*, London: Thames and Hudson, 1990, 109; y MYERS, B.S., *Les Expressionnistes Allemands*, 27).

<sup>526</sup> KANDINSKY, W., «Lettere da Monaco», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 26.

<sup>527</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 64.

<sup>528</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinskij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 97 y 10.

convierte el cuadro en una entidad flotante, lo que equivale a la extensión pictórica del espacio. La fusión de ambas extensiones, en armonía o contraste, constituye uno de los más ricos y poderosos elementos de la composición gráfico-pictórica<sup>529</sup>.

Diversos autores han señalado el protagonismo de estos dos elementos en su obra, como Hilla Rebay que, al hablar de *Pintura con borde blanco* (Fig. 131), incide en el triunfo de la forma rítmica y en el elemento del color<sup>530</sup>. Por su parte, Rupnik destaca ya no solo la importancia de ambos, sino la idea defendida por Kandinsky sobre la repercusión que tienen en el ámbito espacial. Así, en su comentario de la obra *Improvisación XIX* (Fig. 130), plantea que algunos elementos que en el fauvismo están tan solo esbozados, adquieren aquí un elemento principal, como es el caso de la estructura espacial, organizada a partir del color y de la línea. Según Rupnik, las grandes composiciones horizontales, diagonales, piramidales o circulares adquieren ya otro papel, de modo que «una línea nera che potrebbe essere il disegno di una figura, ha a livello architettonico la stessa funzione di una macchia di colore». Así, nos encontramos ante una pintura que va más allá de la superficie expresiva de los fauves, ya que el color y el dibujo se convierten en la misma estructura de la obra. Rupnik incluso también plantea al hablar de esta pintura que todo el cuadro es la superficie de los objetos y que ningún elemento tiene una superficie propia, idea que retomaría al explicar la pintura *Todos los santos I* (Fig. 132)<sup>531</sup>.

Esta relación tan íntima que se produce entre el color y la forma llevará a Kandinsky a analizar los efectos que tiene la forma sobre el color, ya que «determinados colores son realzados por determinadas formas y mitigados por otras». Así, los colores agudos tienen mayor resonancia en formas agudas –como el amarillo en un triángulo–, mientras que «en los colores que tienden a la profundidad, se acentúa el efecto por formas redondas (por ejemplo, el azul en un círculo)»<sup>532</sup>. Las infinitas combinaciones entre colores y formas conllevan múltiples efectos en la obra de arte.

Si analizamos de forma independiente el uso de la línea y del color en las pinturas de Kandinsky, podremos considerar con mayor precisión otros aspectos del papel que adquieren en su obra. Así, en cuanto a la línea, Rupnik al comentar el cuadro de Kandinsky *Composición VI* (Fig. 133) señala que esta no adquiere la función que tiene

---

<sup>529</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 87. Hay que señalar que Kandinsky fue, además de artista, un elocuente teórico del arte (DÜCHTING, H., *Wassily Kandinsky*, 7).

<sup>530</sup> REBAY, H., «On the White Edge», en REBAY, H. (ed.), *Kandinsky*, New York: Guggenheim, 1945, 16.

<sup>531</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 7-8 y 91.

<sup>532</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 57-58.



en este mundo de separar, dividir o delinear, sino que es la que crea la armonía en la pintura<sup>533</sup>. Este uso de la línea como generadora de armonía de la obra en su conjunto se observa también en los mosaicos del Centro Aletti, en especial, en sus fondos, por lo que este hecho podría considerarse una reminiscencia de Kandinsky. Un ejemplo concreto de líneas que generan armonía lo encontramos en el fondo del mosaico de la iglesia de Santa Clara en Roma, donde de izquierda a derecha las líneas comienzan ascendiendo hasta llegar al Pantocrátor, y a partir de esta escena central, descienden (Fig. 134). «El trasfondo de todo el mosaico es neumatológico», es decir, recuerda al Espíritu Santo que establece una relación real entre los hombres y Dios<sup>534</sup>.

La representación del Espíritu Santo como un espacio de movimiento y de luz aparece en muchas otras obras del Centro Aletti, como en la iglesia de San Pascual en Bari (Fig. 135), en la iglesia de la Santísima Trinidad en Porto Santo Stefano –donde la energía vital del Espíritu se expresa a través del dinamismo de las líneas y de la variedad e intensidad de los colores en la pared del ábside (Fig. 136)– o en la iglesia de San Marcos Evangelista en Capodistria (Eslovenia) –donde doce paneles de color, que recuerdan las teclas de un piano, representan simbólicamente los doce apóstoles que reciben el Espíritu Santo el día de Pentecostés (Fig. 137).

Pero es en la capilla del Pontificio Colegio Portugués en Roma donde las líneas adquieren un protagonismo inusitado, hasta el punto de que las figuras en la obra musivaria desaparecen y pasan a concentrarse en el ambón, en la puerta de entrada y en el tabernáculo (Fig. 138). De este tabernáculo es de donde brotan las principales líneas, cuyo trazado provoca un efecto de expansión de las paredes. Este efecto en el espacio no es banal, pues el Centro Aletti pretende reflejar cómo la presencia del Santísimo transfigura el universo, de tal manera que las paredes no son una realidad muerta ni su análisis se agota desde el punto de vista geométrico, sino que participan de la naturaleza de la Iglesia y crean un nuevo espacio en movimiento, vivo y orgánico.

Todo ello, por tanto, manifiesta una de las ideas más defendidas por Rupnik: el hecho de que la iglesia sea el autorretrato de la Iglesia. Este ejemplo es una muestra más de que para Rupnik el dinamismo no es meramente una cuestión formal o expresiva,

---

<sup>533</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 103.

<sup>534</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la iglesia de Santa Clara en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/28.htm> [consultado el 5.5.2017]

sino que es signo del Espíritu en la obra<sup>535</sup>. De hecho, en la explicación de la capilla de la residencia del arzobispo católico en Belgrado (Fig. 139), se señala que las partes decorativas del mosaico son las que suscitan «la sensación de la armonía y de la belleza, es decir, ese sentimiento del corazón que permite el verdadero conocimiento del misterio y de la enseñanza expresada en las figuras y en la liturgia vivida en este espacio»<sup>536</sup>.

El uso de la línea en los mosaicos del Centro Ezio Aletti también es fundamental para dividir las diferentes escenas dentro de un mismo espacio (Fig. 140) o para señalar el camino del espectador-fiel hacia el lugar principal de la iglesia o capilla. En este sentido, podemos destacar las formas doradas situadas en el techo de la capilla de la Pontificia Facultad de Ciencias de la Educación *Auxilium* en Roma (Fig. 141) o las teselas situadas en el pavimento de la capilla de San José de las hermanas de la caridad de San Vicente de Paúl en Fiume (Fig. 142). En otras ocasiones, las líneas tanto en las obras de Kandinsky (Fig. 143) como en las del Centro Aletti (Figs. 144-146) forman una especie de damero que enfatiza el componente decorativo.

Por otro lado, hay que señalar también los paralelismos entre determinadas líneas curvas que tienen un extremo más grueso que el otro, presentes en las obras de Kandinsky –como la línea naranja del extremo superior derecho de la obra de 1944 (Fig. 147) o las tres naranjas situadas a la izquierda, centro y derecha de *En azul* (Fig. 148)– y en las de Rupnik –como las situadas en el ambón, altar y sagrario de la capilla de las hermanas hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús (Fig. 149) o de la iglesia de San Juan del Pontificio Instituto Polaco, ambas en Roma (Fig. 150). Estas líneas ayudan a leer las obras de ambos autores y marcan el ritmo de las mismas.

No obstante, en el caso de Rupnik, su incorporación no está asociada solo a aspectos formales, pues estas líneas en concreto esconden un significado profundo: remiten al costado abierto de Cristo. De este modo, también las podemos encontrar de forma aislada en determinados fondos –como en la capilla del Pontificio Colegio Irlandés en Roma (Fig. 30) o en la iglesia ortodoxa de la Transfiguración en Cluj (Fig. 151)–, dentro de una cruz –como en la capilla del Pontificio Colegio Irlandés en Roma (Fig. 152), situada en la puerta de entrada o en la capilla de la enfermería de la Compañía de

---

<sup>535</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik» 18.

<sup>536</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la residencia del arzobispo católico en Belgrado, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/33.htm> [consultado el 7.9.2016]

Jesús en Roma, situada en el sagrario (Fig. 153)– o en un pilar, como sucede en la iglesia inferior de san Pío de Pietrelcina en san Giovanni Rotondo, donde, de hecho, este costado abierto de Cristo es el que permite contemplar el sepulcro del santo. Como explica Rupnik, «de esta manera, nos insertamos en la perfecta tradición franciscana en la cual se inspiraba también el padre Pío cuando aconsejaba a las personas a meterse en el costado de Cristo» (Fig. 154)<sup>537</sup>.

A propósito del color, un aspecto fundamental para Kandinsky es el significado que estos adquieren. Ya en el programa de *El Jinete Azul* se señalaba la importancia de la función simbólica y psicológica del mismo, que destacaría más directamente en las obras de Klee y del propio Kandinsky<sup>538</sup>. Este, al respecto, comenta con posterioridad que los colores le gustaban de dos modos: «con l'occhio (e con altri sensi) e psichicamente, ossia in riferimento al contenuto, si potrebbe anche dire, usando a buon diritto una parola oggi proibita: come *simboli*»<sup>539</sup>.

Con relación a esa asociación *psíquica* de los colores y a la concepción de los mismos como símbolos, según Kandinsky, el amarillo irradia fuerza y tiene la capacidad de ascender cada vez más alto. En cambio, el azul tiene el poder de descender, de irradiar frío y transmite quietud. Por su parte, el rojo destaca por la intensa ebullición y tensión y «tiene el efecto interior de un color vivo, vital e inquieto, pero no posee el carácter ligero del amarillo desbordante, sino una nota fuerte de gran potencia y tenacidad»<sup>540</sup>.

Como hemos señalado en capítulos precedentes, los colores en la obra de Rupnik también adquieren un valor simbólico, al asignarles un fuerte sentido vital, artístico y teológico. Es decir, al igual que en Kandinsky, el uso de los colores en las obras del Centro Ezio Aletti no se produce al azar ni son estos simplemente signos decorativos, sino que tienen un sentido concreto, un significado<sup>541</sup>. No se trata de una interpretación psicológica, como observamos en las pinturas del artista ruso, pues en términos

---

<sup>537</sup> RUPNIK, M.I., *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, 53.

<sup>538</sup> *El Jinete Azul* fue el nombre del almanaque que aparece en Múnich en 1912 y cuyos directores fueron Kandinsky y Marc. Estos organizaron dos exposiciones en esta misma ciudad –en 1911 y 1912. Junto a ellos, Macke, Javlensky, Klee, Gabriele Münter y Marianne von Werefkin, fueron los que configuraron el grupo (LYNTON, N., «Expresionismo» 43; y MYERS, B.S., *Les Expressionnistes Allemands*, 152).

<sup>539</sup> KANDINSKY, W., «Risposte a P. Plaut per *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit* (il testo di Kandinsky è del 1928)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 188.

<sup>540</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 72-78; KANDINSKY, W., «Arte concreto. 1938. 1. Vingème siècle», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, 136; y KANDINSKY, W., *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2003, 57.

<sup>541</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

generales, Rupnik recupera el uso del color según los cristianos del primer milenio<sup>542</sup>. No obstante, a pesar de estas diferencias, sí se pueden establecer paralelismos entre las consideraciones de Kandinsky y Rupnik sobre determinados colores.

Uno de ellos es el gris, ya que Rupnik, basándose en la teología de los colores según los Padres de la Iglesia, plantea que es el color de la confusión y lo relaciona con lo anémico y el cansancio<sup>543</sup>. Del mismo modo, Kandinsky señala que es el color de «la inmovilidad desconsolada. Cuanto más oscuro es el gris, tanto más predomina la desesperanza y se acentúa la asfixia»<sup>544</sup>.

Asimismo, ya se ha señalado que Rupnik utiliza el negro para hacer emerger la luz, por tanto, para potenciar el resto de colores. En especial, plantea que pone de manifiesto el rojo y el azul, como se observa en la capilla de las hermanas de Jesús Buen Pastor en Roma (Fig. 155), en la capilla de la Sagrada Familia en la sede central de los Caballeros de Colón en New Haven (Fig. 156) o en la iglesia de Santa María Madre de la Iglesia en Zaragoza (Fig. 157)<sup>545</sup>. Del mismo modo, Kandinsky señala que junto al negro «cualquier color, incluso el de resonancia más débil, suena con fuerza y precisión», como de hecho se aprecia en su obra *Algunos círculos* (Fig. 158). Además, lo relaciona con la muerte<sup>546</sup>. Rupnik, en ocasiones, también lo utiliza en determinados espacios en los que hay una referencia al dolor, al ser el negro el color de la muerte como consecuencia del pecado y de todo género del mal<sup>547</sup>. Así, lo encontramos en los mosaicos del Centro Aletti en la representación del asesinato de Caín a Abel –como el que se encuentra en el santuario de San Juan Pablo II en Washington (Fig. 159)–, en la crucifixión –como en el de la iglesia del Corpus Domini en Bolonia (Fig. 160)–, en la representación de la piedad –tal y como observamos en la capilla del bautismo del santuario de San Juan Pablo II en Cracovia (Fig. 161)–, o en los infiernos –como en la iglesia de San Pascual en Bari (Fig. 162). No obstante, a pesar de que la luz brillara en las tinieblas, «estas no la sofocaron» (Jn 1,5). Por ello, en la capilla del Santísimo de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena, aparece una franja negra en el ábside

---

<sup>542</sup> Ya se ha señalado la importancia de la tradición en la concepción de la obra de Rupnik. Esta se observa tanto a nivel general como en elementos particulares. Uno de ellos es el de los colores. Véase: GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 193.

<sup>543</sup> RUPNIK, M.I., «Lectio Academica» 50.

<sup>544</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 78 y 75.

<sup>545</sup> RUPNIK, M.I., «El misterio intuido» 67.

<sup>546</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 78.

<sup>547</sup> Comentario sobre los mosaicos de la capilla de las Hermanas de Jesús Buen Pastor en Roma. residencia de los jesuitas San Pedro Canisio en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/italia/roma/93.htm> [consultado el 7.9.2016]

que, sin embargo, es flanqueada por el oro e incluso se intuyen reflejos dorados en las propias teselas negras (Fig. 163)<sup>548</sup>.

Siguiendo con la explicación sobre el sentido del color en la obra de Kandinsky, en el comentario de su pintura titulada *Improvisación XIX* (Fig. 130), Rupnik señala que nos encontramos ante una narración a través del color, que va más allá de la técnica de los fauves, pues Kandinsky no usa un color local –es decir, un color delineado por los márgenes del objeto–, sino *trans-local*. Y la misma idea la repite en la explicación de *Lírico* (Fig. 129), donde precisamente es el uso del color el que «irrompe la bidimensionalità e quindi crea una dimensionalità diversa. Questo colore non è locale perciò diciamo che la sua funzione è trans-locale, e meta-figurativa»<sup>549</sup>. El propio Kandinsky en unos apuntes de su obra *Composición IV* (Fig. 164) subraya el «desbordamiento de los colores más allá de las fronteras de las formas»<sup>550</sup>.

Rupnik plantea que Kandinsky no utiliza un color *local*, sino *trans-local* porque el pintor ruso asocia el color a una visión espiritual –esta es realmente su principal contribución en relación con el color. Como él mismo señala en 1913, los sentimientos de los colores en la paleta se convirtieron en experiencias espirituales y fueron la base para la redacción del libro *Lo espiritual en el arte*<sup>551</sup>.

Por otro lado, el hecho de que, en determinadas pinturas la línea no separe, divida ni delimite, como sucede en este mundo, se debe a que Kandinsky no refleja en su obra la realidad que ve, sino una visión apocalíptica, una nueva dimensión, «una risurrezione dove tutta la creazione, tutta la storia è armonizzata», en palabras de Rupnik<sup>552</sup>. Es decir, una nueva realidad donde el arte es capaz de hablar en un lenguaje artístico de espíritu, donde una obra es buena porque «tiene una vida interior total» y donde la belleza «solo se puede medir por el rasero de la grandeza y de la *necesidad interior*»<sup>553</sup>.

---

<sup>548</sup> Comentario sobre los mosaicos de la capilla del Santísimo de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase:

<http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/91a.htm> [consultado el 7.9.2016]

<sup>549</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teología russa*, 9 y 95-96.

<sup>550</sup> KANDINSKY, W., *Mirada retrospectiva*, Barcelona: Emecé Editores, 2002, 132.

<sup>551</sup> KANDINSKY, W., «Retrospects by Wassily Kandinsky» 29.

<sup>552</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teología russa*, 103.

<sup>553</sup> KANDINSKY, W., «La pintura como arte puro», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, 59 y KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 101 y 104.

Y esta necesidad interior se convierte en «la fuerza espiritual de lo objetivo en el arte»<sup>554</sup>.

De este modo, el espíritu es la fuente y la forma es la expresión, que debe nacer de la necesidad interior y reflejar así «el espíritu del artista individual»<sup>555</sup>. Por tanto, según Kandinsky, son dos los elementos que constituyen la obra de arte: el elemento interior y el elemento exterior; es decir, el contenido y la forma. Tanto el elemento interior como el exterior son fundamentales a la hora de realizar una obra de arte. De hecho, Kandinsky advierte del peligro que hay en eliminar uno de ellos<sup>556</sup>. Hay que señalar que, a pesar de que cuando escribió *De lo espiritual en el arte* reconoció que no consideraba que tuvieran el mismo nivel de importancia, con posterioridad defiende que el equilibrio entre ambos conduce a la verdadera armonía<sup>557</sup>. El pintor ruso llega incluso a definir perfección –así como belleza– como la «armonía del contenido y la forma» y advierte del riesgo que supondría la independencia del color y la forma cuando están vacíos de contenido<sup>558</sup>.

Por otro lado, la relación «emoción-sentimiento-obra-sentimiento-emoción» planteada por Kandinsky al señalar que el sentimiento es el puente desde lo inmaterial hacia lo material (artista), así como desde lo material hacia lo inmaterial (contemplador) es, en parte, desarrollada en el comentario de Rupnik sobre la obra de Kandinsky titulada *Lírico* (Fig. 129)<sup>559</sup>. El director del Centro Aletti señala que este cuadro es el resultado de la impronta que permanece en el mundo espiritual, después de una experiencia vivida en el mundo sensorial<sup>560</sup>. El artista debe, por tanto, escoger la forma

---

<sup>554</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 98. En la investigación que Lampe realiza sobre Kandinsky indica algunas de las fuentes que pudieron influir al artista ruso en su defensa del contenido espiritual de la obra de arte. Una de ellas es el estudio de Worringer *Abstracción y naturaleza*, de 1908 (LAMPE, A., «Vassily Kandinsky: una obra sin límites», en HERNÁNDEZ, A. (coord.), *Kandinsky. Una retrospectiva*, Madrid: Editorial Palacios y Museos, 2015, 26).

<sup>555</sup> KANDINSKY, W., «Toda época espiritual (1943)», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, 153; y KANDINSKY, W., «Sobre el problema de la forma», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 23.

<sup>556</sup> KANDINSKY, W., «El arte de hoy está más vivo que nunca. (1935 Cuadernos de Arte)», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, 122.

<sup>557</sup> KANDINSKY, W., «Entrevista concedida a Charles-André Julien» 183.

<sup>558</sup> KANDINSKY, V. y MARC, F., *Correspondencia. Con cartas de Gabriele Münter y Maria Marc*, Madrid: Editorial Síntesis, 2004, 296. Véase también: DÜCHTING, H., *Wassily Kandinsky*, 40.

<sup>559</sup> KANDINSKY, W., «La pintura como arte puro» 55-56. Esta idea será expresada por Kandinsky en diversas ocasiones, como en: KANDINSKY, W., «Risposta alle critiche (Scritto a Monaco nel 1912)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 208.

<sup>560</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 97.

material de su «vibración mental», que está impulsada a expresar y «si el medio es adecuado, provocará una vibración casi idéntica en el alma del receptor», de tal modo que el espectador se identifica espiritualmente con el creador de dicha obra<sup>561</sup>.

A propósito de esa vibración que es creada por el artista, Kandinsky insiste en que renunciar a esa posibilidad de provocar vibraciones «significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión». De entre las diversas formas capaces de provocar esas vibraciones y esa fuerza espiritual, adquiere un gran protagonismo el círculo, como se observa en *Composición VIII* (Fig. 165), *Amarillo-rojo-azul* (Fig. 166) o *Acento en rosa* (Fig. 167). El mismo Kandinsky aclara que el hecho de que haya adoptado de forma tan frecuente y apasionada el círculo, no se debe a sus propiedades geométricas, «ma dalla mia intensa percezione della forza interiore del cerchio nelle sue innumerevoli variazioni»<sup>562</sup>.

Precisamente, esta figura se encuentra en muchos de los mosaicos realizados por el Centro Ezio Aletti; por un lado, porque en la memoria de la humanidad es el símbolo más antiguo de lo sagrado y, evoca la perfección divina<sup>563</sup>. En la tradición cristiana además representa el cielo<sup>564</sup>. Pero también su incorporación está ligada a esa fuerza interior de la que habla Kandinsky. Como explica el propio Rupnik, «se io metto su una superficie di 20 m<sup>2</sup> un punto circolare, tutti i 20 m<sup>2</sup> hanno una relazione nuova»<sup>565</sup>. Este fenómeno se observa en la iglesia de San Hugo (Fig. 168), en la capilla de la residencia de los jesuitas San Pedro Canisio (Fig. 169), en la curia general de la Compañía de Jesús (Fig. 24) o en la capilla de la casa de la Preciosísima Sangre (Fig. 22), todas situadas en Roma. Hay que tener en cuenta que el protagonismo del círculo no se limita solo a los mosaicos realizados por el Centro Aletti, sino que su fuerza también está presente en las vidrieras, como las que se encuentran en la capilla de la residencia de los

---

<sup>561</sup> KANDINSKY, W., «Sobre la composición escénica», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 44. Véase también: REBAY, H., «Wassily Kandinsky», en REBAY, H. (ed.), *Kandinsky*, New York: Guggenheim, 1945, 36.

<sup>562</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 63; y KANDINSKY, W., «Risposte a P. Plaut» 189.

<sup>563</sup> MUZJ, M.G., *Trasfigurazione. Introduzione alla contemplazione delle icone*, Milano: Edizione Paoline, 1998, 81; y RIVERA TORRES, R., «Tipos apofáticos de la Trinidad», en GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana.1. La visualidad del Logos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2015, 169.

<sup>564</sup> Véase: CHAMPEAUX, G. y STERCKX, S., *Introducción a los símbolos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1984, 36; CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela, 2007, 136; y SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 27. El círculo en las obras del Centro Aletti puede adquirir un sentido distinto al de la divinidad o fuerza interior, como el que se encuentra junto a san Francisco Javier en la capilla de la residencia de los jesuitas en Roma, que hace referencia a Japón.

<sup>565</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

jesuitas San Pedro Canisio (Fig. 170) o en la capilla de las hermanas de Jesús Buen Pastor, ambas en Roma (Fig. 171).

En relación con los efectos que antes hemos señalado que tiene la forma sobre el color, debemos tener en cuenta que estos también se producen en el caso del círculo. La colocación de los mismos, tanto en las obras de Kandinsky como en las de Rupnik, no corresponde al azar, pues el efecto que provocan está relacionado asimismo con el lugar concreto donde se sitúan. Como explica Kandinsky, «un círculo azul colocado arriba y a la izquierda del lienzo ya no es el mismo si se coloca abajo y a la derecha: el “peso”, el tamaño, la intensidad, la expresión son diferentes»<sup>566</sup>. Por otro lado, tampoco producen el mismo efecto si aparecen aislados o si forman un conjunto.

En ocasiones, en el caso de los mosaicos del Centro Aletti, aparecen tres círculos con la idea de evocar simbólicamente la Trinidad, como se observa en la capilla *Redemptoris Mater* (Fig. 172). Esos tres círculos pueden también aparecer entrelazados y penetrar unos en otros, lo que refuerza su representación simbólica y el misterio de la comunión de las tres personas divinas, como sucede en la iglesia de las hermanas ursulinas Hijas de María Inmaculada en Verona (Fig. 173) o en la capilla de la residencia de los jesuitas San Pedro Canisio en Roma (Fig. 174)<sup>567</sup>.

En definitiva, Kandinsky perseguía una renovación espiritual en todos los sectores del arte –un deseo que, como Rupnik ha señalado, fue compartido al inicio del siglo XX por otros artistas como Malévich o Chagall–, y para poder reflejar en sus obras esa nueva realidad, llega a la conclusión de que las condiciones espirituales no pueden encontrar su equivalente formal en la realidad terrenal<sup>568</sup>. En concreto, comenta la imposibilidad que encuentra en la representación del crepúsculo de Moscú, y la impotencia que sufría al no poder fijar en la tela esos colores, pues veía que los medios del arte eran incapaces para ello<sup>569</sup>. Y, precisamente, al afrontar este problema es cuando formula la teoría de la abstracción. Comprende que la naturaleza y el arte tienen

---

<sup>566</sup> KANDINSKY, W., «El valor de una obra concreta» 145. Véase también: KANDINSKY, W., «Tela vacía 5-6 Cuadernos de arte. 1935», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, 129-130.

<sup>567</sup> Encontramos ya esta concepción de tres formas circulares como símbolo de la Trinidad en un mosaico del Baptisterio de Albenga, en Liguria (segunda mitad del siglo V). Por otro lado, la primera representación de la Trinidad como tres círculos entrelazados se encuentra en una miniatura que ilustra el libro I del *De universo* de Raban Mauro (1023, Montecassino, BMC, cod. 132). Véase: RIVERA TORRES, R., «Tipos apofáticos de la Trinidad» 169-173.

<sup>568</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 94; DÜCHTING, H., *Wassily Kandinsky*, 44; y REBAY, H., «Wassily Kandinsky» 36.

<sup>569</sup> KANDINSKY, W., «Sguardo al passato. Monaco di Baviera, 1913», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano, Feltrinelli, 1974, 161.



medios y fines diversos; en otros términos, que el arte es una creación paralela, que se pone de frente a la naturaleza y posee el mismo grado de realidad: «perciò io personalmente preferisco chiamare la cosiddetta arte *astratta*, *arte concreta*»<sup>570</sup>. Defenderá además que este *arte concreto* es más *real* que el arte figurativo, porque en vez de tratar de imitar la naturaleza, encuentra su realidad en los medios que le son propios<sup>571</sup>.

Kandinsky llega a la conclusión de la existencia de estos dos mundos tras un largo proceso. Tal es así que señala que no fue hasta 1913 –año en que ya había escrito *De lo espiritual en el arte*–, cuando consigue mantener ambas realidades como dos ámbitos completamente diferentes<sup>572</sup>.

Es decir, Kandinsky se niega a interpretar el mundo físico y duplicarlo en el acto pictórico, pues considera que aplicar las formas naturales para exteriorizar las espirituales sería corromper estas últimas, y encuentra los medios para comunicar esas experiencias más íntimas a los demás sin recurrir a ninguna pretensión estática de la realidad, sino a través del proceso de la *abstracción*<sup>573</sup>. Defiende que «el pintor abstracto no recibe su *inspiración* de un trozo cualquiera de la naturaleza, sino de la naturaleza en su conjunto, de sus innumerables manifestaciones, que en él se concentran para ser plasmadas en una obra» y, a partir de esa base, busca la forma de expresión más idónea, que le conduce a la *no figurativa*. Asimismo, subraya que este proceso conllevará un enriquecimiento de los medios de expresión<sup>574</sup>.

En este sentido, Rupnik escribe que, con su pintura, Kandinsky protesta contra «una rigorosa pittura figurativa, contro lo abbellimento della superficie degli oggetti»<sup>575</sup>. Precisamente, como hemos señalado en apartados anteriores, una de las máximas del director del Centro Aletti es que el arte no debe ser un perfeccionamiento de la realidad, pues entonces corresponde a una estética autorreferencial, se encierra en sí mismo, y no

---

<sup>570</sup> KANDINSKY, W., «Astratto o concreto? (Scritto redatto da Kandinsky per il catalogo dell'esposizione Tientoonstellig abtacte Kunst, 1938)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 252.

<sup>571</sup> SERS, P., «Introduzione» XI-XII. Kojève, en un texto que analiza la obra de Kandinsky –texto que había sido aprobado por el propio artista ruso–, explica que debería considerarse *arte abstracto* como el que reproduce la realidad tal y como es, a diferencia del *arte concreto*, el realizado por Kandinsky (KOJÈVE, A., «¿Por qué concreto? 1966. Núm. 27 Vingtieme Siècle», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, 158).

<sup>572</sup> KANDINSKY, W., «Retrospects by Wassily Kandinsky» 29.

<sup>573</sup> HOFMANN, W., *Los fundamentos del arte moderno*, 264; y REBAY, H., «Wassily Kandinsky» 36-37.

<sup>574</sup> KANDINSKY, W., «Pintura abstracta» 173-174; y KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 64.

<sup>575</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teología russa*, 81.

deja espacio para que Dios pueda aún decir algo, «pueda redimir»<sup>576</sup>. En definitiva, tanto Kandinsky como Rupnik rechazan representar en sus obras la realidad tal y como aparece ante nuestros ojos. Este hecho llevará a Kandinsky a la realización de su pintura *abstracta*, mientras que Rupnik defiende que para reflejar esa otra realidad no se tiene que utilizar en exclusividad la abstracción. De hecho, como hemos señalado, lo figurativo prevalece en sus obras, pues subraya que el verdadero arte cristiano solo es posible sobre la base de la teología de la encarnación.

No obstante, a pesar de los diferentes caminos que ambos toman, el punto de partida es el mismo: el rechazo ya no solo de la representación exacta de la realidad visual, sino del perfeccionamiento de esta realidad, y el deseo de reflejar en sus obras una realidad espiritual –o, como Rupnik la llamará, una realidad *transfigurada*–, de tal modo, que el uso de los materiales en sus mosaicos quieren hacer ver que la materia no es opacidad del espíritu, sino su revelación, reconocimiento de Dios. Y la explosión de colores indicaría que «todo lo que pertenece al hombre está implicado en la transfiguración de Cristo»<sup>577</sup>.

Además de esta transfiguración de la materia, la realidad transfigurada en las obras del Centro Ezio Aletti se consigue mediante otros recursos, como el rechazo a la perspectiva, presente también en las obras de Kandinsky, como se observa en *Cielo Azul* (Fig. 175)<sup>578</sup>.

Por otro lado, otro de los aspectos comunes de Kandinsky y de Rupnik es su defensa de la íntima relación que debe existir entre el arte y la vida. En otros apartados, se ha destacado que estos dos artistas y teóricos reivindican que toda obra de arte debe ser hija de su tiempo, de modo que ambos buscan que sus obras estén imbuidas de contemporaneidad. Asimismo, en este mismo capítulo específicamente se ha indicado que Kandinsky promueve una correspondencia entre el arte y el alma –tanto la del artista como la del espectador. Lo cierto es que en múltiples ocasiones el artista ruso insiste en esta relación arte-vida, y en que esta alcanza su plenitud con el arte

---

<sup>576</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 122; y GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 54-55 y 100.

<sup>577</sup> Comentario sobre los mosaicos de la iglesia de los Santos Santiago y Juan en Milán. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/14.htm> [consultado el 7.9.2016]. Véase también: Comentario sobre los mosaicos de la capilla de espiritualidad conyugal *La Tienda de Sara y Abraham*, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/italia/25.htm> [consultado el 5.5.2017]

<sup>578</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 106.

*abstracto*<sup>579</sup>. En este sentido, Rupnik señala que Kandinsky con su pintura está «sempre più decisamente vicino a tutto ciò che riguarda la vita»<sup>580</sup>. Kandinsky además se lamenta de que otras obras de arte que se realizaban en su momento no tuvieran ese vínculo con la vida, como resultado en muchas ocasiones de la concepción del arte de modo autónomo, lo que conlleva una crisis artística. Asimismo, también afirma que

además de la terrible crisis económica, existe hoy una crisis mucho más terrible: la crisis del espíritu. La causa de esta crisis es la propagación de las más estrechas ideas materialistas. Uno de los resultados más peligrosos de esta propagación es el creciente interés en las manifestaciones del espíritu y, con él, el creciente interés en el arte. He aquí la explicación de un hecho pernicioso: el arte ha sido expulsado de la “vida”; así como la explicación del intento de “salvar” el arte forzándolo a “servir a la vida actual”. Es lo que considero la única crisis del arte en nuestros aciagos días; pero el arte vencerá<sup>581</sup>.

De hecho, confía en que en esa nueva época que poco a poco va emergiendo se refuerce el vínculo del arte con la vida<sup>582</sup>. Hay que señalar, por tanto, que Kandinsky defiende en sus escritos el advenimiento de una nueva época. En este sentido, debemos recordar que Rupnik también plantea que estamos en el comienzo de una nueva época orgánica.

Además, en esa nueva época promovida por Kandinsky, en la que destacará la manifestación del espíritu tendrán también un gran protagonismo las conexiones entre los diferentes reinos, «come quello della natura, quello della scienza, della forma di vita politica, ecc.»<sup>583</sup>. Esta conexión entre diferentes disciplinas se aprecia asimismo en la propia vida de Kandinsky. Hay que recordar que estudia derecho y ciencias económicas en la universidad de Moscú y recibe clases de piano y violonchelo, pero además, otras ciencias le atrajeron con gran intensidad, como la etnología. En este sentido, se debe también entender el arte de Kandinsky como un todo más allá de las fronteras divisorias<sup>584</sup>. Por ello, Rupnik ha concluido que el estilo del artista ruso es reflejo de un conocimiento integral «e allo stesso tempo è una critica al sapere parziale, critica allo spirito pigro dell'epoca moderna, il quale è caratterizzato da un percepire molto

---

<sup>579</sup> KANDINSKY, W., «Reflexiones sobre el arte abstracto», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 134; y KANDINSKY, W., «Acceso al arte», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 188.

<sup>580</sup> RUPNIK, M.I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine» 140.

<sup>581</sup> KANDINSKY, W., «Preguntas y respuestas», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 143. Véase también: RUPNIK, M.I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine» 140; y KANDINSKY, W., «Dove va l'arte nuova (Monaco gennaio 1911)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 42.

<sup>582</sup> KANDINSKY, W., «Arte abstracto (1925, núm. 13 Der Cicerone)», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987, 85.

<sup>583</sup> KANDINSKY, W., «Sguardo al passato» 168.

<sup>584</sup> LAMPE, A., «Vassily Kandinsky: una obra sin límites» 17-30.

sensoriale, molto materiale, superficiale che ha perso ormai la capacità di leggere il simbolo»<sup>585</sup>.

Uno de los principios fundamentales de Rupnik es su alegato sobre el arte simbólico, al plantear que el arte como vía del conocimiento opera sobre todo como símbolo y este es «intelectual por excelencia, precisamente porque pertenece a un conocimiento integral, donde está la metáfora, la poesía, el concepto, la imagen, la inteligencia como intuición, como análisis, como síntesis y como sentimiento»<sup>586</sup>. Es decir, Rupnik defiende el arte simbólico porque es el que está unido a la vida y, por tanto, al conocimiento. La relación arte-conocimiento-vida es fuertemente promovida por el director del Centro Aletti<sup>587</sup>.

Por tanto, el símbolo está relacionado con la vida y el ser verdadero es solo en comunión. De hecho, al comentar la pintura de Kandinsky *Cielo Azul* (Fig. 175), Rupnik plantea que en ella ningún elemento quita espacio a otro: «nessuno domina. Tutti creano l'unità che le vivifica, tutti sono di un unico fondamento», y al hablar de la obra de Kandinsky en su totalidad, señala que en ella cada elemento está presente en tanto en cuanto está en relación con el todo, de modo que se niega la atención a lo particular y se afirma la visión espiritual, se pone el acento en el conjunto, en la totalidad<sup>588</sup>.

El propio Kandinsky también explicó la conexión que existía entre los diferentes elementos de sus obras. Así, al comentar *Composición VI* (Fig. 133) concluye que «tutti gli elementi, anche quelli che si contraddicono, sono portati così in un perfetto equilibrio fra loro»<sup>589</sup>. Las correspondencias entre los diferentes colores de una misma obra, entre las diversas fuerzas, materias, líneas y formas –libres y geométricas, estáticas y en movimiento–, también se encuentran en los mosaicos de Rupnik y provocan un efecto que conduce hacia la luz y no hacia el conflicto, hacia una expresión de vida y no de ruptura de la misma<sup>590</sup>.

---

<sup>585</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 105.

<sup>586</sup> RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 183; y RUPNIK, M. I., «Il simbolo» 155.

<sup>587</sup> Comentario sobre los mosaicos de la sacristía mayor de la Catedral de Santa María Real de la Almudena de Madrid, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/slovenia/11.htm> [consultado el 7.9.2016]

<sup>588</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 104, 108 y 82.

<sup>589</sup> KANDINSKY, W., «Sguardo al passato» 176.

<sup>590</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de Santa Mónica en el colegio internacional de los padres agustinos en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase:

De hecho, pueden trazarse paralelismos entre la armonía y disposición de los diversos elementos que aparecen en obras de Kandinsky y los mosaicos del Centro Ezio Aletti. De este modo, caben destacarse ecos de la obra del artista ruso titulada *Improvisación XXVIII (Segunda versión)* (Fig. 176) en la propia capilla del Centro Aletti (Fig. 177); de *Improvisación XXVI* (Fig. 178) e *Improvisación XII* (Fig. 179) en la capilla de la Pontificia Facultad de Ciencias de la Educación *Auxilium* en Roma (Fig. 180); de *Curva dominante* (Fig. 181) en la capilla *Redemptoris Mater* (Fig. 182); de *Montaña* (Fig. 183) en el comedor del Centro Aletti en Roma (Fig. 184) o en la capilla de la residencia del arzobispo católico en Belgrado (Fig. 139); de *En reposo* (Fig. 185) en la capilla de la residencia de los jesuitas San Pedro Canisio en Roma (Fig. 186); o de un fragmento de *Composición VIII* (Fig. 187) en la iglesia de los Santos Santiago y Juan en Milán (Fig. 188).

Como el propio Rupnik explica, con la creación de estos espacios creativos, decorativos, bellos, armoniosos se llega a una tensión de opuestos. Por ello, es tan importante buscar la vía del *contrapunto*: fomentar el diálogo entre la diversidad de elementos, algo que, según el Centro Aletti, «se comprende mejor desde el punto de vista musical y conduce a crear armonía con una tensión justa, una comunión y unidad en la diversidad, una *sinfonía* de la diversidad típica de la Iglesia-comunión»<sup>591</sup>. No podemos olvidar que el elemento eclesial defendido por Rupnik es uno de los componentes fundamentales del arte litúrgico, y que también se presenta en el caso de los mosaicos del Centro Ezio Aletti a partir de esta diversidad. Por otro lado, recordemos que Rupnik defiende que la experiencia de belleza en la explosión de colores y materiales diversos «es necesaria para poder acoger el contenido de la doctrina, el dogma, el Misterio»<sup>592</sup>.

Precisamente, esa relación entre música y pintura, entre colores y sonidos, cautiva fuertemente a Kandinsky hasta el punto de que la correspondencia entre las dos artes constituye el pilar de sus teorías artísticas y el punto de partida de su pintura. Rupnik defiende que la última fase del artista ruso «è ormai una musica dove l'immagine stessa

---

<http://www.centroaletti.com/ita/opere/italia/roma/45.htm> [consultado el 7.9.2016]

<sup>591</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de Santa María de la Consolación en Altamura, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/italia/121.htm> [consultado el 6.7.2017] Véase también: RUPNIK, M.I., «Programa iconográfico» 48; y comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de las hermanas ursulinas Hijas de María Inmaculada en Verona, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/43.htm> [consultado el 4.6.2016]

<sup>592</sup> RUPNIK, M.I., «Programa iconográfico» 48.

può essere definita musicalmente»<sup>593</sup>. En múltiples ocasiones, Kandinsky manifestó la correspondencia entre estos dos campos. Así confesó que de joven «envidiaba a los músicos el poder hacer arte sin tener que *narrar nada realista*»; por otro lado, le parecía «que el color era igual de expresivo y fuerte que el sonido» y estableció relaciones concretas entre determinados colores e instrumentos –de este modo, asocia el azul con la flauta, el violonchelo, el contrabajo y el órgano; y el rojo con los «fuertes golpes de tambor»<sup>594</sup>. Pero la esencia reside en el contrapunto ya señalado. Kandinsky lo demuestra en sus apuntes sobre *Composición IV* (Fig. 164), donde habla de *armonía* y de *contraste* al mismo tiempo<sup>595</sup>.

En este sentido, señala Rebay que en la obra de Kandinsky es el contrapunto el que indudablemente da a la pintura su fuerza de cohesión, de forma que permite que coexistan en el mismo espacio formas muy ricas y variadas y colores atrevidos y apagados<sup>596</sup>. Y dicho contrapunto es también el que se manifiesta como la clave de los fondos de los mosaicos del Centro Aletti, al perseguir Rupnik fundamentalmente en ellos la armonía entre los diversos. Esta armonía de las diversidades siempre suscita algo dinámico, vital y bello, y de esta forma, «el fiel está preparado para acoger los contenidos de la liturgia, así como también de la parte dogmática que en el arte se expresa en las figuras y en los episodios»<sup>597</sup>.

### 3.5. LUIGI MONTANARINI Y LA TRANSFIGURACIÓN DEL ARTE

Ya en anteriores apartados se ha incidido en el valor de la contemporaneidad en el arte y en que toda obra sea hija de su tiempo, en palabras de Kandinsky<sup>598</sup>. De hecho, uno de los principales propósitos de esta investigación en su conjunto es demostrar la importancia de la fusión de la tradición y la contemporaneidad en las manifestaciones artísticas, para lo cual se toman como ejemplo de estudio las obras realizadas en Italia por el Centro Ezio Aletti, cuyo director, Rupnik, experimentó durante su periodo de formación y en su inicial trayectoria artística una fuerte influencia de grandes protagonistas del arte contemporáneo. Además de los artistas de las vanguardias citados en capítulos precedentes, afirma que «todo lo que sucedió con el pincel –desde Van

---

<sup>593</sup> RUPNIK, M.I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine» 140.

<sup>594</sup> KANDINSKY, W., «Entrevista de Nierendorf a Kandinsky» 193; y KANDINSKY, W., «Arte concreto. 1938» 136.

<sup>595</sup> KANDINSKY, W., *Mirada retrospectiva*, 132.

<sup>596</sup> REBAY, H., «Wassily Kandinsky» 37.

<sup>597</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 180.

<sup>598</sup> KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, 21.

Gogh hasta Franz Klein o Emilio Vedova— me parecía tenerlo ya dentro. Toda la génesis de la autonomía del color —desde Kandinsky, Nicolas de Staël hasta Karel Appel pasando por Montanarini— me parecía algo que me pertenecía»<sup>599</sup>. Junto a Kandinsky —cuyo impacto, como se ha tratado de analizar en el capítulo anterior, es relevante ya no solo en la obra inicial de Rupnik, sino también en su actividad actual en el Centro Aletti—, de entre estos autores a los que Rupnik se refiere, se debe estudiar en especial la repercusión de otro de ellos: de Luigi Montanarini<sup>600</sup>.

La razón de este estudio se debe a diferentes motivos. Por un lado, a que su obra desempeñó un preeminente papel en las primeras pinturas de Rupnik, en los momentos en los que, como él mismo revela, «movía la espátula sin ensuciar los colores, como si esta agilidad me fuera del todo connatural»<sup>601</sup>. No obstante, pueden encontrarse ciertos ecos de su obra en algunos mosaicos actuales realizados por el Centro Aletti. De este modo, pueden establecerse paralelismos entre la pintura de Montanarini *Líneas* (Fig. 189) y un detalle de la iglesia de Santiago y San Juan en Milán (Fig. 188), o entre *Rasgaduras* (Fig. 190) y un detalle de la capilla del Pontificio Colegio Irlandés en Roma (Fig. 191), que el Centro Aletti repetirá posteriormente en el Pontificio Colegio Portugués en Roma (Fig. 192). Sin embargo, el principal motivo de la inclusión de este apartado es que consideramos que, junto con Kandinsky, Montanarini ha podido influir en la paulatina concepción del arte por parte de Rupnik, en su defensa porque la pintura no quede únicamente reducida a una experimentación formal, y en la indagación de su sentido último: la búsqueda de lo espiritual<sup>602</sup>. De hecho, esta última razón es la que principalmente emerge como el objeto primordial de esta investigación.

La manifestación más evidente de la trascendencia de Luigi Montanarini en la fase artística inicial de Rupnik se refleja en su determinación por dedicar el trabajo final de su carrera de bellas artes a un estudio sobre su obra con un ensayo titulado: *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*.

---

<sup>599</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 17.

<sup>600</sup> Es interesante tener en cuenta que también Montanarini defiende en múltiples ocasiones la necesaria contemporaneidad de la obra de arte. Así, señala que «ogni fatto creativo ha bisogno di prendere forma nella cultura del tempo in cui nasce; diversamente non potrebbe mai realizzarsi e mentre trascende il tempo, si deve inserire nel tempo» (MONTANARINI, L., «Sull'arte», en MONTANARINI, L. (coord.), *Pittura come liturgia*, Torino: CUSL, 1982, s.p.). Véase también: MONTANARINI, L., «Dai taccuini», en CRISPOLTI, E., *Montanarini*, Roma: Carte segrete, 1970, 46.

<sup>601</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 17.

<sup>602</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik: una mirada desde la tradición» 11.

Esta decisión no fue arbitraria, sino que la idea fue germinándose un año antes de su realización, desde que, como explica en este trabajo, el profesor Del Guercio aconsejó a sus alumnos que, al realizar una investigación de esas características, escogieran un tema o artista que sintieran de cerca de un modo particular, de manera que a través de ellos, pudieran fundar o desarrollar su pensamiento, su punto de vista sobre el problema del arte. «Mentre ascoltavo queste parole mi sono venuti in mente tre nomi: Van Gogh, Nicolas de Staël e Montanarini», confiesa Rupnik en este escrito<sup>603</sup>.

Luigi Montanarini le era desconocido hasta que el profesor Trotti le mostró el *excursus* que había escrito para la primera exposición de Rupnik y donde comparaba al actual director del Centro Aletti con el pintor italiano (Fig. 193)<sup>604</sup>. Este parangón no fue aislado, pues días más tarde, al entrar en la secretaría de la Academia con uno de los cuadros que el propio Rupnik había hecho y portaba en la mano, otro profesor le dijo que Montanarini no estaba. Tras Rupnik contestarle que no le buscaba a él, este se disculpó y le explicó: «ho pensato che lo cercavi perché porti uno suo quadro». Fue en esa primera exposición de Rupnik cuando se conocieron: «Mi ricordo ancora benissimo di quella sera quando, in via del Babuino, Montanarini venne alla mia prima mostra» – escribe Rupnik–. «Fu un incontro breve, un incontro pieno di cordialità e di rispetto. Mi dette l'impressione di essere contento ed entusiasta delle mie opere». A raíz de ese momento, su relación personal fue afianzándose cada vez más. El mismo Rupnik así lo revela:

Sono passati ormai due anni e con Montanarini siamo entrati nel misterioso spazio dell'amicizia. Penso proprio di poter utilizzare questa parola. Nonostante la mia posizione di discepolo non ho mai provato la distanza tra di noi. Attraverso i colori, le parole calme, e serene, abbiamo camminato insieme in profondità. In diverse cose la verità illuminava. Ho ricevuto molto e parecchio mi era donato. Però non ho mai avvertito né violenza né gelosia. Anche quando la pittura mi ha portato su nuove strade, lui mi accettava con uguale entusiasmo. In questi due anni ho visto che Montanarini è un grande pedagogo, vero maestro di pittura, artista e interlocutore umano<sup>605</sup>.

De este modo, de entre los diversos artistas que podría haber escogido para realizar ese trabajo, Rupnik se decidió finalmente por Montanarini. Su admiración personal y sus proximidades artísticas fueron las causas que motivaron esta elección<sup>606</sup>. Además, con posterioridad, en una exposición de obras de Rupnik en 1987, el propio Montanarini

---

<sup>603</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione. Tesi di licenza. Accademia di Belle Arti di Roma*, Roma, 1981, 5-6.

<sup>604</sup> Trotti, además de valorar la pintura de Rupnik, entre otras cuestiones, escribe que esta «viene a contatto con il mondo pittorico di Montanarini (però senza conoscerlo prima), del quale ricava la lezione rigorosa della didattica del colore e del fabulare attraverso di esso» (TROTTLI, A., «Senza titolo» s.p).

<sup>605</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 6-7.

<sup>606</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 8.



escribirá en el catálogo unas palabras bajo el título *La tua presenza nella pittura di oggi*. Concretamente, hace una breve exposición del camino trazado por Rupnik desde la pintura abstracta colorística o el arte bizantino, hasta llegar a la situación en la que logra unificar «la forma pittorica odierna ai contenuti che la tua formazione culturale e religiosa esige» (Fig. 194)<sup>607</sup>.

Luigi Montanarini (Florencia 1906- Roma, 1998) es un artista difícil de clasificar. Su obra se caracteriza por un fuerte eclecticismo y una gran variedad. Su larga vida –casi centenaria– le permitió recorrer diversos movimientos artísticos y fomentar la apertura y el diálogo con las principales corrientes internacionales. Todo ello convierte a su trayectoria artística en una estimulante experiencia<sup>608</sup>.

Tras establecerse en Roma, se adhirió a la llamada *Escuela Romana*, cuyos miembros, que percibían el ascenso del aislamiento artístico y cultural de Italia, se sintieron animados por una única voluntad: la de unirse. No tenían un programa o manifiesto común, sino que cada uno seguía su camino, en función de sus objetivos, y buscaba su propia solución. La pintura figurativa de Montanarini en los primeros años de 1930 estaba aún fuertemente influida por las enseñanzas de la Academia de Bellas Artes de Florencia y era el reflejo de criterios más tradicionales que vanguardistas<sup>609</sup>. No obstante, como señala Rupnik, paulatinamente en esos desnudos que iba realizando, se percibe su deseo de «sviluppare la sua visione di colore come vibrazione, come pastosità, come luce che portando già l'eco di Renoir, più tardi seguirà i risultati di Cézanne e senza dubbio di Braque e Matisse, mentre per ciò che concerne la composizione, quella di Picasso»<sup>610</sup>, de tal modo que, aunque aún permanece la monumentalidad de las figuras, estas van perdiendo firmeza exterior y sus detalles se desvanecen como consecuencia de la creciente potencia colorística, como se aprecia en su obra *Composizione con dos figuras* de 1943 (Fig. 195).

Hacia 1950 y en los siguientes años, Montanarini elaboró una figuración neocubista con desnudos definidos mediante trazos sintéticos y colores vivos de ascendencia fauve y *matissiana*. Reflejaba cada vez menos una imitación visual de la realidad y prevalecían las soluciones racionales. El color, cuya pastosidad disminuye, tampoco

---

<sup>607</sup> MONTANARINI, L., «La tua presenza nella pittura di oggi a Marko Ivan Rupnik (7-11-1987)», en *Rupnik. Librogalleria "Al ferro di Cavallo". Roma. Dal 6 al 21 aprile 1987*, s.p.

<sup>608</sup> DEI, F., «Senza titolo», en LAURENTI, S. (coord), *Omaggio a Luigi Montanarini. 50 anni di pittura: dal 1940 al 1990*, Bologna: Edizioni Bora, 1991, 7.

<sup>609</sup> MONTANARINI, L., *Astrattismo. Luigi Montanarini e la pittura astratta*, Wohlen: Fondazione Montanarini-Isler, 2013, s.p.

<sup>610</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 18.

pasa a estar determinado por la imagen real, por lo que aparecen espacios donde este se sale de la figura y sigue su propio ritmo compositivo. El mismo color se convierte en la forma. «Credo che Montanarini già da tempo si era deciso per la pittura pura del colore», advierte Rupnik, al tiempo que señala que, a pesar de ello, la naturaleza de Montanarini de no dejarse persuadir, sino lentamente y a partir de los resultados adquiridos, le lleva a seguir experimentando<sup>611</sup>. En este periodo cabría destacar su obra *Flores número 2* (Fig. 196).

Es durante la década de los 50 cuando Montanarini también emprendió diversos encargos en espacios litúrgicos en la ciudad de Roma. Así, en 1954 realizó una pintura mural del *Sagrado Corazón de Jesús* situada en el transepto de la iglesia de San León Magno y una de *Santa María Goretti en la gloria de los cielos* en la iglesia de Santa Maria Goretti. Un año más tarde le fue comisionada la decoración entera de unos 300 m<sup>2</sup> de la cúpula y del presbiterio del santuario de Santa Rita en Cascia (Perugia), con episodios de la vida de santa Rita y la gloria de los santos de la orden agustiniana, y que realizó en un estilo neobizantino (Figs. 197 y 198). En 1958 creó dos vidrieras para la basílica de San Juan Bosco en Roma, que describen dos de los sueños más conocidos de este santo: el de las dos columnas entre las que se ancla la nave de la Iglesia (Fig. 199) – en la parte alta de la vidriera se percibe el éxito del sueño: la nave de la Iglesia, guiada por el Papa, llega al puerto seguro anclándose a las columnas de la devoción a la Virgen María y al sacramento de la Eucaristía– y el sueño de la balsa (Fig. 200) –en la vidriera se puede contemplar a san Juan Bosco que, sobre una balsa, toma a los jóvenes que así se salvan. Aparecen algunas palabras que adquieren también un valor importante en este sueño: en la parte superior «MEDOUM», es decir, *Mater et Domina Omnis Universi Maria*, mientras que en la inferior se puede leer: «Il sesto e il settimo conducono qui» (Fig. 201) –es decir, pecar contra el sexto y contra el séptimo mandamiento es lo que hace caer *aquí*, a las fauces del infierno.

Montanarini, por tanto, al igual que hará Rupnik con posterioridad, incorpora palabras en sus vidrieras. No obstante, el protagonismo que estas adquieren en las obras de Rupnik es mucho más acentuado, ya que las vidrieras realizadas por el Centro Ezio Aletti hasta hace unos años emergían en su totalidad como un juego de letras, colores y luces que acompañan a las figuras localizadas en los mosaicos. También en 1958, Montanarini ejecutó la decoración de la iglesia de Santa María de las Mercedes y de San

---

<sup>611</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 25-31.

Adrián en la Villa Albani con una pintura de la glorificación de la Virgen con los santos mercedarios y, en esta misma época, realizó asimismo diez frescos en estilo neobizantino que circundan el presbiterio de la iglesia de San Gregorio VII en Roma (Fig. 202).

Es interesante destacar la gran diferencia de estilo que se observa en estas obras situadas en espacios religiosos en comparación con el resto de la producción artística de Montanarini. El hecho de que realice algunas de las mismas en estilo neobizantino lo aleja totalmente de Rupnik pues, como él mismo ha confesado: «nel nostro mosaico non c'è nulla» de esta corriente. Y continúa diciendo:

Tanto e vero che i bizantini non hanno mai riconosciuto nei miei mosaici nessuna particella di neo-bizantinismo. Proprio per niente. Perché neo-bizantinismo significa le figure leccate, come si dice.. statiche, ferme, immobili, no? di una sacralità immobile, ferma, ecc. di un copiare. Questo è neo-bizantinismo. Ma gli storici d'arte nel mondo bizantino hanno scritto che questi mosaici si agganciano al primo bizantino; cioè, addirittura hanno scritto, al paleo, ecco, cristiano<sup>612</sup>.

Si continuamos con el estudio de la trayectoria pictórica de Montanarini, hay que destacar que, entre 1957 y 1961, su pintura se caracteriza por la disolución de la figura y la explosión del color. Según Benincasa, se trata de una «dionisiaca esplosione cromatica» que convierte a su pintura en una obra abierta<sup>613</sup>. Es el momento de la exhibición de la materia, cuya belleza se manifiesta en los incontenibles colores y en las inestables formas que el pintor crea y destruye al mismo tiempo, como se observa en *Composición número 7* (Fig. 203) y en *Composición número 10* (Fig. 204), ambas de 1958<sup>614</sup>. En esta época, además Montanarini abandonó el uso de los colores al óleo y empezó a pintar con témpera. La inmediatez de esta técnica le permitió estudiar nuevos equilibrios compositivos entre las formas y los colores. De este modo, realizó centenares de composiciones en las que propone una versión más controlada del lenguaje informal con toques de color ricos en veladuras. Este toma un valor y una prioridad absolutas. Rupnik comenta que todo está al servicio del color: extraordinarios e innumerables tonos se expanden hasta alcanzar casi todas las correspondencias posibles de contraste. El color recupera su pastosidad hasta llegar a su máximo nivel y esa fluidez, moderada tensión y vibración que estaban presentes en sus bañistas iniciales

---

<sup>612</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

<sup>613</sup> BENINCASA, C., *Luigi Montanarini. Poetica della trasparenza*, Roma, Ostrakon, 1973, s.p.

<sup>614</sup> SIENA, R., «Senza titolo», en LAURENTI, S. (coord), *Omaggio a Luigi Montanarini. 50 anni di pittura: dal 1940 al 1990*, Bologna, Edizioni Bora, 1991, 13.

reaparecen, aunque con mayor fuerza y violencia, algo que, según Rupnik, indudablemente, condicionó la obra de arte<sup>615</sup>.

Tras las aplicaciones extremadamente dinámicas y las expansiones cromáticas de gran pastosidad, la pintura de Montanarini en cierto modo se estabiliza y pasa a convertirse en un espacio de un único color sobre el que comienza a pintar desde los bordes hacia el centro, utilizando en ocasiones la espátula<sup>616</sup>. Empieza así un proceso de búsqueda por la recomposición de las formas, obtenida gracias a una densa red de gruesos trazos<sup>617</sup>. Rupnik cree que es en esa época cuando Montanarini introdujo el color puro<sup>618</sup>.

Como muestra de una trayectoria estilística que ha evolucionado siempre por fases antitéticas, entre 1970 y 1975, Montanarini pintó *Abstracciones* (Fig. 205), donde liberó al color del rigor geométrico y desplegó espesas formas que van apareciendo cada vez más deshilachadas en las sucesivas *Laceraciones* (Fig. 206). En palabras de Rupnik, aparecen formas *semigeométricas* con colores puros y fuertes que muestran una relación extremadamente intensa. «E cioè l'unità delle forme e dei colori», concluye<sup>619</sup>.

Entre 1980 y 1986, realizó las *Composiciones* (Fig. 207) donde vuelve la fuerza explosiva del gesto inconsciente. Toda la vitalidad de su yo desenfadado le llevó a romper cualquier barrera, y a desbordar y precipitar el color sobre sí mismo. En el mismo periodo de tiempo, decidió afrontar de nuevo el problema de la figura, por lo que retomó el tema del desnudo, que elaboró en sentido anti referencial, de tal manera que evocaba las imágenes en términos puramente colorísticos<sup>620</sup>. Finalmente, entre 1990 y 1998, realizó numerosos diseños, en los que la evocación de la imagen es deducida por la repetición de trazos fragmentados, creando así obras con una carga dramática serena pero intensa de contenido mitológico y bíblico, pues en estos últimos años de su vida, Montanarini sintió la urgencia de afrontar de nuevo en pintura la temática religiosa, como la *Crucifixión* que compuso en 1995 (Fig. 208)<sup>621</sup>.

Son muchos los investigadores que han subrayado la trayectoria tan variada de Montanarini, en la que, como hemos visto, desde el principio hasta su muerte, se alternan temas figurativos y composiciones informales, etapas de «*ricomposizione* e

---

<sup>615</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 32-35.

<sup>616</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 39-40.

<sup>617</sup> SIENA, R., «Senza titolo» 15.

<sup>618</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 422.

<sup>619</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 53.

<sup>620</sup> SIENA, R., «Senza titolo» 19.

<sup>621</sup> BENZI, F., «La lunga avventura pittorica di Luigi Montanarini», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli: Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 7; y MILLI, M., «Catalogo», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli: Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 103.

*deflagrazione*», en palabras de Siena<sup>622</sup>. Sanctis señala otras influencias en su obra, como Rembrandt, Courbet, Hartung, Bacon o Pollock<sup>623</sup>. Su hijo también ha escrito que Montanarini parece con esas transformaciones querer revivir, experimentar los primeros cuarenta años de historia de la pintura del siglo XX, pues es así como podrá crear «il suo personale discorso pittorico»<sup>624</sup>. En este sentido, Ponente subraya que a pesar de las continuas variaciones, Montanarini mantiene una coherencia en su obra y, por su parte, Rupnik tras el análisis de su pintura, concluye que «è un artista fedele a sé stesso»<sup>625</sup>. Pero, ¿quién mejor que el propio Montanarini para validar todas estas afirmaciones? Él mismo dejó escrito:

La mia pittura è la storia di un continuo ricominciare da capo; di continue metamorfosi, di continui mutamenti e nello stesso tempo è la storia di una nascosta ma sostanziale fedeltà ad un carattere fondamentale (...). La mia pittura è in continuo cambiamento e resta nascostamente la stessa<sup>626</sup>.

El detenimiento de las diversas fases en la trayectoria pictórica de Montanarini es necesario para ser conscientes de que, en su inquieta y constante investigación que le lleva a emprender nuevos caminos en búsqueda de nuevas soluciones, siempre persiste ese «carácter fundamental» de sus obras: el objetivo último de su pintura.

Pero no es solo a partir de este estudio de las variadas etapas de Montanarini como se vislumbra su búsqueda y deseo por lograr la aspiración primordial de su quehacer artístico, pues otro hecho que lo demuestra es su impulso por realizar distintas variaciones de un mismo tema. Ya en su época inicial, pintó muchas composiciones de bañistas; por otro lado, Rupnik plantea que el periodo de la fase *neocubista* y *fauve* son los años de temas tan repetidos con preguntas que aparecen una y otra vez: «che cosa resiste, che cosa è vero, che cosa è mio?»<sup>627</sup>. Sin embargo, quizás el ejemplo más claro de esta reiteración en Montanarini sean las sesenta variaciones que realizó en 1971

---

<sup>622</sup> SIENA, R., «Senza titolo» 13. Véase también: MILLI, M., «Appunti su Luigi Montanarini e Napoli», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli, Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 20; DOMINELLI, S., «'Totus Pictor'. Intervista di Salvatore Dominelli a Robertomaria Siena», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli: Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 14; BOLOGNA, F., «Le 'infinite possibilità dell'arte' di un pittore che ha saputo essere insieme 'pianta e giardiniere'», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli: Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 3-4.

<sup>623</sup> DE SANCTIS, F.M., «'Kunst und Akademie', Luigi Montanarini fra pittura e cultura», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli: Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 6.

<sup>624</sup> MONTANARINI, L., *Astrattismo. Luigi Montanarini e la pittura astratta*, s.p.

<sup>625</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 46; y PONENTE, N., *60 variazioni su un tema del 1950 di Montanarini*, Roma, Russo & Russo, 1972, 16.

<sup>626</sup> MONTANARINI, L., «Dai taccuini» 46. Véase también: MONTANARINI, L., *Diari 1950-1980*, Roma: Rotundo, 1987, s.p.

<sup>627</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 31.

sobre una composición de 1950. Ello ha llevado a Ponente a señalar que recomenzar de cero es posiblemente el signo distintivo de este artista<sup>628</sup>.

No obstante, a pesar de todas estas repeticiones, cada pintura presenta nuevas combinaciones y el color nunca pierde su protagonismo. Así, Crispolti –que relaciona el uso que Montanarini hace del color con el de Matisse y, en determinadas fases, con el de Kandinsky– escribe que, en su larga carrera pictórica, Montanarini dio al medio cromático un rol indudablemente primario hasta el punto de que su pintura se compone con el color y, más concretamente, con el color puro<sup>629</sup>. Ponente señala que la característica fundamental de la pintura de Montanarini consiste en su cromatismo, «mai assuefatta a tonalità compiaciute»<sup>630</sup>. Y por su parte, Benincasa explica que en su obra siempre permanece «il segno della vita nel colore», pues Montanarini es el «pittore della materia (in quanto colore e luce)»<sup>631</sup>.

El propio Montanarini también escribió que la pintura es el lenguaje de la luz<sup>632</sup>. Asimismo, advirtió de la importancia de escoger bien los colores que conforman la obra final: «un dipinto è la scelta, tra le infinite linee e colori possibili, delle linee e dei colori necessari a quel dipinto. Ecco perché un dipinto vero non può mai essere arbitrario o se è arbitrario non è vero». A partir de esta afirmación, también se puede deducir que no solo el color es un elemento destacado en su obra, sino también la línea<sup>633</sup>. En las correspondencias que Montanarini escribe sobre la línea –que delimita– y el color –que expande–, este último se revela como *metafísico e inefable*. En este sentido, Benincasa plantea que el color en Montanarini se convierte en «trasparenza di presenza» de tal manera que «il quadro diventa spazio di rivelazione»<sup>634</sup>. Todo ello está relacionado con la aspiración última de este pintor italiano.

También, a pesar de estas variaciones de un mismo asunto, los autores que han estudiado la obra de Montanarini siempre han señalado la coherencia de su pintura<sup>635</sup>. Rupnik concretamente señala que son el fruto de su estudio en profundidad<sup>636</sup>. Pero,

---

<sup>628</sup> PONENTE, N., *60 variazioni su un tema del 1950 di Montanarini*, 7.

<sup>629</sup> CRISPOLTI, E., «Presentazione» en CRISPOLTI, E. (coord.), *Montanarini*, Roma: Carte segrete, 1970, 9.

<sup>630</sup> PONENTE, N., *60 variazioni su un tema del 1950 di Montanarini*, 15. Véase también: MAURIZI, E., *Incontro con Montanarini*, Pollenza: La nuova foglio editrice, 1974, s.p.

<sup>631</sup> BENINCASA, C., *Luigi Montanarini*, Roma: Leader Arte, 1979, s.p.; y BENINCASA, C., «Presentazione», en MONTANARINI, L. (coord.), *Pittura come liturgia*, Torino: CUSL, 1982, s.p.

<sup>632</sup> MONTANARINI, L., *Diari 1950-1980*, s.p.

<sup>633</sup> MONTANARINI, L., «Sull'arte» s.p.

<sup>634</sup> BENINCASA, C., *Luigi Montanarini. Poetica della trasparenza*, s.p.

<sup>635</sup> PONENTE, N., *60 variazioni su un tema del 1950 di Montanarini*, 7.

<sup>636</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 21.

¿qué es lo que Montanarini estudia con tanta insistencia?, ¿cuál es ese «carácter fundamental» de su obra, «el objetivo último» y «aspiración primordial» de su pintura, que le lleva a tomar caminos tan opuestos, reflejados en las sucesivas fases antagónicas de su trayectoria o en la realización de interminables variaciones de un mismo tema?

Rupnik en su trabajo da la respuesta al plantear que la vía de Montanarini es insistir en un motivo hasta no poder penetrar más en la realidad, conocer un tema hasta llegar a su descubrimiento espiritual. Más tarde ratifica que los cambios constantes, y, en general, «tutto nella sua pittura è uno sforzo per arrivare alla presenza del Tutto e al contenuto del Tutto»<sup>637</sup>.

Es este el gran anhelo de Montanarini y el principal motivo que nos ha impulsado a la investigación sobre su obra, pues este sentido último es el que Rupnik en toda su trayectoria artística también ha perseguido y persigue incansablemente. El mismo Montanarini se pregunta: «Che cos'è la pittura se non la visibilità della invisibilità di una cosa, cioè della sua essenza?». Y en diferentes momentos de su vida reafirma la conexión del arte y la dimensión espiritual. Así, en 1960 confiesa que le era desconocido el lenguaje de su alma hasta que no se convirtió en pintura, y en 1974, vuelve a insistir en esta idea: «cerco in pittura di appropriarmi di uno spazio per mettervi l'anima»<sup>638</sup>. Ciertamente, Montanarini parece encontrar en la expresión pictórica una vía superior para investigar sobre la verdad<sup>639</sup>.

Según Benincasa, para este artista la pintura siempre ha sido la búsqueda de la fe cristiana; en definitiva, «la ricerca del sentiero dell'arte come attesa e incontro con il mistero»<sup>640</sup>. De este modo, al igual que Kandinsky, Montanarini no es totalmente fiel en su obra a la realidad visible, pues, como él mismo escribió, la pintura tiene su propia realidad diversa de la realidad física, una realidad que nace del impacto del espíritu con la materia, por lo que es el punto de encuentro de la realidad del mundo interior del pintor con el mundo externo<sup>641</sup>.

---

<sup>637</sup> RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 129 y 133-136.

<sup>638</sup> MONTANARINI, L., «Sull'arte» s.p.

<sup>639</sup> MAURIZI, E., *Incontro con Montanarini*, s.p.

<sup>640</sup> BENINCASA, C., *Luigi Montanarini. Poetica della trasparenza*, s.p.; y BENINCASA, C., «Presentazione» s.p. En su trabajo, Rupnik además de estudiar la obra de Montanarini, plantea las interpretaciones que diversos autores han realizado sobre la misma. Entre todas, destaca la de Benincasa, a quien dedica el capítulo *Carmine Benincasa e il tentativo d'interpretazione teologica*, en el que señala que este es uno de los intentos más bellos de interpretación del arte de Montanarini (RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione*, 93).

<sup>641</sup> MONTANARINI, L., «Sull'arte» s.p.

Por ello, no tenía en cuenta la tercera dimensión. No utilizaba el claroscuro ni la profundidad pictórica. En su obra, la perspectiva se invierte. Cuando contemplamos su pintura, «siamo di fronte a un evento che accade al di fuori dei limiti tempo-spazio» – confirma Benincasa–, en definitiva, «la sua estetica è rivelazione dell’invisibile»<sup>642</sup>. Ese alejamiento de la representación de la realidad, tal y como se percibe por los sentidos, tanto en su pintura como en la de muchos otros artistas de las vanguardias fue analizada por el pintor florentino en otras ocasiones; incluso llegó a preguntarse:

È presunzione oppure umiltà l’aver escluso nella pittura contemporanea il mondo visibile? È presunzione oppure umiltà la decisione di affidare soltanto a linee e colori senza alcun altro riferimento a forme conosciute, la realizzazione della nostra invenzione, il contenuto della nostra immaginazione senza l’ausilio di riferimenti a forme del mondo visibile? Senza prendere in prestito dalla natura quello che avrebbe potuto guidare l’osservatore dell’opera ad un più facile accostamento all’opera? O sono i contenuti nuovi impossibili ad essere rappresentati attraverso forme naturali? Oppure sono contenuti diversi e perciò necessitanti di queste forme e di questa materia? Che cos’è cambiato dall’arte di ieri a quella di oggi?<sup>643</sup>

En efecto, son esos nuevos contenidos los que le llevan a representar la realidad espiritual, una realidad con características diversas a la realidad visible. Como hemos comentado en el apartado anterior, esta misma idea es la que conducirá a Rupnik a representar una realidad transfigurada, a mostrar en su obra la transfiguración de la materia. Y es curioso señalar que, a pesar de que sean diversas las vías que ambos tomen en la representación de esa transfiguración, el propio Montanarini también utilizó el término *transfiguración* al hablar de su pintura. Así, escribe: «la pittura è trasfigurazione» y en otra ocasión, añade: «della mia opera io dicevo che era la mia *manifestazione*, adesso invece dico che è la mia *trasfigurazione*»<sup>644</sup>.

¿A qué se refiere Montanarini cuando habla de transfiguración? Él mismo explica que es elaboración, transformación, sublimación de sensaciones, recuerdos, sueños, de todo lo que el hombre posee de consciente e inconsciente<sup>645</sup>. Las formas en la pintura de Montanarini reflejan la metamorfosis de un mundo que está en un estado de conversión, de generación de una nueva creación, «creazione della sublimità dell’uomo»<sup>646</sup>. Y todo ello recuerda al concepto de la transfiguración de la materia en la obra del Centro Ezio Aletti, pues con este hecho Rupnik pretende señalar el estado de conversión y transformación de la materia, al presentarse esta en su estado último.

---

<sup>642</sup> BENINCASA, C., *Luigi Montanarini. Poetica della trasparenza*, s.p.

<sup>643</sup> MONTANARINI, L., «Sull’arte» s.p.

<sup>644</sup> MONTANARINI, L., «Sull’arte» s.p.

<sup>645</sup> MONTANARINI, L., «Sull’arte» s.p.

<sup>646</sup> BENINCASA, C., *Luigi Montanarini. Poetica della trasparenza*, s.p.



## 4. Arte y comunicación en el Centro Ezio Aletti

### 4.1. LA RECUPERACIÓN DEL SÍMBOLO PARA UNA VERDADERA COMUNICACIÓN A PARTIR DEL ARTE

En capítulos anteriores se ha reflejado la influencia que ejercen en las obras del Centro Aletti diversos artistas pertenecientes al arte contemporáneo, como Matisse, Kandinsky o Montanarini, y movimientos de vanguardia, como el informalismo. Sin embargo, también se ha evidenciado que, en términos generales, en el arte contemporáneo destaca un subjetivismo, que hunde sus raíces en el renacimiento, y que puede llevar a la incomunicación de las obras de arte.

En cierto modo, se produce así, como hemos indicado, una paradoja, pues el artista quiere comunicar, pero en muchos casos se sirve de un lenguaje tan singular que es incomprendible para el espectador. Podemos advertir otra paradoja que está muy ligada a este fenómeno. Como explican Špidlík y Rupnik, «vivimos en una sociedad que podría llamarse “visiva”, llena de imágenes» y, sin embargo, «la gente no está educada para “leer” su significado y ni siquiera los artistas se esfuerzan por dar a las pinturas un profundo significado espiritual»<sup>647</sup>. Esta situación ha sido percibida por otros autores, como Gombrich, quien escribe que nuestra época es visual, por lo que es importante aclarar las posibilidades de la imagen en la comunicación<sup>648</sup>.

De hecho, Rupnik afirma que la belleza no se puede separar de la comunicación y, junto con Špidlík, plantea que la profunda destrucción de una imagen artística y su pérdida de sentido se produce cuando los espectadores se muestran incapaces de comprender lo que el artista ha querido expresar con ella<sup>649</sup>. Por ello, en esta sociedad visiva, en esta cultura de la imagen, se hace necesario que el código utilizado por el artista sea descifrable; en definitiva, «nace la exigencia de un lenguaje trans-individual que se abra a la alteridad y dé razón de ser en su complejidad»<sup>650</sup>.

Por otro lado, recordemos también que el arte está íntimamente ligado a la belleza, que a su vez se identifica con el bien, la verdad, y se relaciona íntimamente con el amor. Es el amor el que permite salir de uno mismo e incluir al otro. Así, frente a la época

---

<sup>647</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 58.

<sup>648</sup> GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Alianza Forma, 1991, 130. Véase también: SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 50.

<sup>649</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 113; VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 120; GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik» 189; y RUPNIK, M. I., «L'arte formatrice del cuore sacerdotale» 165.

<sup>650</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 9.

moderna, que ha optado, en términos generales, por un lenguaje que dificulta el conocimiento de la persona mediante la relación, la esperanza de que el arte pueda realmente comunicar hoy reside en la inclusión del otro. Esta apertura está relacionada con la recuperación del símbolo, pues como explica Špidlík, la manifestación simbólica supone que el conocimiento sea dialogal, que nazca en la comunicación viva entre las personas<sup>651</sup>.

Además, Rupnik ha subrayado que hoy estamos en una época orgánica. Para entender esta afirmación, primeramente, es necesario definir la *época orgánica*, y su diferenciación con lo que el director del Centro Aletti llama *época crítica*. Hay que señalar que Rupnik defiende la sucesión correlativa de estas dos épocas en la historia. La cultura crítica –como la desarrollada en la Grecia clásica o en el renacimiento– se caracteriza por el primado de la idea y del pensamiento, lo que imposibilita la presencia del símbolo<sup>652</sup>. El individualismo es el elemento que prima. Concretamente, Rupnik señala que el arte griego en general «vorrebbe rappresentare un superamento del divario tra l'idea che è perfetta e la realtà che invece rappresenta delle tragiche imperfezioni» – pues «nelle forme concrete degli uomini non appare l'idea apollinea perfetta». Por ello, el arte que se crea en la época crítica es realmente una idealización, una realización según las ideas, de modo que la belleza es considerada como la perfección de la forma<sup>653</sup>. En cambio, en la cultura orgánica –como la egipcia o la paleocristiana– destaca la mentalidad simbólica, ya que la vida se revela poco a poco y la comunión emerge como su característica principal<sup>654</sup>.

El director del Centro Aletti desarrolla estos conceptos a partir de la lectura de diversos autores. Entre ellos, en primer lugar, debemos destacar de nuevo a Ivanov. Hay que tener en cuenta que Rupnik publica en 1994 la obra *L'arte memoria della comunione. Il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjačeslav Ivanovič Ivanov*, como fruto de su tesis doctoral. Es en este libro donde profundiza en la cultura orgánica y en la cultura crítica, a partir del pensamiento del escritor ruso. Ivanov concretamente señala que el arte desarrollado en la cultura orgánica emerge como una manifestación de la unidad del pensamiento y del estilo; en cambio, la cultura crítica

---

<sup>651</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 71; y ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 76. Véase también: Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral.

<sup>652</sup> Universidad Pontificia Comillas (28.10.2015), Lección Magistral de Teología. Discernimiento de la cultura a través del arte [Archivo de video]. Recuperado de [https://tv.comillas.edu/media/Lecci%C3%B3n+Magistral+de+Teolog%C3%ADa%2C+Marko+Rupnik.+3+11+2015/1\\_mxf6bwh0/66601841](https://tv.comillas.edu/media/Lecci%C3%B3n+Magistral+de+Teolog%C3%ADa%2C+Marko+Rupnik.+3+11+2015/1_mxf6bwh0/66601841) [Consultado el 3.12.2016]

<sup>653</sup> RUPNIK, M. I., «L'arte formatrice del cuore sacerdotale» 161.

<sup>654</sup> Universidad Pontificia Comillas (28.10.2015), Lección Magistral de Teología.

produce un tipo de arte en el que el «gruppo e individuo s'affermano nel distacco dall'insieme; la coscienza unica si spezza; i criteri comuni del vero, del bello, del bene sono invalidati». Además, puntualiza que dentro de esta cultura crítica podemos encontrar tres tipos de arte menor que pueden ser llamados como «arte demotica», «arte da camera» y «claustrale». Este último se encuentra en los límites históricos de la cultura orgánica, pues sus manifestaciones anuncian ya una nueva época orgánica<sup>655</sup>. En definitiva, como apunta Rupnik, en los diversos estilos artísticos desarrollados durante la historia, Ivanov contempla una tensión entre individualismo y comunión<sup>656</sup>. Esta sucesión de las diferentes culturas es también explicitada por Florenski, quien asimismo relaciona, por un lado, el arte griego y el renacentista, y, por otro, el paleocristiano y el medieval<sup>657</sup>.

Como hemos comentado, Rupnik afirma que hoy nos encontramos en una época orgánica. Concretamente, plantea que el inicio del siglo XX es ya el comienzo de la misma, pues cree que al final de un periodo en el que el arte se ha convertido en el ámbito de protesta del sujeto, dominado por formalismos y subjetivismos, parece que de nuevo puede llegar a descubrir su misión de servicio al bien y a la verdad, y manifestarse como belleza. Y concluye «è certamente chiaro che oggi l'uomo avverte il bisogno di posare l'occhio su qualcosa che lo fa esclamare: "Che bello!"»<sup>658</sup>. De nuevo, Rupnik ha llegado a esta conclusión a partir del pensamiento desarrollado por otros autores, como Berdiaev, que escribe que el mundo se inclina hacia un orden espiritual análogo al de la Edad Media, caracterizado por el fin del individualismo, del liberalismo formalista y el comienzo de una época de nueva colectividad religiosa<sup>659</sup>.

En definitiva, Rupnik señala que hoy nos encontramos en el momento apropiado para que se desarrolle un arte que no busque la perfección formal, y, de ese modo, pueda

---

<sup>655</sup> IVANOV, V. I., «Il simbolismo e la grande arte», en LO GATTO, E. (coord.), *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze: G. C. Sansoni-Editore, 1947, 478-481.

<sup>656</sup> RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*, 55.

<sup>657</sup> FLORENSKIJ, P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, 133-134. Véase también: LÓPEZ SÁEZ, F.J., *La belleza, memoria de la resurrección*, 543-553. Burckhardt y Von Balthasar desarrollan planteamientos similares. Véase: BURCKHARDT, T., *Principios y métodos del arte sagrado*, Barcelona: Olañeta, 2000, 81; y VON BALTHASAR, H.U., «Arte cristiano y predicación» 786.

<sup>658</sup> RUPNIK, M. I., «Verso un'arte sapienziale» 172; y Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase también: RUPNIK, M.I., «L'arte, luogo di sosta delle generazioni» 19; y RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 142.

<sup>659</sup> BERDIAEFF, N., *Una nueva Edad Media*, 91 y 104; y BERDIAEV, N., *El sentido de la historia. Experiencia de la filosofía del destino humano*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1979, 158. Asimismo, podemos destacar las reflexiones de: DOSTOEVSKIJ, F. M., «La questione dell'arte» 298; y de FLORENSKIJ, P.A., «I segni dell'epoca. 25 agosto 1921», en FLORENSKIJ, P.A. (coord.), *La concezione cristiana del mondo*, Bologna: Edizioni Pendragon, 2011, 50-53.

subrayarse su capacidad simbólica, que está íntimamente ligada a la época orgánica<sup>660</sup>. Pero, ¿qué es el símbolo? ¿Cuál es esa capacidad simbólica de la que Rupnik habla y que busca mostrar en las obras que realiza como director del Centro Aletti?

En primer lugar, es necesario hacer algunas precisiones, pues el concepto de símbolo puede resultar equívoco. Como el propio Rupnik advierte, es necesario percatarse de los planteamientos del pensamiento moderno que, en muchas ocasiones, relacionan el símbolo con una entidad abstracta, o con signos entre los que se instaura una relación definida «dalle convenzioni culturali di un particolare codice comunicativo, fatta oggetto dello studio della semiotica»<sup>661</sup>.

Rupnik, siguiendo a Ivanov y Berdiaev, defiende un simbolismo realista<sup>662</sup>. En el simbolismo realista, el símbolo es el puente que pone en comunión al artista con la realidad que se hace presente por medio de él. El símbolo invita a descubrir en una realidad, otra más profunda, por lo que obliga a tener en cuenta «una realtà che è più forte di quello che tu pensi e come tu vorresti». Es importante puntualizar que los símbolos no se inventan, sino que se descubren<sup>663</sup>.

El verbo griego *syμβάλλειν* significa poner juntamente, reunir. De hecho, el símbolo hace participar al artista en la unidad de dos mundos: el visible y el invisible. El mundo visible está permeado y compenetrado por el mundo invisible<sup>664</sup>. El símbolo es así una cierta unidad de lo trascendente y de lo inmanente, un puente entre el cielo y la tierra, una unidad divino-humana<sup>665</sup>.

Por otro lado, recordemos que la concepción de belleza que defiende Rupnik está ligada al ser de las cosas, al conocimiento integral. Esta reflexión está íntimamente

---

<sup>660</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 146.

<sup>661</sup> RUPNIK, M. I., «Le chiese, icone della Chiesa», *Thema. Rivista dei Beni Culturali Ecclesiastici* 5 (2015), 17. Florenski y Evdokimov se percatan también del uso trivial que, en ocasiones, se hace de ciertas palabras, como el símbolo (Véase: FLORENSKIJ, P.A., «La simbolica delle visioni. 19 settembre 1917», en FLORENSKIJ, P.A. (coord.), *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, Torino: Bollati Boringhieri, 2012, 189; y EVODKIMOV, P., *El amor loco de Dios*, Madrid: Narcea, 1990, 25).

<sup>662</sup> BERDIAEV, N., *Spirito e libertà*, 99. Véase también: RUPNIK, M.I., RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*, 81; y RUPNIK, M.I., «Paralelismos entre el discernimiento según san Ignacio y el discernimiento según algunos autores de la Filocalia», en PLAZAOLA, J. (ed.), *Las fuentes de los ejercicios espirituales de San Ignacio*, Bilbao: Ediciones Mensajero, 1998, 277.

<sup>663</sup> RUPNIK, M. I., «Il simbolo» 155-157. Véase también: RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 147; y GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 19 y 88.

<sup>664</sup> RUPNIK, M.I., «Per una teologia dell'arte ossia la teologia come creazione artistica» 92; RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 183.

<sup>665</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 171. Berdiaev plantea que el símbolo es el puente que une dos mundos, de forma que el sentido de uno reside en el otro. Evdokimov retoma el origen etimológico de la palabra para hacer ver que el símbolo implica la unión de dos mitades: el simbolizante y lo simbolizado. Y Bernard subraya que el símbolo quiere desvelar el profundo significado de la vida humana. Véase: BERDIAEV, N., *Spirito e libertà*, 95; EVODKIMOV, P., *El amor loco de Dios*, 25; BERNARD, C.A., *Teología simbólica*, 62.

relacionada con el concepto de símbolo, pues precisamente este pertenece a un conocimiento integral, como también subraya el director del Centro Aletti. El arte no solo expresa sentimientos y opiniones del artista, sino que «è la via per attingere alla conoscenza dei misteri della verità stessa»<sup>666</sup>, tal y como explicitan Špidlík y Rupnik en el título de su investigación: *El conocimiento integral. La vía del símbolo*.

Rupnik defiende que a través del arte se promueve una visión contemplativa de la unidad, se comunica una visión de conjunto. Es lo que tanto Soloviev como Ivanov llaman la *tuttunità*<sup>667</sup>. De hecho, esta concepción del conocimiento integral ha sido desarrollada por el director del Centro Aletti a partir de su lectura de investigaciones realizadas por diversos autores orientales. Entre ellos, cabe destacar en primer lugar a Soloviev, quien escribe que es necesario que todos los elementos particulares se encuentren interrelacionados en el conjunto, de tal forma que cada uno sienta en su particularidad la unidad con lo global<sup>668</sup>.

Junto a Soloviev, el propio Rupnik señala que debemos referirnos a las enseñanzas de Florenski e Ivanov, pues ambos «sono spinti molto avanti nello sviluppare la creazione artistica come una sorta di intuizione che spinge l'artista a lasciarsi attirare dal Mistero»<sup>669</sup>. Concretamente, Ivanov indica que el valor simbólico del arte reside en su concordancia con las leyes de la realidad superior<sup>670</sup>. Además, desarrolla y explica el movimiento que se produce en el momento de la creación artística. Así, primeramente, el artista debe ascender a la verdad plena. Esa realidad superior es la que crea el vínculo comunicativo. Posteriormente, tras haber ascendido, el artista debe descender y encontrar la forma para dotar al contenido de un lenguaje que deje transparentar la verdad interna. En palabras de Rupnik: «l'artista deve trovare la forma che aiuti la gente a riconoscere con stupore una realtà superiore che era loro già familiare»<sup>671</sup>. Es lo que Ivanov llama la relación entre las *realia* –el aspecto externo de las cosas– y las *realiora* –la parte más interna, el valor ontológico del ser<sup>672</sup>. Como subraya Ivanov, se puede

---

<sup>666</sup> RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 183; y RUPNIK, M. I., «Verso un'arte sapienziale» 170.

<sup>667</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teología russa*, 42; y GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 152.

<sup>668</sup> SOLOV'ÉV, V., «Il significato universale dell'arte» 153.

<sup>669</sup> RUPNIK, M.I., «Presentazione» 6.

<sup>670</sup> IVANOV, V. I., «I limiti dell'arte» 466.

<sup>671</sup> RUPNIK, M.I., *L'arte memoria della comunione*, 87. Véase también: RUPNIK, M.I., «L'arte come parabola della teología», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il Volto dei Volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1998, 76.

<sup>672</sup> Concretamente, Ivanov escribe que «i *realiora* che si rivelano all'artista garantiscono la verità interiore della semplice realtà da lui rappresentata e la stessa possibilità della giusta coordinazione di essa con le

decir que muchos son los que ascienden, pero pocos los que saben descender. Y precisamente son estos últimos los verdaderos artistas<sup>673</sup>.

Finalmente, Florenski, como escribe López Sáez, señala que la analogía más cercana de la actividad integradora de la razón podría ser la actividad artística<sup>674</sup>. Además, este autor ruso también subraya la necesaria comunión que debe existir entre las distintas partes de una obra, pues una obra de arte «è artistica solo nella pienezza delle condizioni che le sono necessarie per esistere e tenendo conto delle quali è stata generata». Asimismo, distingue esas distintas fases de la creación artística –más específicamente, él se centra en el icono. En estas fases también encontramos movimientos ascendentes y descendentes, en un camino marcado por la ascesis<sup>675</sup>.

Este conocimiento integral y, por tanto, esta unidad que se persigue en el arte, se refleja en la unión de la forma y contenido de la obra artística. Como subraya el director del Centro Aletti, el lenguaje utilizado por el artista no es indiferente, sino que, de algún modo, participa del contenido, «quindi anche il linguaggio è già in se stesso una certa comunicazione»<sup>676</sup>.

Por tanto, según Rupnik, la verdadera obra de arte presenta una concepción simbólica, y en ella la forma está unida al contenido, de tal modo que la contemplación de la obra puede permitir llegar al ser de las cosas. No obstante, es interesante precisar que, a pesar de que el símbolo se comunique inicialmente de modo inmediato y experiencial, es necesaria una codificación, ya que al unir en su estructura diversos niveles de la existencia, puede ser comprendido «con vari significati, a seconda di dove si trova il suo “fruitore”, ma tutti in qualche modo organicamente legati»<sup>677</sup>. De hecho, Špidlík y Rupnik señalan que el valor de una obra de arte se puede fundamentar en tres aspectos: «1. teniendo en cuenta la altura del significado al cual el artista nos conduce; 2. según la comprensibilidad de sus símbolos; 3. según la riqueza de los significados

---

realtà superiori» (IVANOV, V. I., «I limiti dell'arte» 459). Véase también: RUPNIK, M.I., «La Sofia come memoria creativa da Solov'ev a Tarkovskij», en CENTRO ALETTI (coord.), *Dalla Sofia al New Age*, Roma: Lipa, 1995, 80.

<sup>673</sup> IVANOV, V. I.: «I limiti dell'arte» 452.

<sup>674</sup> LÓPEZ SÁEZ, F.J., *La belleza, memoria de la resurrección*, 198-200.

<sup>675</sup> FLORENSKIJ, P.A., «Il rito come sintesi delle arti», en FLORENSKIJ, P.A. (coord.), *Bellezza e liturgia. Scritti su cristianesimo e cultura*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 2010, 31-32; FLORENSKIJ, P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, 207; y FLORENSKIJ, P., *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano: Adelphi, Edizioni, 2007. Véase también: ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 104.

<sup>676</sup> RUPNIK, M.I., «Per una teologia dell'arte ossia la teologia come creazione artistica» 85. Véase también: RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 182.

<sup>677</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 174; y RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 183. Véase también: CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con in Padri*. 54. Morandi en este sentido aclara que la riqueza de significados del símbolo no implica caer en la arbitrariedad ni en el subjetivismo (MORANDI, G., *Bellezza*, 224).

que ofrece el propio símbolo»<sup>678</sup>. Precisamente, estos múltiples estratos que una obra de arte puede contener debido a su capacidad simbólica es lo que permite la verdadera comunicación. El espectador así no se queda tan solo en la superficie, sino que la obra de arte le deja entrever los estratos más profundos. De este modo, el arte es más comunicativo cuando es simbólico<sup>679</sup>. Estas reflexiones, junto con el planteamiento desarrollado por Valenziano, han llevado a Morandi a defender la iconología – íntimamente ligada a la iconografía– como el camino que permite interpretar el sentido global de la obra de arte<sup>680</sup>.

Por otro lado, el arte está vinculado a la vida de las personas, como se ha señalado en el apartado en el que se reflexiona sobre el concepto de belleza. Además, también hemos comentado que Rupnik traza un paralelismo entre el arte actual y el sacramento de la confesión. De hecho, el director del Centro Aletti defiende que esta cierta dimensión de confesión está ligada al arte en general, pues «para ser un verdadero artista, no basta con mirar desde lejos lo que quieres expresar. Debes tener experiencia de ello»<sup>681</sup>. Por tanto, la confesión del artista al realizar la obra de arte enfatiza su relación con la vida. Asimismo, el planteamiento de que el arte verdadero es el simbólico, lleva a Rupnik a indicar la unidad entre el arte y la vida, pues el símbolo y la realidad están estrechamente unidos<sup>682</sup>. La íntima unión entre arte y vida también fue impulsada por Florenski, y la estrecha relación entre símbolo y realidad es defendida por otros autores, como Schemann y Muzj<sup>683</sup>.

El símbolo, además, lleva a que la relación entre el cognoscente y lo conocido esté vivificada por el amor, lo que permite que se trate de un vínculo libre. De este modo, el símbolo crea el espacio de libre adhesión<sup>684</sup>. Como explica entonces Rupnik, si unos padres se santifican amando, «un artista si santificherà allo stesso modo. È totalmente

---

<sup>678</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 60; y ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 18.

<sup>679</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

<sup>680</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 118; y VALENZIANO, C., «Il Secondo concilio di Nicea e l'iconologia», en RUSSO L. (coord.), *Vedere l'invisibile*, Palermo: Aesthetica Edizione, 1997, 196. Véase también: GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e Iconología, II: Cuestiones de método*, Madrid: Encuentro, 2009, 234-239.

<sup>681</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 53. Véase también: RUPNIK, M.I., «L'arte, luogo di sosta delle generazioni» 17; y RUPNIK, M.I., «Paralelismos entre el discernimiento según san Ignacio y el discernimiento según algunos autores de la Filocalia» 277.

<sup>682</sup> RUPNIK, M.I., «L'icona, l'invisibile e la storia» 92; TV2000it (24.1.2016), Monica Mondo entrevista Padre Rupnik a #SOUL, (9'20'') y CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con in Padri*, 49.

<sup>683</sup> FLORENSKIJ, P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, 15; SCHMEMANN, A., *Chiesa, mondo e missione*, 43; y MUZJ, M.G., «Vita nello spirito e simbolo: una relazione necessaria nel pensiero di Ch. A. Bernard», en MUZJ, M.G. (coord.), *Simbolo cristiano e linguaggio umano. Per una piena reintegrazione della teologia simbolica nella teologia*, Milano: Vita e pensiero, 2013, 155.

<sup>684</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 91. Véase también: RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 183.

inutile esaltare un'arte se non si è santificato colui che l'ha fatta. Santificarsi significa consumarsi: questa è per me l'arte della vita»<sup>685</sup>.

En definitiva, el director del Centro Aletti plantea que el arte está íntimamente ligado a la vida de las personas, y, por tanto, «tiene una extraordinaria fuerza comunicativa y es capaz de sintetizar todos los demás lenguajes del hombre, precisamente porque lo involucra más íntegramente, lo cual se traduce en una comunicación más inmediata». Es por ello por lo que defiende la necesidad de redescubrir en la actualidad un lenguaje artístico que esté íntimamente ligado a la vida<sup>686</sup>. Y, para ello, propone recuperar el concepto de símbolo propio del arte cristiano.

Como también escribe Rupnik, la mentalidad simbólica que el cristianismo ha elaborado y aportado al mundo es una de las grandes novedades que introduce. Los cristianos descubren una solución a la relación entre el mundo divino y humano, a partir del encuentro con Cristo. De este modo, afirman una mentalidad simbólica, «cioè una mentalità veramente in grado di pensare unitamente i due mondi, ma dove allo stesso tempo si instaura una unità organica e libera, fondata su due eventi –e non su due principi astratti–, cioè sulla creazione e sulla redenzione»<sup>687</sup>. En definitiva, se trata de un símbolo como manifestación, revelación y comunicación del Misterio como vida. Asimismo, se crea un espacio para comunicarse con Dios y con el hombre y se fomenta un tejido de encuentros, pues «la comunicazione avviene attraverso un incontro, perché ciò che si comunica non è una cosa ma una Persona»<sup>688</sup>. De este modo, el arte cristiano no se preocupa por una perfección formal, no porque sus artífices no sean capaces de conseguirla, sino porque defienden otro planteamiento: el que a través de sus obras se pueda ver la realidad como es en Cristo. Este hecho además permite tener una visión unitaria del mundo<sup>689</sup>.

Como hemos señalado, el símbolo une en su estructura diversos niveles de la existencia, por lo que para comprender el símbolo que introduce el cristianismo en su

---

<sup>685</sup> RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 23.

<sup>686</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 48 y 79.

<sup>687</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 133. Véase también: GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 88; RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 121; y CAMPATELLI, M., *Il battesimo. Ogni giorno alle fonti della vita nuova*, Roma: Lipa, 2007, 15.

<sup>688</sup> RUPNIK, M. I., «L'arte formatrice del cuore sacerdotale» 165. Véase también: RUPNIK, M. I., «Le chiese, icone della Chiesa» 17; y RUPNIK, M. I., «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine» 143.

<sup>689</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 75 y 152. Véase también: BERDIAEV, N., *El sentido de la historia*, 123.



totalidad, es necesaria una iniciación a la memoria y a la tradición de la Iglesia, lo que permite, además, salir del subjetivismo y tener en cuenta al otro:

Così la forza della vita che si manifesta nel simbolo fa sì che l'opera d'arte, segnata dall'artista, dal suo tempo, dalla sua cultura, dal suo spazio, parli un linguaggio allo stesso tempo determinato, individuato, ma universale. Nel simbolo concorrono in un modo organico il passato, il presente e il futuro<sup>690</sup>.

Por tanto, la recuperación del lenguaje simbólico puede fomentar el encuentro del arte y la teología<sup>691</sup>. El Centro Ezio Aletti persigue con sus obras lograr esa recuperación de la capacidad simbólica del arte, para que sus mosaicos promuevan la comunicación, revelen el misterio y fomenten tejidos de encuentros. En definitiva, se busca fomentar un estudio del arte paleocristiano, del primer período bizantino, románico, del primer gótico para ofrecer así al artista contemporáneo «la posibilidad de llegar a tener la misma mirada del iconógrafo y del escultor de aquellas épocas, y al mismo tiempo de hablar con el lenguaje de hoy. Es decir, de hacer la síntesis de estas dos realidades», concluye Rupnik<sup>692</sup>.

#### 4.2. LA INSPIRACIÓN EN MODELOS ICONOGRÁFICOS PALEOCRISTIANOS

Una de las fuentes principales de los mosaicos del Centro Aletti es el arte paleocristiano, un arte que se desarrolló a partir del siglo II, tal y como informan los testimonios literarios<sup>693</sup>. Entre las representaciones paleocristianas más antiguas que podemos contemplar en la actualidad hay que destacar, por un lado, la importancia de los ciclos de imágenes que se encontraron en una pequeña iglesia en Dura Europos (Siria). Estas pinturas ofrecen un ejemplo casi único de imágenes monumentales con

---

<sup>690</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 147-148. Véase también: RUPNIK, M.I., «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla» 183; y RUPNIK, M. I., «El símbolo» 158.

<sup>691</sup> Morandi apunta que la mistagogía puede ayudar a conducir al misterio que la obra de arte encierra: MORANDI, G., *Bellezza*, 15 y 237-239. Precisamente, Etsuro Sotoo confiesa que su conversión al cristianismo se produjo a partir del desvelamiento del simbolismo del Templo de la Sagrada Familia (SOTOO, E. y ALMUZARA, J.M., *De la piedra al Maestro*, 89).

<sup>692</sup> MATTEI, P. (abril 2008). Un arte que despierta veneración, *30DIAS*. Recuperado de [http://www.30giorni.it/articoli\\_id\\_17853\\_12.htm](http://www.30giorni.it/articoli_id_17853_12.htm) [consultado el 2.08.2010]

<sup>693</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*, Madrid: Ediciones cristiandad, 2003, 47. Hay que precisar que no existe unanimidad entre los investigadores sobre el nacimiento del arte paleocristiano. Si Dulaey habla del siglo II, autores como Grabar, Zibawi o Plazaola señalan el siglo III (Véase: GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid: Alianza Forma, 1993, 17; ZIBAWI, M., «Los orígenes del arte cristiano, siglo III», en CRIPPA, M.A., RIES, J. y ZIBAWI, M. (coord.), *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Madrid: Lunwerg, 1998, 70; y PLAZAOLA, J., «El aniconismo del Arte Paleocristiano», *Estudios Eclesiásticos* 63 (1988) 23). Por ello, García Mahiques y Bernardi concluyen que la imagen cristiana hace su aparición entre las últimas décadas del siglo II y comienzos del III (GARCÍA MAHÍQUES, R., *La adoración de los Magos. Imagen de la epifanía en el arte de la antigüedad*, Vitoria: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos. Ephialte, 1992, 22; y BERNARDI, P., *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Genova: Bruno Mondadori, 2007, 27).

fines culturales y «al momento costituiscono le uniche pitture murali di cui disponiamo in edifici non sotterranei risalenti alla prima metà del III secolo»<sup>694</sup>. Por otro, destacan las representaciones de las catacumbas italianas, especialmente, las romanas. Con relación a las catacumbas, Rupnik ha remarcado que el hecho de que se encuentren en el ámbito funerario refleja precisamente la auténtica novedad del cristianismo: la vida eterna en Cristo<sup>695</sup>.

Tras su aparente sencillez, las imágenes paleocristianas transmiten un mensaje profundo, ligado, en muchas ocasiones, a la formación de los primeros cristianos. Podrían constituir una catequesis, como es el caso del ciclo de representaciones de las que se sirvió Paulino (355-431), nacido en Aquitania y que sería nombrado obispo de Nola, para instruir a los fieles –tanto a los que sabían leer como a los incultos–, como señala Dulaey<sup>696</sup>. También pueden ser comprendidas como el reflejo de la enseñanza recibida, es decir, como aquello que se retenía de dicha catequesis y, por tanto, lo que se consideraba más importante. No obstante, dada su íntima relación con el Más Allá y con el poder salvífico de Dios, autores como Plazaola han señalado que, más que una catequesis o exposición doctrinal, estas imágenes deberían concebirse como una «plegaria figurada», vinculadas a las *commendatio animae*<sup>697</sup>. Por tanto, la elección de los diversos episodios de salvación no era aleatoria, sino que su representación se relacionaba directamente con estas oraciones y plegarias de carácter litúrgico-funerario.

Además, debemos recordar que no solo querían ofrecer un recuerdo del pasado, sino una verdad perenne, de tal manera que su contemplación hace que seamos hoy testigos de un evento que también nos implica a nosotros<sup>698</sup>. Por tanto, este arte, que emerge como el testimonio más antiguo de las representaciones artísticas cristianas, está íntimamente ligado a la liturgia y quiere hacer presente el valor salvífico de los sacramentos, como señala Gatti<sup>699</sup>. Ciertamente, muchas de estas representaciones, que escenifican episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento, subrayan la historia de la

---

<sup>694</sup> BERNARDI, P., *I colori di Dio*, 27 y ZIBAWI, M., «Los orígenes del arte cristiano» 71.

<sup>695</sup> Concretamente, escribe: «el primer arte cristiano se concentra alrededor de las tumbas, sobre todo las de los mártires, porque precisamente allí se podía expresar del modo mejor su fe como manifestación de Cristo» (GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 75).

<sup>696</sup> DULAHEY, M., *Bosques de símbolos*, 46.

<sup>697</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, Madrid: BAC, 1999, 11. Véase también: SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 145; y PATASHEV, B., «La Trasfigurazione nel percorso iconografico», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2001, 148.

<sup>698</sup> MACGREGOR, N., «Introduction», en FINALDI, G. (com.), *The image of Christ. The Catalogue of the Exhibition Seeing Salvation*, London: National Gallery, 2000, 7.

<sup>699</sup> GATTI, V., «L'arte nella chiesa», *Arte Cristiana* 748 (1992) 51.

salvación del hombre, cuya presencia se vincula directamente con el espacio en el que estas imágenes se encuentran, al tratarse de ambientes funerarios. Esta concepción de las imágenes será recuperada por el Centro Aletti, pues, como hemos señalado, sus mosaicos no se proponen como simple recuerdo de escenas históricas del pasado, ni como copias de la antigüedad, sino como imágenes vivas<sup>700</sup>. En este sentido, debemos subrayar la reinterpretación que hace Rupnik de estas imágenes, pues si en el arte paleocristiano estaban ligadas al contexto funerario, en el Centro Aletti las encontramos en diversos espacios, como iglesias o comedores. Es decir, se adaptan modelos y se reinterpretan en ámbitos no necesariamente funerarios, lo que origina nuevas interpretaciones de dichas imágenes.

Por otro lado, conviene también señalar que los artífices de estas representaciones paleocristianas en ocasiones se sirvieron de recursos precristianos y se inspiraron en el estilo romano de la época para realizar sus imágenes, a las que invistieron de un nuevo sentido, lo que se conoce como migraciones tipológicas<sup>701</sup>. Grabar así afirma que el arte paleocristiano no reemplazó al arte antiguo, sino que fue una rama de él<sup>702</sup>. Beckwith señala que muchas de las formas propias del arte paleocristiano fueron extraídas inicialmente de las tradiciones del paganismo y de las judías helenísticas y, de forma paulatina, fueron configurando un ciclo ilustrativo cristiano de notable complejidad<sup>703</sup>. Por su parte, Zibawi, completa estas reflexiones al explicar que, sin romper con la tradición heredada, se adoptaron y ordenaron los elementos «siguiendo una nueva visión creativa»<sup>704</sup>.

En precedentes apartados, asimismo, se ha señalado la defensa por parte de Rupnik –siguiendo a pensadores como Ivanov– de la sucesión de diferentes culturas: la orgánica y la crítica. Concretamente, el director del Centro Aletti concibe el arte paleocristiano como una manifestación desarrollada por una cultura orgánica, cuyas características principales, recordemos, son: la mentalidad simbólica –y por tanto, una unidad del pensamiento y del estilo– y la comunión.

---

<sup>700</sup> Además, su iconografía siempre se adaptará a la finalidad del espacio que decora y al carisma que lo inspira (RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti» 91).

<sup>701</sup> GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e iconología. 1. La historia del arte como historia cultural*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2008, 25.

<sup>702</sup> GRABAR, A., *El primer arte cristiano (200-395)*, Madrid: Aguilar, 1967, 2.

<sup>703</sup> BECKWITH, J., *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, 62.

<sup>704</sup> ZIBAWI, M., «Del arte paleocristiano al protobizantino. Siglo V» en CRIPPA, M.A., RIES, J. y ZIBAWI, M. (coord.), *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Madrid: Lunweg, 1998, 307.

Rupnik explica que cada representación en el arte paleocristiano «se convierte en un elemento de encuentro entre cristianos, una especie de “símbolo” en el que se reconocen»<sup>705</sup>. Tenemos que tener en mente que una de las características esenciales del símbolo es que revela un conocimiento integral. Pues bien, el arte del primer milenio presenta una visión integradora, ya que, como señala Rupnik, es un arte «que nunca ha separado las cosas»<sup>706</sup>.

Además de la mentalidad simbólica, la comunión emerge como una característica propia de las culturas orgánicas, que se desprende de este mismo concepto de símbolo. En efecto, el arte paleocristiano rehúye del individualismo, que caracteriza a la época crítica, pues, como ha señalado Rupnik, el elemento esencial en los inicios del arte cristiano es la comunicación: «Con la primera pintura cristiana aparece una dimensión “nueva”: la comunicación de Cristo y de lo que Él ha realizado»<sup>707</sup>. Por ello, en otra ocasión, el director del Centro Aletti matiza y señala que la pregunta que hemos de hacernos no debe ser ¿qué se comunica?, sino ¿quién se comunica?, ya que «mediante este arte pasa la memoria de una Persona viva», pues intenta hacer ver las cosas, la creación y la humanidad, tal como son en Cristo y según Cristo. Y, precisamente, esta concepción del arte como espacio de encuentro es percibida por Rupnik como la novedad absoluta que el cristianismo introduce en el arte<sup>708</sup>.

Asimismo, a esta comunicación de las representaciones paleocristianas se llega a partir de dos cualidades propias de este arte: el realismo y el contenido ideal, tal y como explica Rupnik<sup>709</sup>. Realismo porque es necesario que resulte inteligible, que pueda descifrarse sin equívocos –a pesar de que las imágenes cristianas iniciales sean concebidas con una gran economía de medios, presenten un lenguaje sintético, y estén limitadas a lo estrictamente esencial<sup>710</sup>. Esta simplificación, por tanto, no descarta el

---

<sup>705</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 10-11; y ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 9.

<sup>706</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 185.

<sup>707</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 11; y ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 9.

<sup>708</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 75-76; y RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 65.

<sup>709</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 76.

<sup>710</sup> Grabar matiza que las primeras imágenes cristianas solo cumplen su función «en la medida en que son claras» y esa claridad puede estar condicionada por la preparación de quien las mira (GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, 18-19). El hombre, por tanto, estaba habituado a estos signos que, hoy día, en ocasiones se perciben como jeroglíficos. Véase también: BISCONTI, F., *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000, 13; y BISCONTI, F., «Dalle catacombe alle basiliche paleocristiane», en VERDON, T. (coord.), *L'arte cristiana in Italia. Origini e Medioevo*, Milano: San Paolo, 2005, 51.

naturalismo<sup>711</sup>. En concreto, Rupnik señala que «lo real se respeta en su esencialidad, pero no se hace de ello una elaboración detallada, ya que el detalle molestaría»<sup>712</sup>. Es una pintura que sugiere, un arte que no presta atención a lo accesorio. En este sentido, debemos recordar que para que un artista desarrolle un arte verdaderamente litúrgico debe presentar solo lo esencial.

Rupnik plantea que esa capacidad de síntesis que caracteriza el arte de los primeros cristianos se puede relacionar con las manifestaciones artísticas actuales. De hecho, no solo indica similitudes desde el punto de vista artístico, sino también entre la situación de los primeros cristianos y la que vivimos en la actualidad<sup>713</sup>.

En relación con el contenido ideal, el director del Centro Aletti subraya que cada representación «no se trata de una idea abstracta, sino de la idea en el sentido del Logos y por tanto de un misterio de Cristo que se nos participa»<sup>714</sup>. Precisamente, este contenido ideal se refleja en una de las propiedades esenciales del arte de los primeros cristianos: la unidad entre el texto y la imagen. El estudio del arte paleocristiano evidencia que la Sagrada Escritura fue para los primeros cristianos la fuente más directa y eficaz de inspiración, y que los autores de diversos escritos también ahondaron en el significado concreto de cada una de las representaciones<sup>715</sup>. Debemos ser conscientes de la advertencia que plantea en este sentido Dulaey: cuando estudiamos el arte paleocristiano no se puede pretender una relación directa entre una pintura de un momento determinado y unos escritos datados en las mismas fechas, pues «los azares de la historia hacen que, en un lugar y en un tiempo dados, tengamos a veces una amplia cosecha de imágenes y no de textos, o a la inversa»<sup>716</sup>. No obstante, ello no significa que se deba rechazar dicho acercamiento. Así, Grabar también señala que, aunque sean escasos los textos que tengan la misma datación que las primeras representaciones pictóricas es importante tener en cuenta esta interrelación entre las fuentes escritas y las artísticas, dado que la elección de los asuntos revela «un conocimiento bastante profundo de la doctrina»<sup>717</sup>.

---

<sup>711</sup> ZIBAWI, M., «Los orígenes del arte cristiano, siglo III» 79.

<sup>712</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 76.

<sup>713</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 78-79. Esta idea ya la propuso Plazaola con anterioridad: PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 236. Véase también: USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 2013, 524.

<sup>714</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 76.

<sup>715</sup> VIZCAÍNO VILLANUEVA, M.A., «Myriam en el arte paleocristiano», en LAPUERTA MONTOYA, M. (ed.), *La mujer en las artes*, Madrid: Instituto de Humanidades Ángel Ayala-CEU, 2005, 25.

<sup>716</sup> DULAHEY, M., *Bosques de símbolos*, 53-54.

<sup>717</sup> GRABAR, A., *El primer arte cristiano (200-395)*, 27.

Por todo ello, en la explicación de las diversas representaciones, relacionaremos, tal y como hacen investigadores como Dulaey en sus estudios, dichas imágenes con unos textos que no tienen por qué ser estrictamente contemporáneos ni geográficamente próximos, pero que, sin embargo, sí explican el sentido y el alcance de estas manifestaciones paleocristianas. De este modo, a través de representaciones pictóricas de las catacumbas o de Dura Europos o escultóricas de los sarcófagos, nos serviremos de los textos de las Escrituras, liturgia, sermones o tratados teológicos para su comprensión. Es decir, trataremos de hacer patente lo que afirmó san Basilio (ca. 330-379) al escribir que aquello que se explica con palabras, la pintura muda lo muestra por la imitación<sup>718</sup>.

Además, la recuperación de los textos de los Padres de la Iglesia y de otros autores pertenecientes al cristianismo primitivo es una de las claves seguidas por Rupnik para la configuración de sus diversas escenas<sup>719</sup>. Como subraya Rodríguez Velasco, «al abordar la selección de los temas representados en los mosaicos se hace más evidente la recuperación de la tradición en las fuentes literarias que inspiran las obras, fundiéndose la patrística con la teología actual, la tradición occidental y la oriental»<sup>720</sup>. Por todo ello, estos textos nos servirán no solo para ilustrar y completar el significado de las imágenes paleocristianas, sino también para comprender el sentido último de las representaciones musivas desarrolladas por el Centro Aletti en la actualidad.

Hemos decidido dividir las representaciones paleocristianas y los mosaicos correspondientes realizados por el Centro Ezio Aletti en tres grandes grupos: imágenes-signo, reinterpretaciones narrativas de símbolos paleocristianos, y prefiguraciones, que ponen de manifiesto la continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento<sup>721</sup>.

---

<sup>718</sup> BASILIO, *Operum D. Basilii Magni caesariae Cappadociae quondam archiepiscopi prior tomus*, Parisiis: ex officina Carolae Guillard, 1547, fol. 128r.

<sup>719</sup> Además, el propio Centro Aletti explica así algunos de sus mosaicos; de este modo, Natasa Govekar al analizar las escenas de la iglesia de San Pío de Pietrelcina escribe: «questo percorso sarà accompagnato da alcuni commenti patristici al vangelo, che continuano ad essere anche oggi un ricco nutrimento per la contemplazione cristiana» (GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 3).

<sup>720</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik: una mirada desde la tradición» 19.

<sup>721</sup> A la hora de realizar esta agrupación nos hemos inspirado en las clasificaciones que Rodríguez Velasco fijó en su estudio: «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Ezio Aletti: una reinterpretación de modelos paleocristianos, bizantinos, románicos y góticos con el lenguaje del arte contemporáneo».

### 4.2.1. Reinterpretación de las imágenes-signo paleocristianas

Como hemos señalado, las primeras representaciones paleocristianas se alejan de la suntuosidad. Destacan en primer lugar las hoy conocidas como imágenes-signo, de simple forma y profundo contenido.

#### 4.2.1.1. Pez: «Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador»

Los primeros artistas cristianos se sirvieron, principalmente, de símbolos naturales. Uno de los más representados fue el pez, como observamos en las catacumbas de San Sebastián (Fig. 209) y de Domitila (Fig. 210). Ya Clemente de Alejandría (150-215) había permitido su uso en los anillos, junto a otras imágenes (*El Pedagogo* III, 59, 1)<sup>722</sup>. La representación del pez fue utilizada desde las primeras pinturas paleocristianas y tenderá a desaparecer con la llegada de la época constantiniana<sup>723</sup>. El pez adquirió diversos sentidos: se convirtió en el signo de Cristo, de la eucaristía y también estaba relacionado con el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, y con el sacramento del bautismo.

La concepción del pez como símbolo de Cristo –y vinculado también con el bautismo–, será subrayada por Tertuliano (160- ca. 220), padre de la Iglesia y autor de obras como *El bautismo*, donde escribió: «nosotros–pececillos según el modelo de Jesucristo, nuestro pez, nacemos en el agua y de ningún otro modo nos salvamos sino permaneciendo en ella» (I, 3)<sup>724</sup>. Tertuliano concibe la palabra griega *ichthys*, que significa pez, como un acróstico, ya que reúne las iniciales de la expresión *Iēsous Christos, Theou Yios, Sōtēr*, es decir, Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador. Por ello, esta imagen, que se extendió hacia el año 200, representa a Cristo, al mismo tiempo que también subraya su acción salvífica. Esta identificación del *ichthys* y Cristo aparecerá en muchos otros escritos, como en los de san Agustín (354-430) (*La Ciudad de Dios*, XVIII, 23)<sup>725</sup>.

Precisamente, la representación del pez jugó un papel fundamental en la transformación del sentido de las pinturas iniciales realizadas por Rupnik. Él mismo ha confesado que, en una de sus visitas a las catacumbas de Roma, le pareció «sentir lo que experimentaban aquellos cristianos que pintaban los peces en las paredes de ese lugar»,

<sup>722</sup> CLEMENTE, *El Pedagogo*, Madrid: Ciudad Nueva, 2009, 599.

<sup>723</sup> CARLETTI, C., «Símbolos, simbolismo» en *Diccionario patrístico y de la edad antigua cristiana 2* (1998) 2006.

<sup>724</sup> TERTULIANO, *El bautismo. La oración*, Madrid: Ciudad Nueva, 2006, 95.

<sup>725</sup> AGUSTÍN, *Obras completas de san Agustín. XVII. La Ciudad de Dios*, Madrid: BAC, 2001, 456.

pues, al observar uno de ellos, vio que le «miraba fijamente. El rostro. Todo converge en el rostro, y el rostro es la mirada»<sup>726</sup>. Ello le llevó a realizar de forma reiterada imágenes de peces, a través de las cuales fue descubriendo el rostro de Cristo (Figs. 211 y 212). Esta experiencia sigue teniendo lugar hoy día en la actividad del Centro Aletti, ya que la imagen que el aprendiz debe realizar al llegar al taller y la que determina su continuación y aprendizaje en el mismo es un pez. De este modo, al igual que Rupnik fue descubriendo poco a poco su significado profundo, así también este se debe ir revelando a cada artista en particular. Como señala Renata Trifkovic –vice-responsable del taller de arte espiritual, que dirige cuando Rupnik no puede estar presente–, el pez es el símbolo de Cristo, pero no es entendido por todos de forma inmediata, tal y como se puede percibir al visitar el taller, donde junto a estos peces, se encuentran «anche balene e squali!» (Fig. 213)<sup>727</sup>.

Si todo artista del Centro Aletti comienza su actividad con la realización de un pez para descubrir en él el rostro de Cristo, también el Centro Aletti quiere presentar el contenido profundo de este símbolo a todo espectador que contemple sus mosaicos. Es por ello, por lo que este animal es representado en determinados lugares y escenas. Así, es uno de los símbolos más utilizados en sus altares (Figs 214-215). La colocación de los mismos en este espacio se debe a que «nella liturgia cristiana è Cristo l'altare, e qui ci sono diversi simboli per richiamare questa realtà», uno de los cuales es, como acabamos de explicar, el pez<sup>728</sup>. También con este mismo sentido podemos encontrar representaciones de peces en el sagrario (Fig. 216) o en la torre eucarística (Fig. 217).

Por otro lado, el pez aparece en las escenas realizadas por el Centro Aletti de la visita de Jesús a Betania, como observamos en la *Redemptoris Mater* (Fig. 218), en el comedor del Centro Aletti (Fig. 184) o en San Pío de Pietrelcina (Fig. 219). Mediante la incorporación de este símbolo se pretenden subrayar las palabras que Marta dirigió a Cristo: «yo he creído que tú eres el Cristo, el Hijo de Dios, que ha venido al mundo» (Jn 11,27). De este modo, como explica Rupnik, al ofrecer Marta el pez a Cristo, «hace

---

<sup>726</sup> RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 82.

<sup>727</sup> CENTRO ALETTI, «Pietre trasfigurate dai cuori... cuori trasfigurati dalle pietre», *Amici del Centro Aletti*, 17 (2012), 3. Recuperado de [http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2012.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2012.pdf)

[consultado el 5.5.2013]

<sup>728</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la Universidad CEU San Pablo en Madrid, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/72.htm> [consultado el 7.9.2016]



explícito que Él es Hijo de Dios, es decir, Dios, la Vida y la resurrección»<sup>729</sup>. Por tanto, también en estas imágenes, el pez aparece como símbolo de Cristo.

Pero además de esta significación, el pez, como hemos señalado, se convirtió en una evocación de la eucaristía. En este sentido, en una inscripción funeraria del obispo Abercio, que es anterior al año 216 y que se conserva en los Museos Vaticanos, se puede leer: «(...) Dovunque, essa mi apprestò un pesce di fonte,/ grandissimo, puro, pescato da una vergine pura,/ che lo dava da mangiare continuamente agli amici;/ essa ha un vino delizioso e lo offre insieme al pane...»<sup>730</sup>. Además, como el pez es un alimento y Cristo resucitado come de él (Lc 24,42; Jn 21,11-1), se convierte también en símbolo del banquete eucarístico y se presenta frecuentemente al lado del pan<sup>731</sup>. Así, se puede observar en un fresco de comienzos del siglo III en un cubículo de las catacumbas de San Calixto (Fig. 220) o en un mosaico del siglo IV en una iglesia de Israel (Fig. 221).

Rupnik también subraya esta significación, al señalar que el pez «le era particularmente familiar a Cristo que, después de la resurrección, se hacía reconocer a los suyos invitándolos a comer el pescado, y se lo ofrecía junto al pan. Pan, pescado y vino»<sup>732</sup>. Es por ello por lo que, junto a las representaciones de peces de los altares, el Centro Aletti incorpora también figuras de panes, y así se refuerza el sentido eucarístico de ambos elementos (Figs. 222-223). Por otro lado, tenemos que tener en mente que estas representaciones de cinco panes y dos peces fueron también utilizadas en el arte paleocristiano para hacer referencia al milagro de la multiplicación de los panes y los peces, y también con este sentido los presenta el propio Rupnik.

Finalmente, como hemos indicado con anterioridad, las representaciones paleocristianas del pez podrían estar relacionadas con el bautismo. Así, en algunas escenas de pesca, como la que encontramos en el sarcófago de Jonás, el pez puede simbolizar también al fiel salvado por Cristo, es decir, representa al cristiano, al bautizado, ya que por el agua del bautismo, el cristiano es comparable a un pececito, a imagen del propio Cristo, *ichtus* (Fig. 224). Recordemos la afirmación de Tertuliano

---

<sup>729</sup> RUPNIK, M.I., «Algunos desarrollos» 240; y RUPNIK, M.I., «Dalla mensa di Betania all'Ultima Cena», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 2005, 96.

<sup>730</sup> PETERS, G., *I Padri della Chiesa. I. Dalle origini al Concilio di Nicea (325)*, Roma: Edizioni Borla, 1984, 46.

<sup>731</sup> CHEVALIER, J. y CHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 2003, 825. Véase también: DÖLGER, F.J., *Paganos y cristianos. El debate de la Antigüedad sobre el significado de los símbolos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2013, 201-216.

<sup>732</sup> RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 80.

mencionada con anterioridad en la que se puede ver una alusión clara al bautismo, al bautizado, a todo hijo de Dios: «nosotros—pececillos según el modelo de Jesucristo, nuestro pez, nacemos en el agua y de ningún otro modo nos salvamos sino permaneciendo en ella» (I, 3). Clemente de Alejandría completará esta imagen al señalar en su *Himno a Cristo Salvador*: «Pescador de los mortales, (...) / a los peces puros, / de la tempestad adversa, / sácalos con el cebo de la dulce vida»<sup>733</sup>. Estas afirmaciones se relacionan íntimamente con algunos mosaicos del Centro Aletti, como el de la capilla de la Conferencia Episcopal Española, en el que Cristo dirige los peces con su mano hacia la red<sup>734</sup>.

Por otro lado, los primeros cristianos relacionaron las aguas primitivas con las aguas bautismales. Así, Tertuliano escribió:

Ordenado luego el mundo según sus elementos, cuando llegó el momento de darla habitantes, se les mandó a las aguas primordiales producir vivientes: fue el agua el primer elemento que dio a luz vivientes (Gn 1, 20), para que, si las aguas fueron [entonces] capaces de dar vida, no resulte [ahora] esto asombroso en el bautismo (*El bautismo* III, 4)<sup>735</sup>.

El pez, por tanto, representa al cristiano que es vivificado por el agua del bautismo. Además, la presencia de peces en el agua también refleja que el agua en el que estos se encuentran es agua viva. La imagen de agua viva aparece en muchos pasajes de las Sagradas Escrituras. En el Antiguo Testamento, ya en el Génesis, como acabamos de indicar, se habla de «las aguas de multitudes de seres vivientes» (Gn 1,20). El Centro Aletti en diversos mosaicos manifiesta la vida en representaciones acuáticas mediante la incorporación de peces, como en el mosaico de la creación de las aguas de la sacristía de la catedral de Santa María la Real de la Almudena (Fig. 225).

Asimismo, en el Antiguo Testamento, Ezequiel habla de un agua viva llena de peces: «por dondequiera que pase este río, todo ser viviente que en él se mueva, vivirá; los peces serán muy abundantes, porque donde llegan estas aguas todo queda saneado» (Ez 47,8-10). También en el santuario de San Juan Pablo II en Cracovia encontramos una representación musivaria en este sentido: bajo la representación de Pentecostés aparecen los huesos que serán revividos por el Espíritu (Ez 37) y esas aguas de las que nos habla

---

<sup>733</sup> CLEMENTE, *El Pedagogo*, 667.

<sup>734</sup> Como explica Rupnik, «los apóstoles pescan para salvar a los hombres del mal y hacerlos renacer en la Iglesia, en la comunión de la vida eterna. Pero, de hecho, es Cristo quien con su mano orienta a los peces hacia la red, porque solo Él es el camino, solo por medio de Él y en Él se supera la muerte y se resucita» (RUPNIK, M.I., «Programa iconográfico» 45).

<sup>735</sup> TERTULIANO, *El bautismo. La oración*, 103. Véase también: AMBROSIO, *Explicación del símbolo. Los sacramentos. Los misterios*, Madrid: Ciudad Nueva, 2005, 94-95.

también el profeta (Fig. 226). En el Nuevo Testamento, Juan recuperó este simbolismo del agua viva (Jn 6,4 y 7; 37-39 y Ap 22,1).

Por otro lado, la imagen del pez también está asociada a la del pescador, que aparece en las representaciones paleocristianas como símbolo de la misión apostólica<sup>736</sup>. De este modo, se quería recordar la vocación de Pedro y Andrés: Cristo les había llamado para que dejaran sus redes y se hicieran pescadores de hombres (Mt 4,19). Nos referiremos a ellas en este mismo apartado, cuando hablemos del significado de la barca. No obstante, sí queremos destacar aquí algunas representaciones de pesca realizadas por el Centro Aletti, concretamente, las escenas de Cristo resucitado en el lago Tiberiades situadas en el comedor del Pontificio Colegio Francés en Roma (Fig. 227) y en la iglesia de Santa Isabel y Zacarías en Catania (Fig. 228). En estos mosaicos, Pedro y Cristo se intercambian peces, y Cristo entrega además a Pedro, un trozo de pan, lo que refuerza el sentido eucarístico de ambos elementos. Además, cabe destacar un detalle en estos mosaicos: en la parte inferior de la figura de Cristo aparecen unos peces representados de tal manera que casi parecen fundirse con su túnica. Refuerzan, de este modo, la concepción señalada al inicio de este estudio sobre los significados que adquiere el pez en el arte paleocristiano, en concreto, la consideración del pez como símbolo del mismo Cristo.

#### **4.2.1.2. Pan: «Yo soy el pan de vida»**

Como hemos visto, junto al pez, en muchas ocasiones encontramos la figura del pan. Ambas imágenes remiten a la eucaristía. Desde que Cristo pronunciara las palabras «Yo soy el pan de vida» (Jn 6,48), su representación no ha dejado de asociarse a este sacramento<sup>737</sup>. Por ello, como también hemos comentado, podemos contemplar la representación del pan en altares del Centro Aletti, lo que subraya su sentido eucarístico.

Pero esta significación puede manifestarse asimismo mediante otras representaciones, como la partición del pan por parte de Cristo resucitado ante los discípulos de Emaús (Figs. 229-231). En estas imágenes, Rupnik quiere hacer patente la transformación de un simple trozo de pan en la presencia del mismo Cristo, es decir, pretende subrayar la transustanciación. Para ello, se sirve de teselas de oro –pues, como hemos visto en apartados anteriores, el oro es el material más noble– y, además, en

---

<sup>736</sup> ZIBAWI, M., «Los orígenes del arte cristiano, siglo III» 92.

<sup>737</sup> DÖLGER, F.J., *Paganos y cristianos*, 210.

muchas ocasiones, la fracción del pan coincide exactamente con la herida en el costado de Cristo, lo que refuerza su significación. El mismo Rupnik así lo ha señalado: «ho mostrato Cristo che lo spezza [il pane] sul costato aperto, proprio per far vedere che siamo nutriti da un pane ben diverso da quello che noi offriamo»<sup>738</sup>.

En algunos mosaicos, como el realizado para la iglesia de Nuestra Señora del Santísimo Sacramento y de los Santos mártires canadienses en Roma, se introducen algunos detalles que enfatizan todavía más la transustanciación (Fig. 232). Los evangelios nos cuentan que es en el momento de la fracción del pan cuando los discípulos de Emaús reconocen a Cristo (Lc 24,13-25). Es por ello por lo que en este mosaico uno de los discípulos tiene veladas las manos, como símbolo de respeto, pues es consciente de que «el pan ya no es simple pan, sino que está habitado por una presencia»<sup>739</sup>. Además, en esta misma escena, el brazo del otro discípulo es prolongación del brazo de Cristo. De este modo, se subraya la continuación de la acción de Jesús –la fracción del pan– en los sacramentos de la Iglesia –concretamente, en este caso, en la eucaristía.

Como hemos comentado, la presencia de los panes junto a los peces en el arte paleocristiano no solo refleja su sentido eucarístico, sino que también puede hacer referencia a la multiplicación de los panes y los peces. Este acontecimiento se puede encontrar con un carácter narrativo en catacumbas romanas como en la de San Calixto (Fig. 233). En la representación de este milagro por parte del Centro Aletti, los peces se sitúan en el zurrón que el niño lleva colgado y esto le permite a Rupnik subrayar la entrega por parte de Cristo de los panes multiplicados. De este modo, se pretende fusionar este acontecimiento con el de la transustanciación, con el sacramento de la eucaristía. De forma implícita se puede llegar a la fusión de estas dos escenas, o bien mediante la manifestación de que los panes que entrega Cristo quedan por Él transfigurados –a través de la incorporación de una cruz dorada en los mismos– (Fig. 234)– o bien mediante la coincidencia de esta ofrenda de los panes por parte de Cristo y su herida en el costado –que, como acabamos de señalar, subraya la transformación del pan en el cuerpo de Cristo (Figs. 235-236). Pero también, en otras ocasiones, de manera más explícita, el Centro Aletti enfatiza la unión de estos dos acontecimientos mediante la representación de la multiplicación de los panes y del banquete celestial en un mismo

---

<sup>738</sup> RUPNIK, M.I., «Dalla mensa di Betania all'Ultima Cena» 98.

<sup>739</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de Nuestra Señora del Santísimo Sacramento y de los Santos mártires canadienses, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/57.htm> [consultado el 4.6.2016]

mosaico –como sucede en la iglesia ortodoxa de la Transfiguración en Rumanía (Fig. 237)– o bien con la incorporación de exactamente cinco panes y dos peces –el número de alimentos de los que se disponía en el momento previo al milagro– en escenas del banquete celestial, como sucede en la iglesia de Todos los Santos en Eslovenia (Fig. 238). Concretamente, sobre este espacio se ha escrito que la presencia de estos alimentos

fa vedere che nella Chiesa, con i sacramenti e la liturgia al suo cuore, si rivela e si vive questa unità del temporale e dell’eterno, del piccolo e dell’universale, del povero e dell’onnipotente, e che il nesso di queste due realtà è la vita, l’amore realizzato nella pasqua di Cristo, contemporaneamente vissuto in cielo e sulla terra<sup>740</sup>.

#### 4.2.1.3. Pelicano: «Cristo que viene para darse como alimento»

Otra de las imágenes-signo propias del arte de los primeros cristianos y rescatadas por el Centro Aletti es la del pelicano. Rupnik plantea que este animal manifiesta la dimensión oblativa, la dimensión sacrificial y pascual de Cristo: Cristo viene para darse como alimento para la vida eterna<sup>741</sup>. De hecho, en el siglo II, en la versión griega de *El fisiólogo*, se señala que el pelicano se abría el pecho a picotazos para alimentar a sus crías hambrientas, hecho que se relaciona con el momento en que el centurión hirió a Jesús en su costado, del cual emanó sangre y agua<sup>742</sup>.

Algunos Padres de la Iglesia retomarán esta simbología, como san Isidoro de Sevilla (ca. 556–636) en sus *Etimologías* (XII 7,26)<sup>743</sup>. Será este un símbolo muy utilizado en la mitología griega y después «rielaborato e affermato dalla tradizione medioevale», como explica el propio Rupnik<sup>744</sup>. Así, en los Bestiarios moralizados, copiados y miniados en los *scriptoria* monásticos medievales, se asociará asimismo su representación con el propio Cristo<sup>745</sup>. Por su parte, santo Tomás (1224/1225-1274) en uno de sus himnos calificará a Cristo como el «bondadoso pelicano» que da su sangre purificadora para

<sup>740</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de Todos los Santos, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/slovenia/75.htm> [consultado el 4.6.2017]

<sup>741</sup> Rupnik recalca esta idea al señalar que el pelicano representa «il sacrificio di Cristo che dà il suo corpo e il suo sangue per cibare noi, i suoi piccoli» (RUPNIK, M.I., «Il pellicano», *Fraternità e Missione* 4 (2011) 9. Recuperado de <http://www.centroaletti.com/ita/varie/Fraternit%C3%A0emissione.pdf> [Consultado el 3.12.2016]. Véase también: LYNCH, J., «Commento delle immagini», en CAMISASCA, M., LYNCH, J y RUPNIK, M.I. (coord.), *La trasfigurazione della materia*, Genova e Milano: Marietti, 2011, 94.

<sup>742</sup> Véase *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Madrid: Ediciones Eneida, 2002, 72. En realidad, el pelicano, al pescar, almacena los peces en el buche membranoso que le pende del cuello y, para alimentar a sus crías, lo vacía presionando el pecho con su pico. La sangre que se observa cuando da de comer a sus crías es la de los propios peces que ha capturado y que guarda en la bolsa que tiene bajo el pico.

<sup>743</sup> ISIDORO, *Etimologías*, Madrid: BAC, 2004, 943.

<sup>744</sup> RUPNIK, M.I., «Il pellicano» 9.

<sup>745</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti» 87.

lavar los pecados de los hombres<sup>746</sup>. Las fuentes muestran, por tanto, la prolongación en el tiempo de este simbolismo.

En las representaciones del pelícano realizadas por el Centro Aletti, especialmente, en la del mosaico de la capilla de la fraternidad de San Carlos en Roma (Fig. 239) o en la iglesia de Santa Isabel y Zacarías en Catania (Fig. 240), y, de forma más sutil, en la capilla del Colegio Mayor San Pablo CEU en Madrid (Fig. 241), se ha destacado la superficie de color rojo en la que se recortan las alas del animal. Con este color se subraya así el sacrificio del pelícano y del propio Cristo, que da su vida por la humanidad. El que se sitúe esta imagen-tipo precisamente en el altar, al igual que otras representaciones como la que encontramos en la iglesia de la Santísima Trinidad del Monte Argentario (Fig. 242), en la iglesia de Santa María del Rosario en los mártires portuenses en Roma (Fig. 243), o en la situada en Altamura –realizada en latón dorado de tal modo que se asemeja al fuego litúrgico (Fig. 244)– refuerza el misterio eucarístico que encierra este animal. Esta significación también se subraya con la presencia del pelícano en la puerta del espacio reservado para la custodia, como sucede con el bajorrelieve de latón dorado que encontramos en la capilla del Santísimo de la catedral de la Almudena en Madrid (Fig. 245).

#### **4.2.1.4. Serpiente: «Cuantos mordidos la miren, sanarán»**

Otra de las imágenes-signo utilizadas por el Centro Aletti es la serpiente. En primer lugar, se suele asociar su representación con la figura del demonio, al ser el animal que convenció a Eva para que tomara el fruto prohibido del Paraíso y desobedeciera así a Dios. Pero, además de este significado, los primeros cristianos recordaron otra serpiente que también aparece en las Escrituras y que, en este caso, adquiere un papel positivo: la serpiente de bronce de Moisés. Debido a que las serpientes venenosas estaban atacando al pueblo de Israel en el desierto, el profeta pidió ayuda a Dios y este le ordenó que hiciera una serpiente de bronce y la pusiera sobre un asta, de tal modo que «cuantos mordidos la miren, sanarán» (Nm 21,4-9). Por tanto, observamos que esta imagen-signo adquiere de nuevo un significado salvífico, en unidad con las anteriores. Ciertamente, debemos tener en cuenta la interrelación que se produce entre las diversas imágenes del Centro Aletti en un mismo espacio, hecho que también estaba presente en las representaciones paleocristianas.

---

<sup>746</sup> MORGA, C., *Adoro te, devote. La devoción eucarística*, Madrid: Ediciones Palabra, 2000, 123.

Este pasaje del Antiguo Testamento será retomado por san Juan para evocar la salvación de los hombres gracias a la muerte de Cristo en la cruz: «Como levantó Moisés la serpiente en el desierto, así será levantado el Hijo del hombre, para que quien crea en Él tenga vida eterna» (Jn 3,14). En la teología joánica, la elevación significa a la vez la crucifixión y la exaltación en la gloria<sup>747</sup>.

Hay que precisar que en el Antiguo Testamento encontramos dos episodios en los que Moisés trata con serpientes. Nos centramos en el pasaje narrado en Números (21,4-9) y no Éxodo (4,1-5 y su continuación en 7,8-13), ya que la serpiente como imagen-signo utilizada por el Centro Aletti se refiere al acontecimiento descrito en Números. No obstante, algunos autores y Padres de la Iglesia relacionan ambos episodios y, al referirse al pasaje del Éxodo, hacen ver que la transformación del bastón en la serpiente que devora las otras serpientes del faraón refleja la muerte y resurrección de Cristo<sup>748</sup>.

Son muchos los autores que han señalado esta correlación entre la serpiente de bronce de Moisés y Cristo crucificado, y han subrayado el carácter salvífico de estas escenas. Así, lo podemos leer en la *Epístola de Bernabé*<sup>749</sup>. Concretamente, san Justino (ca. 100/114-162/168), en su explicación del pasaje veterotestamentario, señala:

con esto anunciaba Dios un misterio, por el que había de destruir el poder de la serpiente, que fue autora de la transgresión de Adán, y a la vez, la salvación para quienes creen en el que por este signo era figurado, es decir, en aquel que había de ser crucificado y los había de librar de las mordeduras de la serpiente, que son las malas acciones, las idolatrías y las demás iniquidades (*Diálogo con Trifón*, 94)<sup>750</sup>.

El obispo san Ireneo de Lyon (ca. 130- ca. 202) subraya el sentido curativo y salvífico de esta imagen (*Libro IV*, 2, 7), al igual que san Ambrosio de Milán (ca. 340- 397) (*VI Lettera Vau*, 15) y san Gregorio de Nisa (ca. 330/335-ca. 394/400), que escribe que «quien mira a aquel que ha sido levantado en el madero esquiva la pasión, disolviendo el veneno con el temor del precepto, como si fuese un antídoto. Y la serpiente levantada en el desierto es símbolo del misterio de la cruz» (*Sobre la vida de Moisés II*, 277)<sup>751</sup>.

---

<sup>747</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 268.

<sup>748</sup> Véase: DULAEY, M., «Le bâton changé en serpent (Ex 7, 8-13)», en DULAEY, M. y otros (ed.), *Mélanges T. Van Bavel*, Louvain: Institut historique augustinien, 1990, 781-795.

<sup>749</sup> *Didaché. Doctrina apostolorum. Epístola del Pseudo-Bernabé*. Madrid: Ciudad Nueva, 1992, 207.

<sup>750</sup> JUSTINO, *Lo mejor de Justino mártir. Apología I, Apología II. Diálogo con Trifón*, Barcelona: Editorial Clie, 2004, 340.

<sup>751</sup> GREGORIO DE NISA, *Sobre la vida de Moisés*, Madrid: Ciudad Nueva, 1993, 221. Véase también: IRENEO, *Contra las herejías. Libro IV*, Sevilla: Apostolado mariano, 1994, 20 y AMBROSIO, *Opera omnia di Sant'Ambrogio. Commento al salmo 118/1 (lettere I-XI)*, Roma e Milano: Città Nuova Editrice e Biblioteca Ambrosiana, 1987, 253. Esta vinculación entre la serpiente y la crucifixión es también planteada por san Basilio de Cesarea y san Gregorio de Elvira en el siglo IV, que escribe: «Moisés, cuando estaba en el desierto colgó de un madero una serpiente de bronce, la cual era propiamente el símbolo del cuerpo de Cristo, de tal manera que cualquiera que la mirase, no pereciese» (*Sobre Salomón*

Por la significación que adquiere esta representación, Tertuliano, a pesar de mostrarse cauto con las imágenes realizadas por los primeros cristianos, explica que pasajes como el de la serpiente de bronce en el desierto sí pueden ser representadas, como ha recogido Plazaola<sup>752</sup>. También en el Centro Aletti se ha recuperado este símbolo. En algunas ocasiones, como en la capilla del Santísimo de la catedral de la Almudena en Madrid, este animal aparece con un sentido narrativo, pues cuelga de una rama de un árbol y es contemplado por un hombre y una mujer (Fig. 246). De este modo, se pretende evocar el episodio del Génesis 3, 1-15, que narra el pecado original, y, al mismo tiempo, se quiere subrayar el poder salvífico de Dios, pues si la serpiente fue la que engañó a Eva, es también la serpiente la que sana a todo aquel que la contemple. Por ello, en esta escena, a pesar de ser atacados por otras serpientes, ambas figuras aparecen en actitud orante y permanecen inmunes. De hecho, cabe destacar el gesto de la mujer, que con facilidad y determinación aleja a la serpiente insidiosa, mientras que, por su parte, el hombre la pisa. Rupnik también pretende con esta escena subrayar la fuerza de la eucaristía que «hace al hombre inmune al mal del mundo y a las insinuaciones del diablo»<sup>753</sup>.

Pero la serpiente es también representada en los mosaicos del Centro Aletti como una imagen-signo (Fig. 247-248). Se presentan en una posición muy semejante a la que se nos muestra en la catedral de la Almudena. En este caso, es significativo el lugar donde esta se coloca: concretamente, en la parte posterior del altar, donde el sacerdote durante la consagración, eleva la sagrada forma, de modo que se produce una analogía con la elevación de la serpiente por Moisés. Además, se subraya con más fuerza esta visión de la eucaristía como medicina de inmortalidad, que como hemos visto, muchos autores cristianos plantean.

Asimismo, hay que señalar con relación a la representación de la serpiente por parte del Centro Aletti su aparición a los pies de María: la Virgen la aplasta con sus pies y, de este modo, se pretende enfatizar la relación entre Eva y María; María concebida como la nueva Eva. Si la serpiente fue la que convenció a Eva para que tomara del árbol

---

19) (GREGORIO DE ELVIRA, *Obras completas*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, 263). Véase también: BASILIO, *El Espíritu Santo*, Madrid: Ciudad Nueva, 1996, 156.

<sup>752</sup> PLAZAOLA, J., «El aniconismo del Arte Paleocristiano» 6.

<sup>753</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla del Santísimo de la Catedral de Santa María la Real de la Almudena, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase:

<http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/91a.htm> [consultado el 4.6.2016]



prohibido, será precisamente la serpiente aplastada por María, como se refleja en el mosaico de San Pío de Pietralcina (Fig. 249)<sup>754</sup>.

#### 4.2.1.5. Palmera: «Yo vine para que tengan vida, y la tengan abundante»

Otra de las imágenes-símbolo que recupera el Centro Aletti es la palmera. En los textos apócrifos, en el evangelio del Pseudo Mateo se narra que al tercer día del viaje a Egipto, María se sintió cansada y, al ver este árbol, pidió a José que le permitiera descansar bajo su sombra. Cuando María se sentó, miró la copa de la palmera, la vio llena de frutos y solicitó a su esposo que cortara algunos dátiles. José le explicó la dificultad de complacerla, por lo alto que estaba la copa de la palmera, y entonces el Niño dijo: «Agáchate, árbol, y con tus frutos da algún refrigerio a mi madre», y la palmera inclinó su copa hasta permitirles cortar todos los dátiles que necesitaban (Pseudo Mateo, 20, 1-2)<sup>755</sup>. El Centro Aletti ha representado este episodio en la cripta de San Pío, en concreto, en la escena que acabamos de comentar de la huida a Egipto de la Sagrada Familia: en las manos de María se observa la palmera «frutto che sazia in tutte le stagioni e perciò simbolo della sicurezza della vita», como señala Natasa Govekar (Fig. 249)<sup>756</sup>. Ciertamente, en Oriente Medio esta planta produce frutos durante todos los períodos del año, lo que implica, por tanto, que se tiene la certeza de no morir de hambre<sup>757</sup>.

Esta es la razón por la que fue un elemento frecuentemente representado en el arte paleocristiano. Así, en una esquina de la catacumba de Vigna Randanini podemos contemplar este árbol, cargado de dátiles, lo que refuerza su relación con la fertilidad de la tierra y sugiere así también la imagen de este árbol como el Árbol de la Vida (Fig. 250).

Este mismo significado, lo encontramos en los mosaicos realizados por el Centro Aletti en el santuario de Scaldasferro (Fig. 251) y en el santuario de Lourdes (Fig. 252). La palmera aparece colmada de dátiles, de forma que se subraya el sentido de abundancia de vida, que acabamos de comentar, y que en Lourdes se ve enfatizado con la frase que podemos leer en la parte inferior: *Porte de la vie*. Además, Rupnik pretende destacar su vinculación con Cristo, «fonte di vita perenne»<sup>758</sup>. Por otro lado, es importante ser conscientes de los lugares en los que nos encontramos: un santuario

---

<sup>754</sup> RUPNIK, M.I., *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, 58.

<sup>755</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, Madrid: BAC, 2009, 95-96.

<sup>756</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 22.

<sup>757</sup> SANTACROCE, S., *Santuario Madonna di Scaldasferro*, 125.

<sup>758</sup> SANTACROCE, S., *Santuario Madonna di Scaldasferro*, 125.

dedicado a la Virgen de la Salud y otro en el que, como dijo Benedicto XVI, van tantos enfermos «a Lourdes, a beber en la “Fuente de amor” y para dejarse guiar hacia la única fuente de salvación, su Hijo, Jesús, el Salvador»<sup>759</sup>. De este modo, la presencia de la palmera refuerza la creencia de que el verdadero alimento que aporta abundancia y seguridad para la vida eterna es Cristo. Como Él mismo dijo, «Yo vine para que tengan vida, y la tengan abundante» (Jn 10,10). De este modo, como explica Natasa Govekar, «chi ha Cristo resiste anche nelle situazioni drammatiche della propria storia, perché ha la garanzia della vita»<sup>760</sup>.

#### 4.2.1.6. Barca: «La Iglesia de Dios»

Es principalmente a comienzos del siglo IV, al promulgarse en el año 313 el Edicto de Milán por parte del emperador Constantino, cuando el carácter narrativo-descriptivo de las representaciones se impondrá con mayor fuerza que el simbólico. Como señala Grabar, primeramente, encontramos imágenes esquemáticas, «de la máxima concisión; se tiende después a completarlas, a hacerlas más exactas, de tal forma que a finales del siglo IV ya tenemos figuraciones de escenas o de personajes con carácter bien individualizado»<sup>761</sup>. Špidlík y Rupnik también han comentado esa transformación al escribir que incluso se puede decir que el elemento ilustrativo está prácticamente ausente en el arte paleocristiano de los primeros siglos y que la verdadera representación figurativa solo la encontraremos siglos más tarde<sup>762</sup>.

Una de las representaciones más utilizadas en este sentido en el arte paleocristiano es la nave. Hay que señalar que el paralelismo entre una institución –principalmente el Estado– con una nave era común en el mundo romano, por lo que esta imagen pudo extenderse fácilmente en el cristianismo y ser adoptada como símbolo de la Iglesia. De hecho, el propio Clemente de Alejandría entre los signos que permitió que se utilizaran en los anillos, además del pez, como hemos señalado, se encontraba también «la nave llevada por el viento» (*El Pedagogo* III, 59, 1)<sup>763</sup>.

---

<sup>759</sup> BENEDICTO XVI (2008), Santa Misa con los enfermos. Homilía del Santo Padre Benedicto XVI, Basílica de Nuestra Señora del Rosario, Lourdes, *La Santa Sede*. Recuperado de [https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2008/documents/hf\\_ben-xvi\\_hom\\_20080915\\_lourdes-malati.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2008/documents/hf_ben-xvi_hom_20080915_lourdes-malati.html) [consultado el 10.7.2015]

<sup>760</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 22. Véase también: GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos. Con mosaicos de M.I. Rupnik y del taller del Centro Aletti*, Madrid: San Pablo, 2014, 24.

<sup>761</sup> GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, 95.

<sup>762</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 9; y ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 11.

<sup>763</sup> CLEMENTE, *El Pedagogo*, 599.

La primera vez que aparece la barca como imagen de la Iglesia en un documento escrito es en *El bautismo* de Tertuliano, donde podemos leer que

aquella barca prefiguraba la Iglesia porque en el mar, o sea, en el mundo, es sacudida por las olas, o sea, por las persecuciones y tentaciones, mientras el Señor, en su paciencia, parece dormir (Cf Mt 8, 24; Mc 4, 38; Lc 8, 23), hasta que, en los últimos días, despertado por las oraciones de los santos, reprima el mundo y devuelva la paz a los suyos<sup>764</sup>.

En este documento, por tanto, el mar emerge además como símbolo del mundo y de las tentaciones, una imagen que será retomada por san Ambrosio de Milán (*Los sacramentos* III, 3)<sup>765</sup>. En *De Idolatria*, Tertuliano vuelve a insistir en el sentido salvífico de la nave, en concreto, de todos aquellos que están en el barco de la Iglesia, al igual que también lo destaca Justino (*Apología* I, 55)<sup>766</sup>. En las *Constituciones apostólicas* se detallará su tripulación. Así, en un discurso dirigido a los obispos se exhorta:

Cuando reúnas a la Iglesia de Dios, como piloto de un gran navío ordena que las asambleas se realicen con sensatez, instruyendo a los diáconos, como si fueran marineros, para que asignen los lugares a los hermanos con todo cuidado y dignidad, como si fueran pasajeros. En primer lugar, la casa sea alargada, situada hacia oriente, con dos pastoforios hacia oriente a cada uno de los lados, de modo que se asemeje a una nave. En medio esté situado el trono del obispo, siéntese a cada uno de los lados el presbiterio, y los diáconos estén atentos, vestidos con una túnica más amplia, pues son semejantes a los marineros y jefes de remeros (LVII, 2-10)<sup>767</sup>.

Ideas semejantes aparecen en el *Tratado sobre el Anticristo*, de Hipólito de Roma, donde se especifica que Cristo es el piloto experto; los dos Testamentos son los dos timones; los mandamientos, las anclas; y los ángeles intercesores, los remeros situados a la derecha e izquierda de la nave (59, 1-2)<sup>768</sup>.

En definitiva, la literatura patristica propone la concepción de la nave como símbolo de la Iglesia y medio de garantía, seguridad y salvación. Hay que tener en cuenta que esta correspondencia está indudablemente ligada a los pasajes evangélicos en los que aparece la imagen de la barca de forma explícita. Por un lado, hay que destacar el episodio que narra la llamada de Jesús a Simón, Andrés, Santiago y Juan (Mt 4,18-22; Mc 1,16-20; Lc 5,1-11). En él se señala que estos pasarían a convertirse en «pescadores de hombres», lo que significaría que guiarían y se responsabilizarían de una nueva barca

---

<sup>764</sup> TERTULIANO, *El bautismo. La oración*, 155.

<sup>765</sup> AMBROSIO, *Explicación del símbolo*, 94-95. Otros autores, como Zenón, también hablan del mar como el mundo amenazante (*Tractatus XVII. De Jona propheta*, III). Véase: ZENONIS, *Sermones*. Veronae: Typis Seminarii, 1739, 197.

<sup>766</sup> TERTULLIANUS, *De Idolatria*, Leiden: Brill, 1987, 293; y JUSTINO, *Lo mejor de Justino mártir*, 131.

<sup>767</sup> *Constituciones apostólicas. Biblioteca de patristica* 82, Madrid: Ciudad Nueva, 2000, 113-115.

<sup>768</sup> HIPÓLITO, *El anticristo*, Madrid: Ciudad Nueva, 2012, 102-104.

que sería la Iglesia. Pero, asimismo, debemos recordar la narración de la tempestad calmada (Mt 8,23-27; Mc 4,35-41; Lucas 8,22-25) y del momento en que Jesús camina sobre las aguas (Mt 14,22-33; Mc 6,45-52; Jn 6,16-21), que subrayan el poder de Cristo que hace calmar las aguas agitadas. Ciertamente, en estos dos episodios se acentúa el poder salvífico de la barca-Iglesia que, como hemos visto, a pesar de ser sacudida por las olas, por el mar, que es el mundo, no se hunde; por lo que el creyente puede cruzar con seguridad.

Como hemos señalado al comentar la imagen-signo del pez, encontramos la escena del pescador en catacumbas y sarcófagos. También entre las primeras representaciones cristianas fueron frecuentes las de la nave, como la que fue realizada para una tapa de sarcófago, en la que Jesús toma el timón y los cuatro evangelistas son los remadores – falta Mateo, que se localizaría en la parte fracturada (Fig. 253). Su representación, por tanto, está íntimamente ligada a los escritos de los primeros padres previamente señalados, concretamente, a la concepción de la nave como imagen simbólica de la Iglesia, que lleva al mundo el anuncio salvífico de la Palabra de Dios.

El Centro Aletti también ha realizado en diversas ocasiones representaciones en las que se refleja esta concepción de la Iglesia como nave. Así, en el santuario de San Juan Pablo II en Cracovia, se refuerza su sentido salvífico mediante la representación del pasaje de la tempestad calmada por Cristo, que se encuentra en la proa y cuya figura vigorosa contrasta con el temor que desprenden los apóstoles, localizados en la popa (Fig. 254). Además, Cristo, que bendice con una mano mientras que con la otra sostiene el pergamino enrollado de la Palabra, porta unas vestiduras que emergen como la vela que «raccoglie lo Spirito Santo, l'umanità nuova»<sup>769</sup>.

También cabe destacar la representación por parte del Centro Aletti de la pesca milagrosa (Fig. 255). En ella, se quiere subrayar, por un lado, la comunión que existe entre los apóstoles, que trabajan conjuntamente. Ello remite a la imagen de la Iglesia, como «un organismo de sinergia de personas, de intenciones, de voluntades, de pensamiento y de acción». Así, del mismo modo que entre los apóstoles hay algunos que pescan y otros, como Pedro y Pablo, que reman; en la Iglesia, unos son más activos y otros, más contemplativos. Por otro lado, con esta imagen se pretende también acentuar que es Jesús quien dirige la barca ya que, como explica Rupnik «el artífice es

---

<sup>769</sup> AMAPANI, A., «Per meditare con i mosaici», AMAPANI, A. y otros (ed.), *Evangelario della Misericordia. Domeniche, Solennità e Feste secondo il Rito Romano*, Cinisello Balsamo-Milano: San Paolo, 2015, 395.

Cristo, pues por Él se nos comunica a los hombres esa sinergia divino-humana. El timón de la barca está en las manos de Cristo». Además, es también Él quien dirige los peces hacia la red, pues «solo Él es el camino, solo por medio de Él y en Él se supera la muerte y se resucita, y solo en Él y por medio de Él se puede renacer como hijos que retornan al Padre»<sup>770</sup>. Vemos, de este modo, la vinculación tan estrecha entre estas representaciones musivarias actuales y los escritos de los primeros siglos del cristianismo.

Asimismo, es importante tener en cuenta las representaciones que se encuentran en muchos tabernáculos, como en la fraternidad de San Carlos (Fig. 256), en la capilla del Centro Aletti (Fig. 257), en la de la curia generalicia de la Compañía de Jesús (Fig. 258) o en el Pontificio Colegio Portugués en Roma (Fig. 259), en las que se hace todavía más explícita la concepción de la barca como Iglesia capitaneada por Cristo. En todas ellas, como señala Rupnik, «i discepoli si affrettano nel seguire Cristo, ma, nei fatti, sono già in Cristo –nella barca, che è la Chiesa, Corpo di Cristo, e che Cristo stesso dirige». Además, ello aparece reforzado por el lugar en el que encontramos dichas representaciones. El hecho de que se localicen en el mismo sagrario subraya la creencia de que «il corpo di Cristo che noi adoriamo nel tabernacolo ci riporta alla nostra stessa identità, cioè di Chiesa Corpo di Cristo»<sup>771</sup>.

Finalmente, una reinterpretación propia de las imágenes-signo paleocristianas realizada por el Centro Aletti y relacionada con la barca es la cruz tan característica que elaboran (Figs. 256-259). En ella tratan de fusionar la figura de la cruz con la de la barca: crean una cruz «evocada por el mástil del barco junto con el palo horizontal, con la vela inflada por el viento que es el Espíritu Santo»<sup>772</sup>. Hipólito de Roma al describir la nave de la Iglesia en su ya mencionado *Tratado sobre el Anticristo* planteaba que «en ella hay una escala que lleva a lo alto, hasta la antena, como imagen del signo de la pasión de Cristo y que impulsa a los fieles a ascender a los cielos» (59,1-2)<sup>773</sup>. La concepción de la cruz realizada por Rupnik remite, por tanto, a los escritos de los primeros cristianos, como el propio Centro Aletti también destaca: «esta cruz tiene su origen en la antiquísima teología y espiritualidad *naútica*, muy desarrollada por los

---

<sup>770</sup> RUPNIK, M.I., «Programa iconográfico» 45.

<sup>771</sup> RUPNIK, M.I., «La Parola nella storia» 26.

<sup>772</sup> RUPNIK, M.I., «Programa iconográfico» 51

<sup>773</sup> HIPÓLITO, *El anticristo*, Madrid: Ciudad Nueva, 2012, 102-104.

Padres de la Iglesia: la cruz indicada desde el árbol de la nave y la antena transversal y la vela hinchada al viento, que es el Espíritu Santo»<sup>774</sup>.

#### **4.2.1.7. La orante o imagen de las almas en el Paraíso**

Asimismo, es importante subrayar en líneas más generales la recuperación por parte de Rupnik de la figura de la orante, que aparece con gran frecuencia en las representaciones de los primeros cristianos (Figs. 260-262). De hecho, como destaca Bernardi, si en el mundo pagano era expresión de la *pietas*, la figura de la orante es adoptada por los creyentes para indicar «l'atteggiamento interiore mediante il quale il cristiano risponde positivamente all'azione salvifica di Dio, manifestatasi in pienezza nell'incarnazione di Cristo»<sup>775</sup>. De este modo, de nuevo esta figura se asocia a la historia de la salvación, que, como ya hemos señalado, emerge como el hilo conductor de las representaciones paleocristianas.

También esta concepción es asumida por el Centro Aletti en sus mosaicos (Fig. 263) o vidrieras (Fig 264). En concreto, mediante la presentación de figuras en posición orante se quiere reflejar «la tensión relacional del hombre como ser creado por Dios y, por lo tanto, orientado a Él». De esta forma, también podemos nosotros ser orantes «en la medida en que el Espíritu nos conforma según Cristo»<sup>776</sup>.

#### **4.2.2. Las prefiguraciones: El cumplimiento del Antiguo Testamento en el Nuevo**

Como hemos señalado, con la promulgación del Edicto de Milán en el año 313 se acentúa el carácter narrativo-descriptivo de las escenas paleocristianas, y la selección y unidad de los programas decorativos desarrollados será determinado por diversos criterios, entre los cuales, destaca el de la prefiguración. La fuente de esta conformidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento reside, en primer lugar, en el propio Cristo, que remarcó en varias ocasiones esta unidad entre los dos tiempos (Mt 5,17; Lc 18,31; Lc 24,44). San Pablo, con posterioridad, también subrayará esta correlación (Rom 5,14; Col 2,17), que será asimismo profundizada por diversos autores. San Ireneo así escribe:

---

<sup>774</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la Conferencia Episcopal Española en Madrid, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/86a.htm> [consultado el 4.6.2016]

<sup>775</sup> BERNARDI, P., *I colori di Dio*, 41.

<sup>776</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la Casa del Clero en Požega, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/47.htm> [consultado el 5.5.2016]

Nuestro Señor Jesucristo, que en la plenitud de los tiempos se ha hecho hombre entre los hombres para poder enlazar el fin con el principio, esto es, el hombre con Dios. He aquí por qué los profetas, después de haber recibido el carisma profético del mismo Verbo, predicaron su venida según la carne, por la cual la mezcla y comunión de Dios y del hombre se realizó según el deseo del Padre (*Libro IV*, 20.4)<sup>777</sup>.

Justino subraya la simbología de los hechos del Antiguo Testamento (*Diálogo con Trifón*, 112), y Orígenes (185-254), que generaliza el uso de las prefiguraciones en el mundo oriental para el estudio de la Biblia, plantea concretamente en *Sobre los principios*:

Demostrando, de modo sumario, la divinidad de Jesús y exhibiendo las palabras proféticas acerca de él, demostramos juntamente que son divinamente inspiradas las Escrituras que lo profetizan, los textos que anuncian su venida y la enseñanza pronunciada con todo portento y autoridad, y que por esto ha conquistado a los elegidos de entre las naciones. Sin embargo, se debe decir que el carácter divino de las palabras proféticas y el carácter espiritual de la ley de Moisés brillaron [solo] cuando vino Jesús (IV 1,6)<sup>778</sup>.

Asimismo, san Metodio de Olimpia, a finales del siglo III, y san Hilario de Poitiers (ca. 315-367) se refieren en sus escritos a las profecías como prefiguraciones realizadas a lo largo del tiempo para el conocimiento de la encarnación<sup>779</sup>. San Basilio de Cesarea (ca. 330-379) profundiza sobre la tipología al escribir que «efectivamente, el tipo hace ver, por imitación, aquello que se espera, y de antemano hace entrever ostensiblemente el porvenir»<sup>780</sup> y, a continuación, cita diversos ejemplos de correlación entre los episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento. San Juan Crisóstomo (347-407) señala el parentesco entre ambos testamentos y la armonía de sus escritos (*Sermon I*)<sup>781</sup>. Y san Agustín en *Contra Fausto*, al plantear que en los textos proféticos se insinúan alegorías, también destaca su simbolismo, que se extenderá en la escuela occidental (12, 7)<sup>782</sup>. Asimismo, el obispo de Hipona se preguntará en *La Ciudad de Dios*: «¿Qué quiere decir, en efecto, Testamento Antiguo sino encubrimiento del Nuevo?; ¿y qué otra cosa el Nuevo, sino revelación del Antiguo?» (XVI, 26, 2)<sup>783</sup>.

En definitiva, el Antiguo Testamento no solo ha precedido al Nuevo, sino que lo ha anunciado o prefigurado. Por ello, ambos transmiten el mismo mensaje; no obstante, lo

---

<sup>777</sup> IRENEO, *Contra las herejías. Libro IV*, 80.

<sup>778</sup> ORÍGENES, *Sobre los principios*, Madrid: Ciudad Nueva, 2015, 813-815; y JUSTINO, *Lo mejor de Justino mártir*, 364. Véase también I, Prefacio 1: ORÍGENES, *Sobre los principios*, 115.

<sup>779</sup> MÉTHODE, «Du livre Arbitre», en MÉTHODE (ed.), *Patrologia Orientalis. Tome 22. Fascicule 5, n°11. Le de Autexusio de Méthode d'Olympe*, Turnhour: Brepols, 2004, 729; e HILARIO, *Tratado de los misterios*. Madrid: Ciudad Nueva, 1993, 35-38.

<sup>780</sup> BASILIO, *El Espíritu Santo*, 156.

<sup>781</sup> JEAN CHRYSOSTOME, *Sermons sur la Genèse*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1998, 155-157.

<sup>782</sup> AGUSTÍN, *Obras completas de san Agustín, XXXI, Escritos antimaniquios (2º, Contra Fausto)*, Madrid: BAC, 1993, 174.

<sup>783</sup> AGUSTÍN, *Obras completas de san Agustín. XVII. La Ciudad de Dios*, 289.

que aparece velado, en forma críptica, en la Antigua Ley, se desvela y revela en los evangelios con un lenguaje inteligible. Esto es fundamental para la revelación bíblica al subrayar la continuidad de la fe<sup>784</sup>. De tal forma que «il legame tra i due eventi, pur così lontani nel tempo, non è un legame qualsiasi, e non è solo un legame di tipo letterario: si tratta di un vero e proprio legame ontologico»<sup>785</sup>.

Por todo ello, una de las características más significativas del paleocristiano a partir del siglo IV será la plasmación de esta correlación entre diversas escenas pertenecientes al Antiguo y al Nuevo Testamento, con el objetivo de subrayar la continuidad entre ambos. Los artífices de este arte contemplaron en los tipos y figuras del Antiguo Testamento un anuncio de los acontecimientos y personajes del Nuevo Testamento.

A continuación, vamos a destacar algunas de las figuras veterotestamentarias representadas en el arte paleocristiano y que emergen como prefiguración de Cristo. No obstante, conviene tener en mente que esta correlación entre ambos testamentos se aprecia claramente en el arte paleocristiano con la representación de escenas del Antiguo y Nuevo Testamento en un mismo espacio, como sucede con las pinturas de Dura Europos. No se sigue ningún orden cronológico, pues los pasajes de la Biblia no son concebidos como meros sucesos de una historia, «sino los signos de una metahistoria siempre viva»<sup>786</sup>. También este fenómeno lo podemos encontrar en los frescos de diversas catacumbas –como en el hipogeo que se halla debajo de la Vía Latina–, en los relieves de la puerta de madera esculpida de Santa Sabina en Roma (siglo V) o en los mosaicos de Santa María la Mayor en Roma, en cuyo arco triunfal encontramos escenas del Nuevo Testamento, mientras que en la nave central se narran hechos del Antiguo Testamento (siglo V). Además, será continuado en el arte medieval.

Este hecho también es recuperado por el Centro Aletti, que, al igual que sucede en el arte paleocristiano –así como en el medieval–, se preocupa por la creación de programas unitarios. Maria Campatelli explica esta correlación existente entre los dos testamentos y señala que todo el Antiguo Testamento es figura del Nuevo y que el antiguo evento conduce a la salvación porque participa «della forza salvifica di ciò che lo ha compiuto, perché è guidato da una realtà che era già ciò che noi vi scopriamo ora»<sup>787</sup>. Por su parte,

---

<sup>784</sup> GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, 132; RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, 251; y SEBASTIÁN, S., *Iconografía Medieval*, Donostia: Editorial ETOR, 1988, 106.

<sup>785</sup> MAZZA, E., «Tipologia come metodo di lettura biblica e di fondamento dell'immagine» 107.

<sup>786</sup> ZIBAWI, M., «Los orígenes del arte cristiano. Siglo III» 73.

<sup>787</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con in Padri*, 159.



Morandi, manifiesta cuál es el sentido de esta recuperación por parte del Centro Aletti al explicar la capilla *Redemptoris Mater*:

I mosaici della cappella aiutano a cogliere uno sguardo d'insieme dell'intera Rivelazione e in particolare della Sacra Scrittura. I continui riferimenti agli episodi della Bibbia obbediscono a quel principio cardine dell'esegesi cristiana in base al quale la tipologia, gli eventi e i personaggi dell'Antico Testamento sono posti in continua relazione con la loro verità che è Cristo. La Scrittura è, infatti, un libro che ci consegna una persona: l'unità, pur nella diversità dei tempi e modi espressivi, è data da lui<sup>788</sup>.

#### 4.2.2.1. Adán: Cristo como «nuevo Adán»

Una de las prefiguraciones más importantes del arte paleocristiano reside en la figura de Adán. Son muchas las representaciones que conservamos de él (Figs. 265-268). Estas escenas están relacionadas con el momento en el que Adán y Eva son conscientes de haber pecado, al mostrarse preocupados por cubrir su desnudez. En los mosaicos del Centro Aletti también encontramos escenas referidas al pecado original, como en la iglesia de las hermanas ursulinas Hijas de María Inmaculada en Verona, donde cabe destacar la figura de Eva: escucha las palabras de la serpiente, al tiempo que le ofrece a Adán la fruta del árbol prohibido (Gn 3,9-15,20) (Fig. 269).

En un primer momento, podría pensarse que en estas escenas no está presente el sentido salvífico que, como hemos señalado, es una de las características propias del arte paleocristiano. No obstante, como señala Dulaey, «en fecha antigua, el recuerdo de la falta es esencialmente la pareja de la doctrina de la redención»<sup>789</sup>. De hecho, el tema de la salvación de Adán y Eva estaba relacionado estrechamente con la escena del descenso de Cristo a los infiernos –aunque este pasaje lo explicaremos en el siguiente capítulo, pues es en el arte bizantino donde adquiere una mayor significación. Es decir, la escena del pecado original adquiere un fuerte valor simbólico, pues el concepto de *felix culpa* trajo consigo la redención, como se indica en el pregón pascual: «Oh feliz culpa que nos ganó tan grande, tan glorioso Redentor». Este sentido salvífico, además, se refuerza por el espacio funerario en el que se encuentran muchas de estas representaciones en el arte paleocristiano. Por ello, su presencia se relacionaba directamente con la salvación del difunto, cuya muerte es consecuencia de la desobediencia de Adán, pero a quien Cristo abre las puertas del paraíso<sup>790</sup>.

---

<sup>788</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 244.

<sup>789</sup> DULAHEY, M., *Bosques de símbolos*, 257.

<sup>790</sup> DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Biblia y los santos*, Madrid: Alianza Editorial, 1999, 8.

Este carácter redentor se manifiesta especialmente en los escritos de san Pablo, que también subraya el paralelismo entre Adán y Cristo en sus cartas (1Cor 15,45-50; Rom 5,12-17). Dicha correlación será analizada en el capítulo del arte medieval al explicar la escena de la crucifixión. No obstante, nos interesa aquí subrayar la vinculación entre estas dos figuras en relación con el pasaje del Génesis. Tras profundizar en los escritos de san Pablo, diversos autores han extraído nuevas relaciones. Una de las más interesantes y que está íntimamente relacionada con la creación de Adán y Eva es el paralelismo que se establece entre la costilla de Adán y la llaga del costado de Cristo, planteada por Efrén el Sirio (306- 373) en su *Diatessaron* (XXI, 10)<sup>791</sup>.

En las representaciones realizadas por el Centro Aletti sobre la creación de Eva, como en la parroquia de María Inmaculada en Modugno, esta figura es representada saliendo directamente del costado de Adán –que aparece durmiendo– y Dios Padre la toma de la mano (Fig. 270), pues, como dice Ireneo, Él ha creado al hombre «con sus propias manos» (*Demostración de la predicación apostólica* 11)<sup>792</sup>. En el sarcófago dogmático (siglo IV), a la izquierda del registro superior encontramos también una escena de la creación de Eva, en la que aparece Adán tendido en el suelo y, al igual que en los mosaicos de Rupnik, aún dormido –ambos están esculpidos en menor tamaño (Fig. 271).

En otras representaciones del Centro Aletti, Eva señala directamente el costado de Adán –como en la sala de encuentros de la comunidad Emmanuel en Lecce (Fig. 272), en la iglesia de Santa María Madre de la Iglesia en Maribor (Fig. 273) o en el santuario de San Juan Pablo II (Fig. 274). Respecto a estos dos últimos mosaicos cabe destacar el hecho de que Rupnik haya querido fusionar en realidad dos momentos: la creación de Adán y de Eva, que estamos comentando, y el instante en que Eva es tentada, pues se dispone a tomar la fruta del árbol prohibido<sup>793</sup>.

Si, como vemos, en estas escenas de la creación de Eva, se subraya la procedencia de ella a partir de la costilla de Adán, del mismo modo, en las representaciones de Cristo

---

<sup>791</sup> ÉPHREM, *Commentaire de l'Évangile concordant ou Diatessaron*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1966, 379. Esta correspondencia también ha sido profundizada por Ratzinger, que ha escrito que «el costado abierto es el símbolo de una nueva imagen del hombre, de un nuevo Adán» (RATZINGER, J., «Cinco meditaciones», en RATZINGER, J. y CONGDON, W. (coord.), *El sábado de la historia*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1998, 29).

<sup>792</sup> IRENEO, *Demostración de la predicación apostólica*, Madrid: Ciudad Nueva, 1992, 79.

<sup>793</sup> Además, también en estas dos composiciones, Adán y Eva aparecen revestidos de gloria, de forma que recuerdan las palabras de Efrén: «Nella sua verginità Eva si era rivestita/ di foglie di vergogna. Tua madre si è rivestita, / nella sua verginità, di una veste di gloria, /che basta a tutto» (*Inno sulla Natività*, XVII, 4 (EFREM, *Inni sulla Natività e sull'Epifania*, Milano: Paoline, 2003, 306).

por parte del Centro Aletti, este siempre aparece con su llaga en el costado, para subrayar la concepción de Cristo Pascual. Así, Rupnik parece también querer hacer presente las palabras de Efrén el Sirio referidas a la vinculación del costado de Adán y de la llaga de Cristo. En algunos casos, como es el de la parroquia de María Inmaculada en Modugno, para destacar todavía más la relación entre la escena del Génesis y la de la crucifixión, Cristo, al igual que Adán, aparece durmiendo (Fig. 275). Por otro lado, la figura de Adán en las obras del Centro Aletti presenta grandes similitudes con las representaciones de Cristo. De este modo, además de subrayar la idea de Cristo como nuevo Adán, se recuerdan también las palabras del Génesis: «Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó» (Gn 1,27). Es interesante tener en cuenta que esta semejanza también se extenderá a las figuras de los santos realizados por el Centro Aletti. Si «los santos eran llamados *los semejantes*, y la Madre de Dios *la semejantísima*», las representaciones musivarias de los santos creadas por Rupnik deben presentar tres similitudes: con el mismo Cristo, con otro santo y con el santo propiamente representado –manifestación que se suele reflejar con la incorporación de algún gesto concreto de su persona<sup>794</sup>.

Si del costado de Adán nació Eva, del costado de Cristo nacerá la nueva Eva, la Iglesia, María, como se intentará explicar en el apartado del arte medieval. No obstante, es interesante en este apartado señalar algunas referencias a esta concepción de María como nueva Eva –que guardan una íntima relación con las escenas del Génesis que estamos comentando–, del mismo modo que, como hemos visto, Cristo es concebido como el nuevo Adán. Son muchos los autores que señalan ese paralelismo. Justino fue el primero en proponerlo (*Diálogo con Trifón*, 100) e Ireneo de Lyon profundizará en esta relación al escribir que,

de la misma manera que Eva, desobedeciendo, vino a ser causa de la muerte tanto para sí como para todo el resto del género humano, así María, teniendo por esposo al que le había sido designado de antemano, siendo virgen, obedeciendo, vino a ser causa de salvación (Heb 5, 9) tanto para sí como para todo el resto del género humano. (...) El nudo de la desobediencia de Eva ha sido desatado por medio de la obediencia de María, porque lo que la virgen Eva había atado con su incredulidad, ha desatado la Virgen María por medio de su fe (*Libro III*, 22, 4)<sup>795</sup>.

---

<sup>794</sup> RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular», en RUPNIK, M.I. y CERVERA BARRANCO, P. (coord.), *La Catedral de la Almudena. Mosaicos de la Sacristía Mayor y Sala Capitular*, Burgos: Monte Carmelo, 2008, 85.

<sup>795</sup> IRENEO, *Contra las herejías. Libro III*, 132-133 y JUSTINO, *Lo mejor de Justino mártir. Apología I, Apología II. Diálogo con Trifón*, 347.

Recordemos que el Centro Aletti no solo se inspira en textos patrísticos, sino también en autores contemporáneos, por lo que se produce una fusión de la tradición y la contemporaneidad en sus fuentes. En este sentido, caben destacar las reflexiones de Evdokimov –a quien Rupnik cita en sus estudios–, que también ha subrayado esta correspondencia entre Eva y María: «el tercer concilio ecuménico proclamó a la segunda Eva: la Theotokos. Así quedó inmortalizada aquella que engendra a Dios, al Eterno, aquella que da la vida al Vivo en lo humano. En este grandioso sentido Eva ha sido llamada la *Vida*» (Gn 3, 20)<sup>796</sup>.

Este paralelismo entre Eva y María, analizado desde los primeros siglos del cristianismo, se observa especialmente en el mosaico realizado por el Centro Aletti para la iglesia de María Inmaculada en Verona, al subrayarse el gesto de escucha tanto de Eva como de María. Pues si Eva, como hemos señalado, escucha a la serpiente, María es representada en el momento en el que escucha las palabras del ángel Gabriel, es decir, en el momento en que acoge la Palabra de Dios (Figs. 269 y 276). Hay que señalar que la escena de la anunciación en el arte paleocristiano no es un tema muy frecuente. Aunque los investigadores no se han puesto de acuerdo, algunos estudiosos plantean que en unas pinturas que se localizan en la catacumba de Priscila se pueden entrever las figuras del arcángel Gabriel y María (Fig. 277)<sup>797</sup>. En contraposición, la anunciación emerge como una de las escenas más repetidas por el Centro Aletti.

#### **4.2.2.2. Noé: Figura del hombre justo en el Antiguo Testamento**

Junto a la figura de Adán, otra de las prefiguraciones de Cristo que encontramos en el arte paleocristiano y que también ha sido recuperada por el Centro Aletti es Noé. Justino en su *Diálogo con Trifón* comentó su correspondencia con Jesús, pues Él es «principio de un nuevo linaje, por Él regenerado con el agua de la fe y el madero, que contenía el misterio de la cruz, al modo que también Noé se salvó con los suyos llevado en el madero del arca sobre las aguas»<sup>798</sup>. Por su parte, san Melitón de Sardes, que murió

---

<sup>796</sup> EVDOKIMOV, P., *La mujer y la salvación del mundo. Estudio de antropología cristiana sobre los carismas de la mujer*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1980, 163. Véase RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 119.

<sup>797</sup> Sobre el origen de la iconografía de la anunciación en la catacumba de Santa Priscila, véase: ZIBAWI, M., «El auge del arte cristiano. Siglo IV», en CRIPPA, M.A., RIES, J. y ZIBAWI, M. (coord.), *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Madrid: Lunweg, 1998, 16; MÅLE, È., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, 16; MANCINELLI, F., *Catacumbas de Roma. Origen del cristianismo*, Florencia: Scala, 1981, 28-29; o FÉVRIER, A., «Les peintures de la catacombe de Priscille», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 71 (1959), 301-319.

<sup>798</sup> JUSTINO, *Lo mejor de Justino mártir. Apología I, Apología II. Diálogo con Trifón*, 409.

hacia el año 180, centrará su paralelismo entre Noé y Cristo, al plantear que ambos son los pilotos, quienes dirigen la barca (*Sur la foi*, XV,15)<sup>799</sup>. En el siglo IV, Asterio de Amasea, y, con posterioridad, Juan Damasceno escriben que Noé encerrado en el arca es tipo de Cristo en el sepulcro y ambos, de este modo, salvan al género humano<sup>800</sup>. Como dice Orígenes, Noé salvado del diluvio también representa a la humanidad nueva y es asimismo el que la recrea (*Homily* 4,8,2)<sup>801</sup>. San Cirilo de Alejandría (ca. 370/373-444) también planteará algo semejante: «Noé verdadero autor del segundo nacimiento» (*Catequesis* 17,10)<sup>802</sup>.

Por otro lado, si Noé es Cristo, el arca es la Iglesia y la cruz<sup>803</sup>. En la cita de Justino expuesta previamente ya se aprecia esta identificación entre el arca y la cruz, cuando se afirma que Cristo ha regenerado «con el agua de la fe y el madero», del mismo modo que «Noé se salvó con los suyos llevado en el madero del arca sobre las aguas» (*Diálogo con Trifón*, 138). También Fírmico Materno, ya en el siglo IV, indirectamente señala este paralelismo: «l'arca di legno salvò il genero umano del diluvio universale» (XXVII, 3)<sup>804</sup>.

La escena de Noé, además, se verá como una prefiguración del bautismo, como también se refleja en ciertos programas iconográficos del Centro Aletti<sup>805</sup>. Ciertamente, muchos autores y Padres de la Iglesia no solo establecían relaciones entre figuras del Antiguo y Nuevo Testamento, sino que también reconocían alusiones a los sacramentos en los acontecimientos del Antiguo Testamento. Es decir, la tipología del Antiguo Testamento no solo se cumple en la persona de Cristo, sino también en la propia Iglesia. Así, los episodios en los que se mencione el agua serán los antetipos del sacramento del bautismo, pues, como escribe Daniélou, el agua es principio de destrucción, al ser el instrumento del juicio que aniquila al mundo pecador, pero asimismo es principio de

---

<sup>799</sup> MELITÓN, *Sur la Pâque et fragments*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1966, 241.

<sup>800</sup> SS. *Patrum, Aegyptiorum. Opera omnia. Praecedunt Philonis Carpasii, Asterii Amaseni, Nemesii Emeseni, Hieronymi Graeci*, Turnholti, Bibliothecae Cleri Universae, 1967, 447; y JUAN DAMASCENO, *Homilias cristológicas y marianas*, Madrid: Ciudad Nueva, 1996, 94. Véase también: ISIDORVS: *Expositio in Vetus Testamentum Genesis*, Freiburg, Herder, 2009, 30.

<sup>801</sup> ORIGEN, *Homilies 1-14 on Ezekiel*, New York: The Newman Press, 2010, 76.

<sup>802</sup> CIRILO, *Catequesis*, Madrid: Ciudad Nueva, 2006, 397.

<sup>803</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 229; y DANIÉLOU, J., *Símbolos cristianos primitivos*, Bilbao: Ediciones EGA, 1993, 60.

<sup>804</sup> MATERNO, F., *L'errore delle religioni pagane*, Roma: Città Nuova Editrice, 2006, 165.

<sup>805</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la Parroquia de María Inmaculada en Modugno, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/50.htm> [consultado el 4.6.2016]

creación, pues emerge como el medio vivificante en que nace la nueva criatura<sup>806</sup>. Ya en la primera carta de san Pedro encontramos esta relación (1Pe 3,20-21), que será continuada por otros autores, como Asterio de Amasea<sup>807</sup>. Ambrosio se dirige a los neófitos en estos términos:

También en el diluvio hay una figura anticipada del bautismo (...). En aquel diluvio, hizo perecer toda la corrupción de la carne e hizo subsistir únicamente el linaje y el tipo del justo. ¿No es acaso este diluvio, lo que es el bautismo, por el cual se borran todos los pecados, y solo resucitan el alma y la gracia del justo? (*Los sacramentos* II, 1)<sup>808</sup>.

Por su parte, san Agustín compara el sentido salvífico de la barca de Noé con el propio del sacramento del bautismo, que salva «no quitando la suciedad de la carne, sino demandando una buena conciencia» (*Tratado sobre el bautismo*. Libro V,39)<sup>809</sup>.

Tanto en la narración del diluvio de Noé como del bautismo de Cristo, la paloma adquiere un importante papel, lo que permite a algunos autores enlazar ambas escenas. Es el caso de san Máximo de Turín que, en uno de sus sermones en el siglo IV, señala que si la paloma con una rama de olivo anunció a Noé la seguridad, es la paloma del Espíritu Santo la que en el bautismo de Cristo, como muestra de su divinidad, otorga la salvación eterna (*Sermon* 64)<sup>810</sup>. No obstante, este protagonismo de la paloma ya fue previamente apuntado por Tertuliano, que compara la paloma de Noé con la imagen del Espíritu Santo en forma de paloma que está presente en todo nuevo bautismo:

pues lo mismo que, después de las aguas del diluvio, con las que fue limpiada la antigua iniquidad (...) anunció a las tierras como un pregonero el cese de la ira de Dios, así –con el mismo tipo de plan, pero de eficacia espiritual– la paloma del Espíritu Santo, enviada desde los cielos trayendo la paz de Dios, vuela hacia la tierra de nuestra carne al salir del baño, tras [serle perdonados] sus antiguos pecados, en todo lo cual la Iglesia corresponde a la figura del arca<sup>811</sup>.

Por tanto, Tertuliano plantea este paralelismo de la paloma en ambos pasajes, pero también incorpora una nueva correspondencia: el arca de Noé como figura de la Iglesia –se relaciona, por tanto, con la imagen de la Iglesia como nave, que previamente hemos explicado. Esta imagen también es tratada por otros autores, como Gregorio de Elvira, que afirma que la «construcción del arca señalaba claramente la figura de nuestra

---

<sup>806</sup> DANIÉLOU, J., *Sacramentos y culto según los santos Padres*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964, 15 y 88. Véase también: DULAËY, M., *Bosques de símbolos*, 229; GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, 134.

<sup>807</sup> *SS. Patrum, Aegyptiorum. Opera omnia. Praecedunt Philonis Carpasii, Asterii Amaseni*, 447.

<sup>808</sup> AMBROSIO, *Explicación del símbolo*, 81.

<sup>809</sup> AGUSTÍN, *Obras completas. XXXII. Escritos antidonatistas*, Madrid: BAC, 1988, 165.

<sup>810</sup> MAXIMUS, *The sermons of St. Maximus of Turin*, New York: Newman Press, 1989, 158.

<sup>811</sup> TERTULIANO, *El bautismo. La oración*, 133-137.

Iglesia» (*Sobre el arca de Noé*, 4-5)<sup>812</sup>. San Agustín profundizará, entre otros aspectos, en esta relación al plantear las características del arca de Noé y la nave de la Iglesia: «Tenía la entrada por un costado: pues nadie entra en la Iglesia si no es por el sacramento del perdón de los pecados, sacramento que manó del costado abierto de Cristo» (*Contra Fausto* 12, 14)<sup>813</sup>.

No obstante, hay que señalar que estas significaciones de Noé como prefiguración de Cristo, el arca como la cruz, la escena del diluvio como prefiguración del bautismo y el símbolo del arca de Noé como la Iglesia no deben ser interpretadas de manera autónoma, sino de forma global. De hecho, en algunos escritos así lo encontramos, como en Justino, tal y como hemos señalado. Es el caso también de Ambrosio, que escribe:

Ves el agua, ves el leño, captas la paloma ¿y dudas del misterio? El agua es donde la carne se sumerge, para que se borre todo pecado de la carne. Allí es sepultado todo delito. El leño es en el que fue clavado el Señor Jesús cuando padeció por nosotros. Está la paloma, bajo cuya apariencia descendió el Espíritu Santo, como lo aprendiste en el Nuevo Testamento, que te inspira la paz del alma, la tranquilidad de la mente (*Los misterios* 10-11)<sup>814</sup>.

También en este sentido debemos entender las palabras de san Agustín: «Noé, con los suyos, se libra gracias al agua y a un madero: igual que la familia de Cristo se libra por el bautismo de Cristo sellado con la pasión en la cruz» (*Contra Fausto* 12, 14)<sup>815</sup>.

En definitiva, entre los primeros cristianos las escenas referidas a Noé de nuevo adquieren un significado salvífico y reflejan la misericordia de Dios. Son una prefiguración de la redención. Noé se salvó junto con su familia en el arca, del mismo modo que Cristo, triunfante de la muerte, salva a la Iglesia<sup>816</sup>.

Precisamente, este es el sentido con el que deben ser concebidas las diversas representaciones que encontramos de Noé en el arte paleocristiano. Es importante tener en mente que existen de este patriarca un gran número de imágenes, aunque estas no aparecen hasta finales del siglo III<sup>817</sup>. En ellas Noé suele representarse solo, saliendo del

---

<sup>812</sup> GREGORIO DE ELVIRA, *Obras completas*, 227.

<sup>813</sup> AGUSTÍN, *Obras completas de san Agustín*, XXXI, *Escritos antimaniqu coastos*, 187. Véase también: ISIDORVS: *Expositio in Vetus Testamentum Genesis*, 30-31. El Centro Aletti en su explicación de los mosaicos de la parroquia de María Inmaculada en Modugno hace alusión a esta explicación de san Agustín. Véase:

<http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/50.htm> [consultado el 6.5.2016]

<sup>814</sup> AMBROSIO, *Explicación del símbolo*, 145.

<sup>815</sup> AGUSTÍN, *Obras completas de san Agustín*, XXXI, *Escritos antimaniqu coastos*, 185. Véase también: AGUSTÍN, *Obras completas de san Agustín*. XVII. *La Ciudad de Dios*, 216.

<sup>816</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 12.

<sup>817</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 251. Como ha notado Gombrich, los artífices no se preocupan por la relación del tamaño del arca y de Noé –de hecho, el arca es mucho más pequeña que el patriarca-, sino que, al igual que sucede en otras representaciones de los primeros cristianos, lo realmente importante

arca o después del diluvio mostrando los brazos elevados al cielo o tendidos para acoger la paloma que porta el ramo de olivo (Figs. 278-279).

En las representaciones de Noé realizadas por el Centro Aletti también se persigue reflejar la misma simbología que encontramos en las escenas paleocristianas. Por ello, aparece el patriarca en posición orante o recibiendo la rama de olivo que porta la paloma (Figs. 280-281). Quizás la mayor diferencia que encontramos entre estas representaciones musivas y las primeras pinturas cristianas reside en el hecho de que en las obras realizadas por el Centro Aletti, la escena se enriquece con un mayor número de elementos. Así, además de la figura de Noé, del arca y de la paloma con la rama de olivo, también podemos observar diferentes animales como símbolo de todas las parejas que tomó el patriarca, tal y como nos cuenta el pasaje bíblico (Gn 7,1-9). Concretamente, la selección de los mismos en la parroquia de María Inmaculada en Modugno no es casual, pues se vinculan a otros pasajes bíblicos. Así, el lobo y el cordero aparecen en la profecía de Isaías (Is 65,25); la mula y el buey, en los evangelios apócrifos como testigos del nacimiento de Cristo; y el mismo buey, junto con el león y el águila son los símbolos de tres de los evangelistas. Junto a ellos, aparecen también lirios que fueron mencionados por el propio Cristo (Mt, 6,25-28; Lc 12,27)<sup>818</sup>. Por otro lado, Dios dio a Noé instrucciones muy concretas para la construcción del arca, que presentaba tres pisos (Gn 6,16), tal y como observamos en la parroquia de María Inmaculada en Modugno (Fig. 281) o en la iglesia ortodoxa de Cluj (Fig. 282). En ambas, además, se observa el signo de la cruz en medio de la barca. De este modo, el Centro Aletti también recoge la vinculación entre el arca y la cruz, que escribieron tantos autores primitivos, como hemos señalado previamente.

#### **4.2.2.3. Isaac: Anuncio de la muerte y resurrección de Cristo**

Otra de las prefiguraciones de Cristo muy presentes en el arte paleocristiano y que también aparece en los mosaicos del Centro Aletti es el sacrificio de Isaac. Su padre, Abrahán, será el «escogido por Dios» al que se le promete una gran posteridad e inmensas riquezas. Pero, sobre todo, Abrahán será el símbolo del hombre de fe, pues solo contando con la palabra de Dios, partió hacia una tierra que no conocía; por otro lado, a pesar de que no tenía hijos y de que su mujer era estéril, se convertirá en el padre

---

es la simbología de la imagen (GOMBRICH, E.H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona: Debate, 2003, 25).

<sup>818</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la parroquia de María Inmaculada en Modugno, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/50.htm> [consultado el 6.5.2016]



«de un gran pueblo» (Gn 12,1). No obstante, su mayor prueba de fe la manifestará cuando, siguiendo las indicaciones de Dios, se dispondrá a obedecer y a sacrificar a su único hijo, Isaac, aunque finalmente un ángel se lo impida (Gn 22, 1-19).

Por ello, entre todos los episodios que conforman la historia de Abrahán, en el arte paleocristiano alcanzará una especial fortuna el del sacrificio de Isaac, que será considerado como un ejemplo evidente de la obra salvífica divina, al ser concebido como prefiguración del sacrificio de Cristo<sup>819</sup>. También esta significación está presente en los escritos de los primeros cristianos. De este modo, Clemente de Alejandría explica cómo la liberación de Isaac es una clara figura de la resurrección de Cristo:

por su sangre hemos sido librados de la perdición. Pero Isaac no fue sacrificado. Por tanto, no solamente reservó –como es lógico– el mayor sufrimiento para el Logos, sino que, además, el hecho de no haber sido inmolado significa simbólicamente la divinidad del Señor. Porque Jesús, después de haber sido sepultado, resucitó, sin haber sufrido la corrupción, del mismo modo que Isaac fue librado del sacrificio (*El Pedagogo* I, 23, 2)<sup>820</sup>.

También así lo concibe Zenón de Verona (300-371/80), en su tratado XI<sup>821</sup>. Otros autores tomarán las palabras de san Pablo (Hb 11,17-19) para comentar que el pasaje del sacrificio de Isaac no es ya solo imagen de la resurrección de Jesús, sino también del creyente, que es salvado de la muerte eterna por Cristo. Es el caso de Melitón de Sardes, así como de san Efrén (306- 373), que en su *Comentario al Génesis* subraya: «En dos cosas, pues, fue famoso Abrahán, matando a su hijo, aunque no lo matase, y creyendo que después de la muerte iba a resucitar y con él iba a descender» (20)<sup>822</sup>.

Por su parte, san Agustín, también retoma las palabras del apóstol y escribe que «Isaac, lo mismo que el Señor llevó su propia cruz, llevó al lugar del sacrificio la leña sobre la que había de ser colocado» (XVI, 32)<sup>823</sup>. El ya citado Efrén de Nísibe se centra en su *Diatessaron* en las ataduras de Isaac y plantea que son el símbolo del mal, que hacen prisioneras a los hombres, y de las que Cristo los libera<sup>824</sup>.

Un ejemplo de representación paleocristiana en el que el episodio del sacrificio de Isaac es concebido como reflejo de la historia de la salvación, y, por tanto, está

---

<sup>819</sup> VOICU, S.J., «Abrahán. Iconografía» en *Diccionario patristico y de la edad antigua cristiana* 1 (1998) 9. Como ejemplo de la popularidad que alcanzó la representación del sacrificio de Isaac, san Agustín señala que fue «cantada además en numerosas lenguas, pintado en tantos lugares» (*Contra Fausto* 22, 73). Véase: AGUSTÍN, *Obras completas de san Agustín*, XXXI, *Escritos antimaniqueos*, 603.

<sup>820</sup> CLEMENTE, *El Pedagogo*, 123.

<sup>821</sup> ZENONIS, *Sermones*, 173-174.

<sup>822</sup> MELITÓN, *Sur la Pâque et fragments*, 235-237; y EFRÉN, *Comentario al Génesis de san Efrén*, Madrid: CSIC, 1978, 140-141.

<sup>823</sup> AGUSTÍN, *Obras completas de san Agustín*. XVII. *La Ciudad de Dios*, 300-301. Véase también: CIRILO, *Catequesis*, 121-122.

<sup>824</sup> ÉPHREM, *Commentaire de l'Évangile concordant ou Diatessaron*, 315 y 369. Véase también: DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 179.

íntimamente ligado a la resurrección, es la imagen que de ella encontramos en la catacumba de San Calixto, que data de comienzos del siglo III y donde tanto la figura de Abrahán como la de Isaac aparecen en actitud de agradecimiento (Fig. 283). El carnero, liberado, se vuelve hacia ellos. A la derecha, el haz de leña es depositado junto a un árbol. No hay ni altar ni cuchillo: nada evoca la muerte ni el sacrificio.

No obstante, junto a esta concepción del pasaje del sacrificio de Isaac como un ejemplo de la obra salvífica divina y símbolo de la resurrección y de la liberación, otros autores han subrayado de un modo más acentuado el hecho de que la ofrenda de su hijo amado por parte de Abrahán anuncia el sacrificio del Hijo de Dios para la salvación de los hombres<sup>825</sup>. Así, lo podemos leer en la *Epístola de Bernabé* (7,3)<sup>826</sup>. Concretamente, san Ireneo escribe que, según su fe Abrahán, «habiendo seguido el mandato del Verbo de Dios, con ánimo solícito ofreció a su unigénito y querido hijo en sacrificio a Dios; para que también Dios tuviera a bien ofrecer por toda su descendencia en sacrificio para nuestra redención a su Unigénito y querido Hijo» (*Libro IV*, 5, 3)<sup>827</sup>.

En la actualidad, tras la consagración eucarística se subraya igualmente la ofrenda, al pronunciarse una oración que ya se recitaba en la época de san Ambrosio de Milán, en la segunda mitad del siglo IV: «Te pedimos y rogamos que recibas esta oblación en tu sublime altar por las manos de tus ángeles, como te dignaste aceptar los dones de tu siervo el justo Abel, el sacrificio de nuestro patriarca Abraham y lo que te ofreció el sumo sacerdote Melquisedec» (*Los sacramentos IV*, 27)<sup>828</sup>.

El mismo Ambrosio de Milán, así como otros autores, harán además una distinción entre el carnero e Isaac: ambas son figuras de Cristo, pero mientras el carnero representa la naturaleza humana, Isaac, simboliza la naturaleza divina, como señala Dulaey<sup>829</sup>. En concreto, san Ambrosio escribirá: «¿Hay algo más expresivo que el hecho mismo de que el santo Patriarca ofreciera al hijo e inmolar a un carnero? ¿No manifestó abiertamente que habría de ser la carne, y no la divinidad del Unigénito de Dios, la que tendría que ser sometida al tormento de la sagrada pasión?»<sup>830</sup>.

En algunas representaciones del pasaje del sacrificio de Isaac por parte de los primeros cristianos también se acentúa la imagen del sacrificio. Un ejemplo de ello es la

---

<sup>825</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 12; y MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, 172.

<sup>826</sup> *Didaché. Doctrina apostolorum. Epístola del Pseudo-Bernabé*, 181.

<sup>827</sup> IRENEO, *Contra las herejías*, 26.

<sup>828</sup> AMBROSIO, *Explicación del símbolo*, 113.

<sup>829</sup> DULAHEY, M., *Bosques de símbolos*, 176.

<sup>830</sup> AMBROSIO, «Comentario sobre el salmo 39», en *Leccionario bienal bíblico-patristico de la liturgia de las horas III. Adviento-Pentecostés*, Zamora: Ediciones Montecasino, 1984, 171.

pintura de Dura Europos, en la que se observa a Abrahán con un cuchillo en la mano a Isaac, suspendido ya horizontalmente sobre un altar de piedra; en primer término, el carnero atado a un arbusto, y en la parte superior emerge la mano abierta de Dios (Fig. 284). Asimismo, la imagen de sacrificio está presente en las catacumbas de Priscila, donde encontramos un fresco que data de finales del siglo III, en el que Isaac con un haz de leña se acerca al padre, que está ya en el sitio de la ofrenda (Fig. 285). Por otro lado, en las catacumbas de Vía Latina, en una escena del siglo IV, aparece el altar (Fig. 286). La imagen sacrificial se presenta también en diversos sarcófagos, como en uno conservado en Écija, Sevilla, en el que aparece Abrahán con un cuchillo en la mano derecha, y su hijo Isaac, que tiene las manos atadas a la espalda y la cabeza inclinada (Fig. 287).

Por su parte, el Centro Aletti también ha incorporado en sus mosaicos algunas imágenes del sacrificio de Isaac. Así, en la sala capitular de la catedral de la Almudena, podemos contemplar a Abrahán, que sostiene a su hijo al tiempo que lo dispone sobre el altar (Fig. 288). En un primer momento, podemos pensar que esta imagen es expresión de la dimensión sacrificial, subrayada además por la sombra roja situada a los pies del patriarca. Este sentido se destaca además con las palabras que se pueden leer bajo esta escena: *Amor sacrificio: tanto amó Dios al mundo que entregó a su Hijo Unigénito*. No obstante, la acción salvadora se revela a partir del oro que se encuentra a los pies de Isaac y también gracias a la configuración de ciertos detalles, como el hecho de que el cuchillo esté envainado y el padre acoja al hijo. Por ello, podemos deducir que en realidad Rupnik quiere que prevalezca la vida, la salvación<sup>831</sup>.

Por otro lado, si, como hemos señalado, en las pinturas de la catacumba de Priscila, Abrahán dirige su mirada a Dios Padre, en el caso de los mosaicos realizados por el Centro Aletti en la iglesia del Corpus Domini en Bolonia, Abrahán aparece mirando a Cristo, el Hijo de Dios (Fig. 289).

Es interesante también destacar que, en algunos mosaicos del Centro Aletti, la representación del cordero está ligada a la imagen del sacrificio. Como señala Maria Campatelli, basándose en las palabras de Melitón, «l'agnello dell'Esodo, l'agnello di Isaia, l'agnello riconosciuto da Giovanni Battista, l'agnello dell'ultima cena e quello dell'Apocalisse convergono nella potenza del sangue che riscatta la schiavitù degli uomini», es decir, la imagen del cordero está íntimamente vinculada a la historia de la

---

<sup>831</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik» 28.

salvación<sup>832</sup>. Vamos a profundizar en su iconografía en el capítulo dedicado al arte románico, no obstante, nos interesa aquí destacar la representación que de este animal encontramos en la basílica de la Asunción de María y de los Santos Cirilo y Metodio en la República Checa, pues el cordero de Dios, como imagen también aquí de sacrificio, es el que une el mundo y la humanidad en Dios. Por ello, detrás de él, se pueden reconocer a diversas figuras, entre ellas, Abrahán (Fig. 290).

#### 4.2.2.4. José: Preludio de la traición

Asimismo, el Centro Aletti ha recuperado el sentido que tuvo entre los primeros cristianos la figura de José de Egipto como una prefiguración de Cristo. Ya desde los primeros siglos, diversos autores plantearon este paralelismo<sup>833</sup>. De nuevo, la historia de José es vista como un episodio de la historia de la salvación del hombre y del poder salvífico de Jesús. Conviene tener en cuenta que este patriarca prefigura a Jesucristo, no por un acto aislado, sino por su vida entera. En este estudio vamos a profundizar en algunos de estos paralelismos que distintos autores han trazado.

San Pedro Crisólogo (433-450) subraya la correlación entre el momento en que José es arrojado a la cisterna y el descenso de Cristo a los infiernos y la resurrección: «Giuseppe, gettato nella cisterna di morte, ne risale vivo, Cristo, posto nel sepolcro di morte, ne ritorna vivo» (*Sermoni* 146,6)<sup>834</sup>. Esta idea también será comentada por san Cesáreo de Arlés (ca. 470-542), que habla de Cristo como el *verdadero José*<sup>835</sup>.

Ambos autores asimismo incorporan el paralelismo entre el pasaje de José vendido por sus hermanos y la imagen de Cristo traicionado por los suyos<sup>836</sup>. No obstante, este pasaje había sido comentado previamente por san Melitón de Sardes<sup>837</sup>. Gregorio de Elvira continuará esta correlación al escribir:

---

<sup>832</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con in Padri*, 87. Esta idea también es señalada por Lurker que plantea que, en perspectiva simbólica, el cordero de la ofrenda de la antigua alianza (como leemos en Gn 22,13; Ex 12,1-14; Lv 16,21; Is 53,7) es «un símbolo del cordero único de la nueva alianza, que se ofrece a sí mismo por la humanidad entera» (Mt 25,32; Jn 1,29; 21,15) (LURKER, M., *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1994, 73).

<sup>833</sup> Para la realización de este estudio ha resultado de gran ayuda la investigación realizada por Dulaey en su estudio titulado «Joseph le patriarche, figure du Christ, dans Figures de l'Ancien Testament chez les Pères» *Figuras de l'Ancien Testament chez les Pères, Cahiers de Biblia Patristica* 2 (1989) 83-105.

<sup>834</sup> PIETRO CRISOLOGO, *Opere di san Pietro Crisologo. Scittuori dell'area santambrosiana. Sermoni III, 125-179*, Roma e Milano: Città Nuova Editrice e Biblioteca Ambrosiana, 1997, 141.

<sup>835</sup> CÉSAIRE, *Sermons sur l'écriture I* (81-105), 199.

<sup>836</sup> CÉSAIRE, *Sermons sur l'écriture I* (81-105), 191; y PIETRO CRISOLOGO, *Opere di san Pietro Crisologo*, 141.

<sup>837</sup> MELITÓ, *Sobre la Pasqua. Testimonis litúrgics, n°7*, Barcelona: Facultat de Teologia de Barcelona, 1981, 23.

y como ya hemos dicho que José se había revestido en todo de la figura de Cristo, por eso fue separado de sus hermanos, lo mismo que Cristo de los judíos, hermanos también según la carne, por medio del traidor Judas, según dice el profeta Zacarías: “recibieron treinta monedas, el precio del delito que apreciaron los hijos de Israel” (Zac 11,12) (*Tratado V*, 18)<sup>838</sup>.

San Agustín también señala esta vinculación en sus *Cuestiones sobre el Génesis* (148)<sup>839</sup>. Otros autores, como Cromacio de Aquileya (ca. 335/340 - 406/407), plantean asimismo diversos paralelismos. Interesa subrayar especialmente la imagen que este autor propone de José en la cárcel, que emerge como símbolo del descenso de Cristo a los infiernos; mientras que la salida de José de la prisión es concebida como la subida de Cristo del *Sheol* y, por tanto, la resurrección (*Sermon XXIV*, 5)<sup>840</sup>.

Finalmente, de entre los paralelismos que los primeros cristianos plantearon entre los pasajes de la vida de José y de Cristo, son muchos los que analizan la interpretación por parte de José de uno de los sueños que tuvo el faraón, el relativo a las espigas. Algunos autores señalan que es prefiguración de la eucaristía, como san Pedro Crisólogo, quien afirma:

Giuseppe incappa nell'invidia per i suoi sogni profetici, Cristo incontrò l'invidia per le sue profetiche visioni (...) Giuseppe somministra pane in abbondanza ai popoli affamati, Cristo col pane del cielo sazia le nazioni che si trovano in tutta la terra. Così è chiaro perché questo nuovo Giuseppe sia stato la prefigurazione dello sposo celeste, ne abbia portato l'immagine, abbia camminato in figura di lui (*Sermoni* 146, 6)<sup>841</sup>.

El propio Rupnik, conocedor de la tradición, destaca las mismas ideas:

Las gavillas de trigo serán una realidad clave en la vocación de José. No es solo que los hermanos se inclinarán ante él, sino que además en el sueño está el alimento que los salvará. Y no solo porque les dará la salvación corporal sino porque, precisamente mediante el trigo, llegarán a la comprensión de la pedagogía de Dios: esta será revelación del amor de Jacob y, por tanto, del amor como vínculo de la familia entera. También se sobrentiende el nexo con Cristo, con el trigo, con el pan, con la eucaristía que nos nutre (Jn 4,48ss)<sup>842</sup>

Asimismo, el director del Centro Aletti profundiza en este paralelismo al escribir que, si la realeza de José se manifiesta en la distribución del trigo a sus hermanos para que puedan vivir, Cristo reina al ofrecerse Él mismo como alimento y al darnos la vida<sup>843</sup>.

---

<sup>838</sup> GREGORIO DE ELVIRA, *Obras completas*, 124.

<sup>839</sup> AGUSTÍN, *Obras completas*, XXVIII, Madrid: BAC, 1989, 141.

<sup>840</sup> CHROMACE, *Sermons II*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1971, 77.

<sup>841</sup> PIETRO CRISOLOGO, *Opere di san Pietro Crisologo*, 141-143.

<sup>842</sup> RUPNIK, M.I., “*Busco a mis hermanos*”. *Lectio divina sobre José de Egipto*, Madrid: PPC, 2000, 30-31.

<sup>843</sup> RUPNIK, M.I., “*Busco a mis hermanos*”. *Lectio divina sobre José de Egipto*, 47. Es interesante señalar que para Rupnik la vida de José no emerge tan solo como prefiguración de la propia vida de Cristo, sino que también puede ser considerada como el camino de todo bautizado: «como una parábola del discernimiento siguiendo un camino bíblico. Nos hace discernir el camino para la verdadera vida distinguiéndolo de los atajos fáciles y nos hace ver el verdadero sentido distinguiéndolo de lo inmediato,

De modo que el estudio de esta figura veterotestamentaria nos ayuda a un mayor conocimiento de Cristo.

En el Centro Aletti encontramos escenas relativas a la vida de José. Concretamente, en la cripta de la iglesia inferior de San Pío de Pietrelcina contemplamos el momento en el que es reconocido por sus hermanos (Fig. 291). Sobre este pasaje Rupnik plantea que, del mismo modo que los hermanos experimentan entonces su bondad y redescubren el amor de su padre, Jacob, de quien finalmente pueden recibir la bendición y herencia; nosotros cuando vemos la bondad de Cristo, pasamos de la incertidumbre a la certeza, de la angustia a la seguridad<sup>844</sup>. Además, en esta representación, como también ha señalado el director del Centro Aletti, José es una imagen de Cristo pascual. No obstante, Rupnik vincula asimismo su vida a la del propio padre Pío, pues «él también fue rechazado, criticado, mofado, pero al final los hermanos obtuvieron la salvación gracias a él»<sup>845</sup>. De este modo, el Centro Aletti amplía la significación de este patriarca, que ya no solo es prefiguración de Cristo, sino también de todos los que por Él sufren.

Por otro lado, ya en la *Redemptoris Mater* se representó a José, «con i covoni di grano che salveranno dalla carestia i fratelli che lo avevano venduto»<sup>846</sup> (Fig. 292). Precisamente, su significado está íntimamente ligado al mosaico de la capilla de las misioneras de la Inmaculada en Monza (Fig. 293), que está realizado, por un lado, a partir de la visión de la madre Igilda Rodolfi –fundadora de las hermanas misioneras de la Inmaculada, y que remite a la parábola del sembrador del evangelio (Lc 8,4-15)– y, por otro, a los himnos de Efrén el Sirio, como el que a continuación reproducimos:

Graneros incontables llenó José (Gn 41-49). Sin embargo, los agotaron y los vaciaron en los años de hambruna. Una espiga verdadera dio pan, el pan celestial infinito. El pan que partió el Primogénito en el desierto (Ex 16; Mt 14,15) fue consumido y terminado, aunque lo había multiplicado. Volvió de nuevo y partió el pan de nuevo, que no podrán terminar las generaciones y razas. Pues se consumieron los siete panes (Mt 15,34) que Él partió y acabaron también los cinco panes (Mt 14,17) que Él multiplicó. Un pan que partió venció a la creación, cuantas veces se parte, vuelve a multiplicarse (*Himnos sobre la Natividad*, IV, 86-91)<sup>847</sup>.

Esta representación puede también vincularse a la que encontramos en la capilla de las hermanas de la Preciosísima Sangre en Roma (Fig. 294), donde se muestra que el trigo que cae en tierra buena se convierte no solo en una espiga, sino en una gavilla. De este

---

que da satisfacción pero no salva» (RUPNIK, M.I., “Busco a mis hermanos”. *Lectio divina sobre José de Egipto*, 18-19).

<sup>844</sup> RUPNIK, M.I., “Busco a mis hermanos”. *Lectio divina sobre José de Egipto*, 47.

<sup>845</sup> RUPNIK, M.I., *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, 72.

<sup>846</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 209.

<sup>847</sup> EFRÉN, *Himnos de Navidad y Epifanía*, Madrid: San Pablo, 2016, 68.

modo, en el Centro Aletti se pretende aludir al simbolismo tan rico de las gavillas de José, que a su vez es una prefiguración del Cristo pascual<sup>848</sup>.

#### 4.2.2.5. Moisés: El mar Rojo y el simbolismo del bautismo

Previamente, hemos señalado la rica simbología que se desarrolló desde los inicios del cristianismo en relación con la serpiente de bronce de Moisés y cuyo alcance será retomado por el Centro Aletti. Ahora vamos a referirnos a la consideración de la propia figura de Moisés como prefiguración de Cristo, que también destaca en el arte paleocristiano, aunque asimismo ha sido tratada en otros periodos artísticos pues, como ha señalado el cardenal Ravasi, es «una figura decisiva nella storia dell'arte. Ha conquistato le arte figurative dalle catacombe di Callisto e Michelangelo e a Chagall»<sup>849</sup>.

En diversos pasajes de las Escrituras se señala la prefiguración de Jesús en la figura de Moisés. Quizás uno de los más destacados sea el libro del Deuteronomio, en el que Dios promete a su pueblo un profeta como Moisés (Dt 18,18). Hay que tener en cuenta que, de nuevo, la vida de esta figura emerge como prefiguración de la de Cristo no por un solo hecho, sino por diversos acontecimientos que tienen lugar a lo largo de toda su vida. No obstante, al igual que sucede con las prefiguraciones anteriores, los autores y artistas en muchas ocasiones se centrarán en determinados pasajes de su vida para subrayar esta correlación.

Así, por ejemplo, podemos encontrar imágenes de Moisés salvado en el Nilo. En Dura Europos, hallamos una representación de la hija del faraón, que le recoge en una cesta que flota en este río (Fig. 295). Ya su propio nacimiento prefigura el de Cristo. De hecho, esto es lo que el Centro Aletti quiere subrayar en el mosaico de la capilla de las hermanas adoratrices del Santísimo Sacramento en Lenno, a partir de detalles como la posición del cuerpo de la madre de Moisés y el de la Virgen María, que son coincidentes (Figs. 296-297). Además, en este mosaico se busca el paralelismo entre la representación de las aguas del Nilo y las aguas del Jordán: del mismo modo que el Nilo

---

<sup>848</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de las Misioneras de la Inmaculada en Monza, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase:

<http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/69.htm> [consultado el 6.5.2016]

<sup>849</sup> RAVASI, G., «...KÎ TÔB: 'Dio vide che era bello!' La Bibbia codice dell'arte e l'arte codice dell'esegesi», en SANTI, G. (coord.), *Arte e Liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal concilio*, Milano: San Paolo, 1993, 105-106.

salvará a Moisés, «a nosotros nos salva el bautismo, del que el Nilo es una prefiguración»<sup>850</sup>.

No obstante, uno de los episodios de la vida de esta figura veterotestamentaria más destacados entre los primeros cristianos será el paso por el mar Rojo. Los hebreos fueron salvados de la persecución de los egipcios gracias a la intervención divina: Moisés, con su cayado, separó las aguas de este mar para que el pueblo de Israel lo atravesara y las cerró en el momento en que comenzaron a iniciar su travesía los egipcios (Éx 14-15). Las aguas del mar Rojo, al igual que las del diluvio, se relacionan de nuevo con las del Jordán; recordemos que en todas estas aguas encontramos un sentido salvífico. A partir del aspecto redentor del bautismo, Dios libera a su pueblo de la esclavitud del pecado<sup>851</sup>. Numerosos autores destacan esta reflexión y subrayan el paralelismo entre las aguas bautismales y las del mar Rojo, como Tertuliano:

Así pues, ¡cuántos beneficios de la naturaleza, cuántos dones excepcionales de la gracia, cuántos usos de la praxis, [cuántas] figuras, anticipaciones, profecías han establecido el carácter sagrado del agua! Primero, sin duda, cuando el pueblo, sacado de Egipto, escapa al poder del rey de Egipto pasando a través del agua, el agua destruye al rey mismo con todas sus tropas. ¿Qué figura hay más clara que esta en el sacramento del bautismo? Los paganos son liberados del mundo, sin duda a través del agua, y al diablo, su antiguo tirano, lo dejan ahogado al agua (*El bautismo IX, 1*)<sup>852</sup>.

San Efrén también incorpora en sus *Himnos sobre la Epifanía* este paralelismo, así como san Basilio, san Agustín –en su *Exhortación a celebrar dignamente la Pascua*– y san Cirilo de Jerusalén, en sus *Catequesis*<sup>853</sup>.

Por otro lado, san Pablo declara que los padres «fueron bautizados en Moisés, en la nube y en el mar» (1 Cor 10,1-2). Estas palabras llevarán a algunos autores a precisar aún más la correspondencia entre el paso del mar Rojo y el bautismo: si el mar evoca el agua del bautismo, la nube remite al Espíritu de Dios conferido por el rito bautismal<sup>854</sup>. Esta doble interpretación aparece en san Ambrosio de Milán:

Moisés tenía la vara y conducía al pueblo de los hebreos, durante la noche en una columna de luz, durante el día mediante una columna de nube. ¿Qué es la luz, sino la verdad que derrama una luz clara y manifiesta? ¿Qué es la columna de luz, sino Cristo Señor, que ha disipado las tinieblas de la incredulidad y ha infundido la luz de la verdad y de la gracia

---

<sup>850</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de las hermanas adoratrices del SS. Sacramento en Lenno, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/51.htm> [consultado el 5.5.2017]

<sup>851</sup> CAMPATELLI, M., *Il battesimo*, 118.

<sup>852</sup> TERTULIANO, *El bautismo. La oración*, 139.

<sup>853</sup> EFRÉN, *Himnos de Navidad y Epifanía*, 212; BASILIO, *El Espíritu Santo*, 157; AGUSTÍN, *Obras de san Agustín. XXI. Enarraciones sobre los salmos*, Madrid, BAC, 1966, 129-130; y CIRILO, *Catequesis*, 452-453.

<sup>854</sup> DANIÉLOU, J., *Sacramentos y culto según los santos Padres*, 109; y DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 159.



espiritual en el corazón de los hombres? Ahora bien, la columna de nube es el Espíritu Santo. El pueblo estaba en el mar y le precedía la columna de luz, y le seguía después la columna de nube, como sombra del Espíritu Santo. Ya ves, pues, cómo se nos ha mostrado la figura del bautismo por el Espíritu Santo y el agua (*Los sacramentos* I, 22)<sup>855</sup>.

Como señala Campatelli –siguiendo las palabras del propio san Pablo (Rm 6,3-8)– el rito del bautismo puede ser leído de forma doble: como nuestra participación en la muerte de Cristo y en su resurrección<sup>856</sup>. De hecho, muchos autores también han subrayado el paso de Moisés por el mar Rojo y el bautismo de Cristo en las aguas del Jordán con la muerte, como san Basilio, que escribe que si: «el mar mataba en su seno mismo al enemigo; aquí muere también nuestra enemistad contra Dios. De aquel salió incólume el pueblo, y también nosotros subimos del agua, cual vivos de entre los muertos, salvados por la gracia del que nos llamó (Ef 2,5)» (XIV, 31)<sup>857</sup>.

Asimismo, encontramos textos que enlazan estos pasajes con la resurrección. El paso del mar reflejaba de modo visible la *Pascua* es decir, según la etimología más corriente admitida por los antiguos, un paso<sup>858</sup>. Ambrosio de Milán así subraya:

¿Qué hecho es más extraordinario, para hablar ahora del bautismo, que el paso del pueblo judío por el Mar Rojo? Sin embargo, los judíos que lo atravesaron murieron todos en el desierto. En cambio, el que pasa por esta fuente bautismal, es decir, el que pasa de las cosas terrenas a las celestiales –porque esto es un tránsito y por ello pascua (Ex 12,11), es decir, su tránsito, esto es, un tránsito del pecado a la vida, de la culpa a la gracia, de la impureza a la santificación– el que pasa por esta fuente no muere, sino que resucita (*Los sacramentos* I, 12)<sup>859</sup>.

Las consideraciones del paso del mar Rojo, por tanto, emergen como ejemplos de la historia de la salvación de la humanidad y tendrán gran importancia entre las representaciones de los primeros cristianos. No obstante, antes de adentrarnos en estas imágenes, conviene señalar que el primer uso bíblico del término *santuario* (*miqdash*, lugar santo) aparece inmediatamente después de este pasaje; en concreto, en el cántico de victoria entonado por los israelitas cuando las aguas se cierran tras ellos: «Tú les introducirás y los instalarás sobre el monte que te pertenece, en el lugar que has

---

<sup>855</sup> AMBROSIO, *Explicación del símbolo*, 79.

<sup>856</sup> Campatelli concretamente escribe: «il battesimo di Gesù nel Giordano è l'inizio della sua discesa agli inferi, della sua lotta con la morte. Colui che sta per essere battezzato si prepara anch'egli a discendere nell'acqua battesimale, che ha lo stesso significato di discendere nella tomba, cioè intraprendere una *discesa agli inferi*» (CAMPATELLI, M., *Il battesimo*, 112 y 117).

<sup>857</sup> BASILIO, *El Espíritu Santo*, 157.

<sup>858</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 162. Tenemos que tener en cuenta, como recuerda Daniélou, que Cristo llevó a cabo la redención mediante su muerte que tuvo lugar precisamente durante la Pascua, conmemoración de la salida de Egipto por los judíos. Y en la misma noche de la Pascua era administrado ordinariamente el bautismo. Esta coincidencia de fechas subraya la continuidad de todas estas acciones (DANIÉLOU, J., *Sacramentos y culto según los santos Padres*, 104-105).

<sup>859</sup> AMBROSIO, *Explicación del símbolo*, 75. Véase también: GAUDENCIO, S. *Gaudentii episcopi Brixienensis tractatus*, Lipsiae: Academiae Litterarvm Vindnsis, 1936, 24.

preparado, oh Señor, para tu morada, en el santuario que tus manos, oh Señor, han levantado» (Ex 15,17). Como escribe Hernández, es importante «descubrir así el templo como consecuencia última de la liberación de Egipto. Dios ha liberado al pueblo para poder levantar su morada en medio de Él»<sup>860</sup>.

En definitiva, el paso por el Mar Rojo es concebido entre los primeros cristianos como otro pasaje de la historia de la liberación del hombre de la muerte, cuyo sentido se refuerza por su vinculación con el bautismo y con la resurrección. En Vía Latina encontramos una imagen, que data de mediados del siglo IV, en la que se refleja la separación de las aguas por parte de Moisés (Fig. 298). Esta escena también fue representada en Dura Europos (Fig. 299); o en un sarcófago que se encuentra en los Museos Vaticanos (Fig. 300).

También el Centro Aletti concibe la representación del paso del Mar Rojo –que encontramos en mosaicos como el de la *Redemptoris Mater* (Fig. 301)– como prefiguración del bautismo. Así, se señala que «igual que los israelitas con este paso se salvaron para siempre de la esclavitud de los egipcios, así los cristianos son salvados mediante el bautismo para una nueva vida». De hecho, en la iglesia de San Marcos en Eslovenia el mosaico que representa este pasaje del Antiguo Testamento se encuentra cerca de la pila bautismal y se incorpora una nube de fuego que guía al pueblo en su paso por el mar Rojo (Fig. 302). La concepción de la vida de Moisés como prefiguración de la de Cristo se subraya además en este espacio con la semejanza entre sus rostros (Fig. 303). El propio Centro Aletti indica que, al igual que Moisés sacó al pueblo de la esclavitud en Egipto, así también Cristo nos ha salvado de la esclavitud del pecado y de la muerte. Junto a la figura de Moisés, encontramos, como se ha señalado, la representación de una nube de fuego que guía al pueblo. Rupnik recupera el sentido de estos elementos que previamente hemos explicado al escribir que

san Pablo dice que la nube y la columna de fuego son figuras del Espíritu Santo. En efecto, solo el Espíritu Santo nos revela el significado de la muerte y de la resurrección de Jesucristo. Él nos hace partícipes de este inmenso amor de la Trinidad. Él mismo, precisamente a la luz de este Amor, también da sentido a nuestro sufrimiento, a la injusticia, al dolor e incluso a la muerte<sup>861</sup>.

Es curioso señalar que, en algunas representaciones del Centro Aletti, Moisés aparece sosteniendo el cayado con su mano derecha. En este sentido, son muchos los autores de

---

<sup>860</sup> HERNÁNDEZ, J.P., *Antonio Gaudí: la Palabra en la piedra*, 29.

<sup>861</sup> Citas extraídas de los comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de San Marcos en Koper, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/slovenia/19.htm> [consultado el 17.4.2017]

los primeros siglos del cristianismo que especificaron la importancia de este elemento, que aparece frecuentemente como imagen de la cruz. Así, Orígenes señalará en sus *Homilias sobre el Éxodo*: «La vara, por medio de la cual se hicieron todas estas cosas, por la que Egipto es sometido y el Faraón vencido, es la cruz de Cristo, por la que este mundo es vencido, y es derrotado con sus principados y potestades el príncipe de este mundo» (6)<sup>862</sup>.

A pesar de que el episodio del paso del mar Rojo fue desarrollado en los escritos de los primeros cristianos, su representación es más tardía y no tan frecuente como otros pasajes de la vida de Moisés. Autores, como Dulaey, han señalado que este fenómeno podría deberse a que para su representación era necesaria una mayor competencia por parte del artista, dada la mayor complejidad de dicho episodio en comparación con otros, como el relato de la roca golpeada por Moisés que, en cambio, emerge como uno de los episodios más populares en el arte funerario<sup>863</sup>. Un ejemplo de esta otra representación la podemos contemplar en la catacumba de San Calixto (Fig. 304), que data del siglo III, o en la de los Santos Marcelino y Pedro (Fig. 305). A partir de las palabras de san Pablo (1Cor 10,4), la Iglesia considera que el agua milagrosa que Moisés hacía brotar de la roca figuraba la sangre que brotaba del costado de Cristo en la cruz<sup>864</sup>.

Finalmente, en este estudio de la recuperación de la figura de Moisés en los mosaicos del Centro Aletti es importante destacar la relevancia de la imagen de este patriarca en la vida del propio Rupnik, pues, como él mismo señala:

l'esperienza della *Redemptoris Mater* la ricordo così come quella fotografia lì, di Mosè chi apre il Mare Rosso (Fig. 301). Io mi sono sentito una guida guidata, così dice Ivanov di Mosè. E io mi sono sentito dentro una storia che è molto più grande di me. Che io non sono in grado. Ho fatto veramente l'esperienza di essere soltanto un lavoratore, uno strumento, uno che si è reso disponibile. Uno che non vuole fare ciò che vuole lui –che voglio io–, ma che mi rendo disponibile, aperto, e che Dio si serve di me<sup>865</sup>.

Por tanto, a la hora de estudiar estos mosaicos y para comprender mejor el sentido último que adquiere en concreto esta figura veterotestamentaria conviene tener en mente estas palabras del director del Centro Aletti en las que, realmente, se refleja de nuevo su concepción del arte como servicio.

---

<sup>862</sup> ORÍGENES, *Homilias sobre el Éxodo*, Madrid: Ciudad Nueva, 1992, 83.

<sup>863</sup> DULAHEY, M., *Bosques de símbolos*, 138 y 170.

<sup>864</sup> MÂLE, É., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, 63; PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 12; y GARCÍA MAHÍQUES, R., «Continuidad y variación de los tipos iconográficos», en GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. I. La visualidad del Logos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2015, 68.

<sup>865</sup> Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

#### 4.2.2.6. Los tres jóvenes babilonios como imagen del Triduo Pascual

Existen otros episodios del Antiguo Testamento que también pueden relacionarse con la misión salvadora de Cristo, como la de los tres jóvenes hebreos en el horno de Babilonia<sup>866</sup>. Nabucodonosor, el rey de Babilonia, había ordenado hacer una estatua de oro de su persona para ser adorada por el pueblo. Pero tres jóvenes, Ananías, Azarías y Misael, se negaron a ello, por lo que fueron arrojados al fuego de un horno. Elevaron himnos y cánticos de súplica: «Sálvanos según tus maravillas y glorifica tu nombre» (Dn 3,43) y entonces un ángel descendió «e hizo soplar en medio del horno como un viento fresco de rocío: y no los tocó en absoluto el fuego, ni les causó daño ni molestia alguna» (Dn 3, 49). Los tres jóvenes entonaron una larga acción de gracias (Dn 3,51-91) –fuente del cántico de las criaturas de san Francisco de Asís–, salieron de las llamas ilesos y el rey tuvo que reconocer al verdadero Dios.

Tertuliano subraya el carácter salvífico de esta escena. En concreto, comenta que el hecho de que el fuego del horno no dañara a los tres jóvenes es uno de los ejemplos que manifiesta «l'integrità futura», pues «tutto ciò che è stato scritto, come sottolinea l'Apostolo, fu una nostra prefigurazione, perché noi crediamo Dio più potente di qualsiasi legge fisica, e, naturalmente, anche conservatore della carne» (LVIII, 7-10)<sup>867</sup>. Por otro lado, Efrén el Sirio relaciona también el episodio de los tres jóvenes con la salvación, en concreto, con el bautismo que conduce a ella (*Himnos de Epifanía VIII*, 5-6)<sup>868</sup>. De hecho, el cántico recitado por los jóvenes se pronunciaba en las liturgias bautismales en la Iglesia primitiva. Tal y como explica Govekar:

dopo che avevano ricevuto l'unzione, lo Spirito faceva scaturire dal cuore dei neofiti lo stesso canto di lode che aveva ispirato a questi giovani. Passando per il fonte battesimale si attraversa infatti una fornace che purifica, un grebbo di fuoco nel quale muore ciò che appartiene al peccato e all'uomo vecchio e nasce una vita nuova, la vita in Cristo, che ci dona lo Spirito, simboleggiato dalla rugiada vivificante<sup>869</sup>.

Por otro lado, tal y como señala Dulaey, la imagen de los tres jóvenes también emergió como un ejemplo de la eficacia de la oración<sup>870</sup>. Así, Clemente de Alejandría subrayó en sus escritos la importancia de sus cánticos (*Éclogas proféticas 1, 1*)<sup>871</sup>. Este poder de la

---

<sup>866</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 12.

<sup>867</sup> TERTULLIANO, *La resurrezione della carne*, Brescia: Morcelliana, 2004, 157-158.

<sup>868</sup> EFRÉN, *Himnos de Navidad y Epifanía*, 251-252. Véase también: DULAHEY, M., *Bosques de símbolos*, 205; y DULAHEY, M., «Les trois Hébreux dans la fournaise (Dn 3) dans l'interprétation symbolique de l'Église ancienne», *RevScRel* 71 (1997), 50-57.

<sup>869</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 62.

<sup>870</sup> DULAHEY, M., «Les trois Hébreux dans la fournaise» 33-59

<sup>871</sup> CLEMENTE, *Extractos de Teódoto. Éclogas progéticas. ¿Qué rico se salva?*, Madrid: Ciudad Nueva, 2010, 165.

oración es reflejado en las representaciones paleocristianas de este episodio con la presentación de los jóvenes como orantes, tal y como podemos contemplar en un fresco de la catacumba de Priscila, en el que detrás de los jóvenes se observa una figura, que podría tratarse del ángel, aunque no es fácil identificar (Fig. 306)<sup>872</sup>. También el Centro Aletti en el mosaico que realiza para la cripta de la iglesia inferior de San Pío de Pietrelcina presenta estas figuras en actitud orante, lo que manifiesta su total fe en Dios (Fig. 307)<sup>873</sup>. Estas representaciones recuerdan, por tanto, las palabras de Cipriano: «aunque fueran solo dos o tres, dijo que estaría, y así fue como estuvo con los tres jóvenes en el horno encendido, a los que en medio de las llamas los protegió con un soplo de rocío, porque eran sencillos ante Dios y estaban unidos entre sí» (*La unidad de la Iglesia católica*, 12)<sup>874</sup>.

Asimismo, los tres jóvenes serán también considerados por algunos autores como tipos de mártir: las llamas del horno evocarían el martirio y la confianza de los jóvenes, la creencia de los mártires en la vida eterna<sup>875</sup>. Es el caso de Hipólito de Roma (ca. 170-ca. 236) y de san Cipriano (ca. 200-258), obispo de Cartago, que señala en su carta a Sergio, Rogaciano y demás confesores de textos de las Escrituras que «su fe no se fundaba en verse libres en ese momento presente, sino en el pensar en la liberación y seguridad de la gloria eterna» (III, 1)<sup>876</sup>. Asimismo en las actas del martirio de los santos Fructuoso, obispo de Tarragona, y Augurio y Eulogio, diáconos, se puede leer:

habiendo pues consolado a la comunidad de hermanos, entraron a la salvación, dignos y felices en el mismo martirio de experimentar el fruto de las Santas Escrituras según la promesa. Fueron semejantes a Ananías, Azarías y Misael, de modo que también se reflejaba en ellos la divina Trinidad; ya que puesto en el fuego de este siglo no les faltaba la asistencia del Padre y el Hijo les socorría y el Espíritu Santo estaba presente en medio del fuego<sup>877</sup>.

Debemos destacar esta concepción de los tres jóvenes como mártires, pues en la representación que de este pasaje ha realizado el Centro Aletti, la idea que se pretende subrayar es que en unión con Dios, concretamente a través del triduo pascual, se supera el mal del mundo. Es por ello por lo que el mosaico presenta a uno de los jóvenes

---

<sup>872</sup> BISCONTI, F., «Dalle catacombe alle basiliche paleocristiane» 62.

<sup>873</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 62.

<sup>874</sup> CIPRIANO, *Obras completas de san Cipriano de Cartago I*, Madrid: BAC, 2013, 229.

<sup>875</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 205.

<sup>876</sup> CIPRIANO, *Obras completas de san Cipriano de Cartago*, 403; e HIPPOLYTE, *Commentaire sur Daniel*, Paris, Éditions du Cerf, 1947, 193.

<sup>877</sup> «Pasión de los santos mártires Fructuoso obispo, Augurio y Eulogio diáconos, que sufrieron martirio en Tarragona, el día XII de las calendas de febrero (21 de enero) bajo los emperadores Valeriano y Galieno», en *Santos Fructuoso, obispo de Tarragona, Augurio y Eulogio, diáconos. Las actas de su martirio*. Tarragona: Comisión diocesana del XVII centenario del martirio de los santos Fructuoso, Augurio y Eulogio, 1959, 29.

vestido como Cristo en la pasión; a otro, como Cristo crucificado; y a un tercero, como Cristo resucitado. Como explica Govekar: «l'uomo che si affida a Dio, passa il male del mondo in questa maniera, perché l'amore si realizza attraverso il triduo pasquale, attraverso la prova, il dolore, la morte e la risurrezione»<sup>878</sup>. Esta representación podría relacionarse con las palabras que Ireneo escribe en su *Libro IV*, donde plantea que el Verbo es la figura que aparece junto a los tres jóvenes y que impide su muerte<sup>879</sup>. Por su parte, san Efrén también señala que, del mismo modo que en el bautismo habita invisiblemente la divinidad, esta estaba también presente en el horno ardiente (*Himnos de Epifanía VIII, 5-6*)<sup>880</sup>.

Además, al igual que hemos señalado en la explicación del mosaico de José de Egipto en San Giovanni Rotondo, el Centro Aletti plantea que también esta es una parábola de la vida de san Pío, por lo que se subraya su vinculación con el espacio donde este mosaico se encuentra<sup>881</sup>.

#### **4.2.2.7. Jonás: Figura de la muerte y resurrección de Cristo**

Una de las figuras del Antiguo Testamento que más veces ha sido representada entre los primeros cristianos es la de Jonás. El hecho de que el mismo Cristo se refiriera a él (Mt 12,39-41) probablemente sea la razón de la preferencia que se ha mostrado hacia este profeta. Precisamente, el «signo de Jonás» fue el que llevó a los primeros cristianos a realizar una interpretación cristológica de su figura: por permanecer tres días y tres noches en el vientre del monstruo marino como Jesús en los infiernos, Jonás es figura de Cristo, como explica Zenón de Verona (*Tractatus XVII. De Jona propheta, III*)<sup>882</sup>.

Concretamente, san Agustín en *La Ciudad de Dios* escribe:

El profeta Jonás profetizó sobre Cristo no tanto con sus escritos cuanto con la especie de pasión que soportó, y en verdad con más claridad que si proclamara con su voz la muerte y la resurrección de aquel. En efecto, ¿cuál fue el fin de ser engullido en el vientre del cetáceo y ser devuelto a los tres días, sino significar a Cristo que había de volver al tercer día de lo profundo del infierno? (XVIII, 30.2).<sup>883</sup>

Por tanto, el monstruo marino es identificado con los infiernos. El propio Jonás así lo señaló: «Desde el vientre del Hades has escuchado mi grito» (Jon 2,3). Cirilo de

---

<sup>878</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 64.

<sup>879</sup> IRENEO, *Contra las herejías. Libro IV*, 86-87.

<sup>880</sup> EFRÉN, *Himnos de Navidad y Epifanía*, 251-252.

<sup>881</sup> RUPNIK, M.I., *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, 73.

<sup>882</sup> ZENONIS, *Sermones*, 197.

<sup>883</sup> AGUSTÍN, *Obras completas de san Agustín. XVII. La Ciudad de Dios*, 470-471.

Jerusalén profundizará sobre ello en sus catequesis (*Catequesis* 14, 20), así como también en el siglo IV el poeta bizantino Romanos el Meloda en su *Himno LIV*<sup>884</sup>.

Por su parte, el obispo Cromacio de Aquileya plantea que el mar agitado representa los sufrimientos y la muerte de Cristo, al escribir que Jonás, «enviado a predicar a los ninivitas, padece la tempestad del mar; y el Hijo de Dios, enviado por el Padre a predicar al género humano la salvación, del mismo modo soporta la tempestad del mar, es decir, la persecución del siglo, de parte del pueblo judío» (*Tratado 54. El signo de Jonás, 2*)<sup>885</sup>.

Todos estos autores, por tanto, como señala Rupnik, han mirado al profeta Jonás contemplando a Cristo<sup>886</sup>. Y precisamente es esta profundización de Cristo a partir de la figura de Jonás lo que también promueve el Centro Aletti.

Además de ser figura de Cristo y, concretamente, prefiguración de su pasión y salvación, el pasaje de Jonás emerge asimismo como la resurrección no solo del propio Jesucristo, sino también del creyente, como puede leerse en un fragmento de las *Constituciones apostólicas* (V, 12)<sup>887</sup>. Ireneo también escribe que Dios permitió que el hombre fuera tragado por el gran monstruo, autor de la transgresión, «no para que desapareciera y pereciera totalmente, sino porque Dios preparaba de antemano la adquisición de la salvación, que ha efectuado el Verbo por medio del signo de Jonás» (*Libro III, 20, 1*)<sup>888</sup>. Por otro lado, Tertuliano comenta que el hecho de que Jonás, tras ser devorado por el monstruo marino, sea expulsado ileso, es otra prueba de «l'integrità futura», como hemos visto que también sucedía con el pasaje de los tres jóvenes en el horno (LVIII, 6-10)<sup>889</sup>. Cromacio de Aquileya, al tratar el episodio joánico, puntualiza además que la resurrección de Cristo hace posible la del hombre (*Tratado 54. El signo de Jonás, 3*)<sup>890</sup>. De nuevo, por tanto, la historia de Jonás remite a la historia de la salvación de la humanidad, como también Cirilo de Jerusalén declara en sus *Catequesis*:

Creo que Jonás se conservó, porque “para Dios todo es posible” (Mt 19,26). Creo también que Cristo resucitó de entre los muertos, porque tengo muchas pruebas de ello sacadas de la divina Escritura, y de la energía que el resucitado ha demostrado hasta el día de hoy; descendió solo al hades, pero resucitó acompañado de muchos. Se sometió a la muerte, y Él resucitó muchos cuerpos de santos que habían muerto (Mt 27,52) (*Catequesis* 14,18)<sup>891</sup>.

---

<sup>884</sup> CIRILO, *Catequesis*, 319; y ROMANO EL CANTOR, *Himnos 2*, Madrid: Ciudad Nueva, 2013, 342.

<sup>885</sup> CROMACIO, *Comentario al evangelio de Mateo*, Madrid: Ciudad Nueva, 2002, 367.

<sup>886</sup> RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 120.

<sup>887</sup> *Constituciones apostólicas*, 169-170.

<sup>888</sup> IRENEO, *Contra las herejías*, 116-117.

<sup>889</sup> TERTULLIANO, *La resurrezione della carne*, 158.

<sup>890</sup> CROMACIO, *Comentario al evangelio de Mateo*, 367-368.

<sup>891</sup> CIRILO, *Catequesis*, 318.

Por otra parte, por el hecho de haber sido lanzado al mar y después salvado, Jonás se vinculaba con los otros dos personajes cuya historia había sido erigida como símbolo del bautismo: Noé y Moisés, como establece Efrén de Nísibe en su exhortación a los nuevos bautizados, y san Jerónimo (ca. 340-420), en su comentario a Jonás<sup>892</sup>.

Como hemos indicado, el episodio de esta figura veterotestamentaria también fue uno de los más representados entre los primeros cristianos<sup>893</sup>. De entre todas las imágenes relativas a la vida de Jonás, podemos destacar las que presentan concretamente el momento en que es arrojado al mar, como las que observamos en un fresco de la catacumba de San Calixto (Fig. 308), de Priscila (Fig. 309) o de los Santos Marcelino y Pedro (Fig. 310). En San Calixto además de esta representación, se incluyen otros momentos de su vida, como la imagen del profeta reflexionando profundamente bajo el ricino desecado. En la catacumba de los Santos Marcelino y Pedro, también podemos contemplar otra representación de Jonás, en este caso, del momento en que el profeta es expulsado de la boca del «gran pez» (Fig. 311). Cabe destacar cómo Jonás es representado en postura orante, levantando los brazos al cielo.

Asimismo, podemos contemplarlo en algunos de los sarcófagos cristianos más antiguos, como el de Santa María la Antiqua, de la primera mitad del siglo II (Fig. 312). Ciertamente, en poco más de un siglo se cuentan casi 200 representaciones de su figura en los sarcófagos<sup>894</sup>. Uno de los más bellos ejemplos es el llamado sarcófago de Jonás de los Museos Vaticanos, que data ya del 300, y en el que aparecen representados diferentes momentos de su vida: a la izquierda encontramos la escena de los marinos que arrojan al mar al profeta, donde el «gran pez» se ha convertido en un monstruo (Fig. 313). Este lo vomita y es representado de nuevo Jonás llegando a la orilla. Más arriba yace tendido bajo la «planta de ricino». Así, no es raro encontrar en los ciclos dos, tres o incluso cuatro escenas que desarrollan las aventuras del profeta.

En sus pinturas iniciales, Rupnik mostró en varias ocasiones la figura de Jonás (Figs. 314-316), del mismo modo que hizo con el pez, como hemos señalado –incluso en algunas obras, presentaba ambas en un mismo lienzo. Con posterioridad, en los mosaicos del Centro Aletti, Jonás aparece sobre el «gran pez», como en la capilla

---

<sup>892</sup> EFRÉN, *Himnos de Navidad y Epifanía*, 226; y GIROLAMO, *Comento al libro di Giona*, Roma: Città Nuova Editrice, 1992, 95. Véase también: DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 109.

<sup>893</sup> Autores, como Dulaey, han planteado que su frecuencia se puede explicar por la reinterpretación de determinados elementos que ya existían en el repertorio de los talleres, al aparecer en representaciones mitológicas clásicas, como el navío que representaba en los sarcófagos paganos la travesía del alma hacia las islas de los bienaventurados o el monstruo marino, frecuente en los cortejos de Neptuno y Anfítrite. (DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 128).

<sup>894</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 106.



*Redemptoris Mater*, y dirige su mirada hacia Cristo, como también lo hacen el resto de las figuras de esta pared en la que se representa la Parusía (Fig. 317).

### **4.2.3. Episodios neotestamentarios. Milagros**

Como hemos señalado, es a comienzos del siglo IV cuando el carácter narrativo-descriptivo se impondrá con mayor fuerza al simbólico en las representaciones, y también es en estos momentos cuando diversos acontecimientos de la vida pública de Cristo, en especial, sus milagros, cobrarán un mayor protagonismo, frente a la representación de los eventos veterotestamentarios, que destacaron más especialmente en el siglo III<sup>895</sup>. Con la plasmación de los milagros, una vez más los artífices de estas imágenes querían subrayar la historia de la salvación, pues la curación física remitía a la curación espiritual del hombre.

#### **4.2.3.1. La resurrección de Lázaro: Una promesa de eternidad**

De entre todos los milagros que realizó Cristo, destacarán especialmente el del ciego de nacimiento, el del parálítico, el de la hemorroísa o el de la resurrección de Lázaro –de hecho, según Dulaey, este último es la representación del Nuevo Testamento más común en el arte funerario<sup>896</sup>. Es por ello, por lo que en este estudio, vamos a centrarnos en esta representación.

El hecho de que estas escenas neotestamentarias adquirieran un mayor protagonismo y fueran representadas de forma más frecuente a partir del siglo IV, en concreto, tras la promulgación del Edicto de Milán, no significa que previamente no se hubiera realizado ninguna representación en este sentido. De hecho, autores como Bisconte, han subrayado el ambiente tan ecléctico que existía ya en los siglos II y III, cuando se asienta el verdadero arte cristiano de las catacumbas romanas, donde encontramos tanto imágenes-signo como escenas bíblicas<sup>897</sup>. Así, en la catacumba dei Giordani (Fig. 318), de San Calixto (Fig. 319), de Domitila (Fig. 320) o de los Santos Pedro y Marcelino (Fig. 321) podemos contemplar imágenes del episodio de la resurrección de Lázaro que son anteriores al siglo IV.

---

<sup>895</sup> PLAZAOLA, J., «El aniconismo del Arte Paleocristiano» 24.

<sup>896</sup> DULAHEY, M., «L'Évangile de Jean et l'iconographie» 139. Véase también: PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 12.

<sup>897</sup> BISCONTI, F., «La decoración de las catacumbas», en FIOCCHI NICOLAI, V., BISCONTI, F. y MAZZOLENI, D. (coord.), *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, Regensburg: Schnell & Steiner, 1999» 123.

Tenemos que tener en cuenta que los milagros de curación llevados a cabo por Cristo reflejan claramente su omnipresencia. Pueden ser leídos, por un lado, como la acción eficaz por parte de Jesús sobre el mal presente en el mundo y, por otro, como la prueba del poder de Dios en Cristo. Concretamente, la resurrección de Lázaro expresaría el poder de Cristo sobre la muerte y la anticipación de la propia resurrección, por lo que su representación en las catacumbas estaría íntimamente ligada al lugar donde se encuentran. Así lo destaca Zibawi al escribir que «la resurrección de Lázaro subrayaba la vida eterna de la que gozaba el creyente»<sup>898</sup>. Este hecho también se pretende enfatizar en las representaciones del Centro Aletti a través de la mirada de Lázaro: siempre mira a Cristo, pues ha experimentado con su propia vida que todo aquel que vea al Hijo, y crea en Él, tendrá vida eterna (Jn 6,40). Algunos autores, como Efrén de Siria, destacan la vinculación entre el episodio de Lázaro y la muerte y resurrección de Cristo (XVII, 7)<sup>899</sup>.

Otros autores hicieron especial hincapié en el poder de la palabra divina sobre la muerte, como Cromacio de Aquileya (*Sermon 27: Sur la résurrection de Lazare*, 4)<sup>900</sup>. Este poder de la palabra podría estar reflejado en las imágenes paleocristianas a partir del modo en el que son retratadas las figuras: Cristo –siempre representado con un mayor tamaño– señala directamente a Lázaro. Por su parte, el Centro Aletti también quiere que en este episodio se refleje de forma clara que la llamada de Cristo es la llamada de la muerte a la vida y, por ello, se concibe este episodio como «un clima di festa. Si celebra il dono della vita, che Gesù ha loro comunicato». De este modo, lo que debía ser un banquete fúnebre se ha transformado en una fiesta de la vida<sup>901</sup>.

De hecho, tanto en el mosaico del comedor del Centro Aletti en Roma (Fig. 184) como en el de San Giovanni Rotondo (Fig. 219), Lázaro resucitado y Cristo aparecen representados junto a Marta y María, que habían preparado, como señaló Juan en su evangelio, una cena «para festejar la vida de su hermano» (Jn 12,1-2)<sup>902</sup>. No obstante, el Centro Aletti señala todavía de forma más acentuada el carácter festivo de esta cena, pues se trata en realidad de una prefiguración del banquete celestial, como escribe

---

<sup>898</sup> ZIBAWI, M., «Los orígenes del arte cristiano, siglo III» 96-97.

<sup>899</sup> ÉPHREM, *Commentaire de l'Évangile concordant ou Diatessaron*, 307.

<sup>900</sup> CHROMACE, *Sermons II*, 113.

<sup>901</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 50. Véase también Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de las Hermanas de Jesús Buen Pastor en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/italia/roma/93.htm> [consultado el 17.4.2017]

<sup>902</sup> Comentarios sobre los mosaicos del comedor del Centro Aletti en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/13.htm> [consultado el 17.5.2017]

Natasa Govekar: «la festa della comunione ha una sola fonte: il dono della vita nuova in Cristo. Chi la accoglie, porta ormai il profumo dell'eterna in questo mondo»<sup>903</sup>.

Por otro lado, es interesante destacar que en la mayoría de las representaciones de la resurrección de Lázaro que realiza el Centro Aletti, este aparece con la cabeza descubierta, excepto en el mosaico de la capilla de las hermanas de Jesús Buen Pastor en Roma, donde su cabeza está parcialmente envuelta (Fig. 75). Rupnik parece así recordar las palabras del evangelista Juan, en las que señala que Lázaro tenía «atadas las manos y los pies con vendas, y el rostro envuelto en un sudario» (Jn 11,44). Este detalle del velo también fue tratado por los primeros cristianos en sus escritos. Así, como ha señalado Dulaey, muchos de estos autores asociaron este elemento al velo de Moisés (Ex 34, 34), que es interpretado por san Pablo: «cuando se conviertan al Señor, el velo se quitará» (2Co 3, 16)<sup>904</sup>. Por tanto, el apóstol se refiere al momento del bautismo y también otros autores relacionarán la retirada del velo con este sacramento, como san Ambrosio de Milán, que escribe: «se quita de su rostro el velo que ensombrecía la verdad de la gracia que había recibido. Como ya ha sido perdonado, se le manda descubrir su faz, hacer patente su rostro» (II, 58)<sup>905</sup>.

La vinculación entre el pasaje de la resurrección de Lázaro y el bautismo es también concebida por el Centro Aletti. Así, en el mosaico de la cripta de la iglesia inferior de San Pío de Pietrelcina (Fig. 219), Lázaro aparece vestido de blanco, «perché è figura di ogni battezzato, che Cristo chiama ad uscire dalle tenebre della morte per camminare nella luce della vita», como explica Govekar<sup>906</sup>.

Por otro lado, es curioso señalar que, en algunas representaciones paleocristianas, el artífice quiso subrayar el movimiento que desprende la propia figura de Lázaro, como se observa de forma clara en la catacumba de San Calixto. Este detalle también se ha querido manifestar en las representaciones musivarias del Centro Aletti, en las que Lázaro se dispone a andar. De este modo, se persigue propiamente reflejar las palabras de Cristo: «¡Lázaro, sal de ahí!» (Jn 11, 43) (Fig. 75). Y de nuevo, este hecho, que aparece en las representaciones paleocristianas y que es recuperado por el Centro Aletti en la actualidad, tampoco pasó desapercibido por diversos autores antiguos. Así, Cromacio de Aquileya matizó: «quiso que Lázaro saliese atado de la tumba, en primer lugar, para manifestar claramente la fuerza de su poder divino, ya que Lázaro no solo

---

<sup>903</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 52.

<sup>904</sup> DULAEY, M., «L'Évangile de Jean et l'iconographie» 142.

<sup>905</sup> AMBROSIO, *La penitencia*, Madrid: Ciudad Nueva, 1993, 116.

<sup>906</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 50.

fue alzado de la muerte, sino que, aún más, se le ordenó salir atado de la tumba» (*Tratado* 47,3)<sup>907</sup>. Por su parte, san Agustín comentará: «el Señor ciertamente le resucitó con su voz del sepulcro, clamando le devolvió el alma», por lo que «salió Lázaro ligado del monumento, no por sus propios pies, sino en virtud de quien le mandó salir fuera» (*Plegaria de un afligido* 101, II, 3)<sup>908</sup>.

Todas estas reflexiones subrayan, además, la conexión que ya al inicio de este estudio hemos señalado: el hecho de que los primeros autores conciban el pasaje de la resurrección de Lázaro como otro episodio de la historia de la salvación, al reflejarse el poder de Cristo sobre la muerte. Este mensaje también será manifestado en los mosaicos del Centro Aletti, como en el de la capilla de las hermanas de Jesús Buen Pastor en Roma (Fig. 75): junto a la figura de Lázaro resucitado nos encontramos con una representación de Cristo crucificado. Como explica el Centro Aletti:

Lazzaro esce dalla tomba perché Cristo vi entra. Cristo accoglie la morte affinché gli uomini possano vivere. Questo passaggio, questa porta è proprio la croce, luogo della morte di Cristo. Cristo si offre alla morte per soddisfare la morte, affinché la morte non domini più sull'uomo. E con ciò chiama dalla morte alla vita. Siccome con il peccato l'uomo è morto, Cristo per poterlo raggiungere deve morire<sup>909</sup>.

#### 4.2.3.2. La samaritana y el simbolismo del agua

El diálogo entre Cristo y la samaritana, relatado por san Juan (Jn 4,1-42), es otro de los episodios representados en el arte paleocristiano (Fig. 322) y recuperados por el Centro Aletti (Figs. 323-325). Como sucede con los ejemplos analizados con anterioridad, este pasaje fue asimismo objeto de estudio por parte de diversos autores durante los primeros siglos del cristianismo.

De este modo, tras analizar las palabras del propio Cristo –«el que beba del agua que yo le daré, no tendrá sed jamás, sino que el agua que yo le daré será en él una fuente de agua que brota para la vida eterna» (Jn 4,14)–, se puso en ocasiones un énfasis especial en la concepción de Jesús como la fuente de agua viva. Romano el Mélodo, de este modo, escribe que la samaritana «salió portando un cántaro y entró llevando a Dios» (*Himno* LV, 5)<sup>910</sup>. Estas palabras, que además resumen el episodio completo narrado por Juan –pues si en un principio es Cristo el que pide agua a la samaritana, finalmente, será la samaritana la que reciba el agua de Cristo, es decir, reciba al propio Cristo–, son

<sup>907</sup> CROMACIO, *Comentario al evangelio de Mateo*, 308-309.

<sup>908</sup> AGUSTÍN, *Obras de san Agustín*. XXI, 655.

<sup>909</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de las Hermanas de Jesús Buen Pastor, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/italia/roma/93.htm> [consultado el 19.4.2017]

<sup>910</sup> ROMANO EL CANTOR, *Himnos* 2, 351.

también recalcadas por el Centro Aletti en sus mosaicos. Así, se escribe que Cristo «se abaja a pedir, de modo que la mujer pueda, a su vez pedir, cuando reconoce con el corazón que allí está la fuente de vida»<sup>911</sup>. Esta alteración en las peticiones se refleja en los mosaicos en el modo con que la tinaja se resbala de las manos de la samaritana quien, en cambio, se dirige a tomar la que sostiene el propio Cristo, como se observa en la casa de encuentros cristianos de Capiago (Fig. 323).

Pero, especialmente, la identificación del agua viva con Cristo se refleja en las representaciones del Centro Aletti por medio de dos detalles: la yuxtaposición de las figuras de Cristo y el pozo –las teselas de ambos elementos se entremezclan– y la coincidencia de la boca del recipiente que Jesús entrega a la samaritana con el costado abierto de Cristo, como se aprecia con claridad en los mosaicos de Senigallia (Fig. 324)–en algunas ocasiones, la boca del recipiente y el costado abierto de Cristo no coinciden, pero presentan la misma forma, como en la capilla de las hermanas ursulinas en Liubliana (Fig. 325). En la casa de encuentros cristianos de Capiago, encontramos asimismo una representación de la crucifixión. De este modo, el Centro Aletti pretende subrayar la concepción de que «desde la cruz, Cristo pide de beber. Y también allí, como había sucedido con la samaritana, es Él quien da de beber, derramando de su costado sangre y agua, el amor»<sup>912</sup>. De hecho, el derramamiento de sangre y agua en esta escena de Cristo crucificado es representado de forma mucho más acentuada que en otras composiciones (Fig. 326).

El Centro Aletti se sirve de teselas de oro o de tono rojo para subrayar esa agua viva que mana del costado de Cristo. Como explica el propio Rupnik, «l'iconografia ci insegna che la ferita di sangue si trasfigura in ferita di luce: dal rosso si passa all'oro»<sup>913</sup>. El tono de estas teselas contrasta con las de color gris utilizadas para reflejar tanto el pozo, como la tinaja de la samaritana, y que son reflejo de la ceniza, en definitiva, de la muerte. El director del Centro Aletti, de hecho, especifica que «el diálogo de Jesús con

---

<sup>911</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la casa de encuentros cristianos en Capiago, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/37.htm> [consultado el 19.4.2017]

<sup>912</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la casa de encuentros cristianos en Capiago, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/37.htm> [consultado el 6.5.2017]

<sup>913</sup> RUPNIK, M.I., «Presentazione», *Amici del Centro Aletti*, 13 (2010), 1. Recuperado de [http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2010.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2010.pdf) [consultado el 5.5.2015].

la mujer versa sobre la contraposición entre agua de vida eterna y agua que no apaga la sed, entre agua viva y agua para la muerte»<sup>914</sup>.

Efrén de Siria, en un himno compuesto para la Epifanía, también comenta este pasaje de la samaritana y subraya la concepción de Cristo como fuente de agua viva, al mismo tiempo que, de forma explícita, relaciona esa agua con el bautismo:

La samaritana dijo a nuestro Señor: “El pozo es profundo” (Jn 4,11). El bautismo es sublime. En su misericordia descendió hacia nosotros y proporcionó expiación celestial a los pecadores. “El que beba de las aguas que yo le doy no tendrá sed jamás” (Jn 4,14). Queridos míos, habéis estado sedientos de este bautismo santo. No tendréis sed para la eternidad, no necesitaréis otro bautismo (*Himnos de Epifanía VII, 20*)<sup>915</sup>.

El propio Ireneo, obispo de Lyon, ya previamente, a finales del siglo II, había subrayado la relación entre el pasaje de la samaritana y el bautismo<sup>916</sup>. Por tanto, de nuevo otro pasaje de las Sagradas Escrituras, en concreto, el diálogo entre Cristo y la samaritana, es relacionado por los primeros cristianos con este sacramento. Campatelli también así lo señala al escribir que «il pozzo rappresenta il battesimo, perché è per mezzo di esso che il Figlio di Dio ci porta all'unione con lui»<sup>917</sup>.

Además, en las explicaciones de algunas imágenes paleocristianas, determinados autores, como Dulaey, han planteado asimismo esta relación entre el episodio de la samaritana con el sacramento bautismal. Es el caso de la representación de la catacumba de San Calixto en Roma, que data de la primera mitad del siglo III (Fig. 327), y en donde aparece un personaje junto a un pozo. El artífice de esta imagen ha subrayado especialmente su desbordamiento: el agua se derrama por todas partes hasta el punto de que el suelo que pisa la figura está cubierto de ella. Dulaey plantea que esta imagen se vincula estrechamente con la representación del bautismo, que está situada en la pared izquierda de este mismo cubículo, precisamente por el protagonismo que adquiere el agua que rodea a los bautizados. Del mismo modo lo señala Bucolo<sup>918</sup>. Por otro lado, en la parte superior del pozo observamos otra figura que es difícil de identificar: podría

---

<sup>914</sup> RUPNIK, M.I., «Busco a mis hermanos» 56. Hay que señalar que el Centro Aletti plantea que la tinaja de la samaritana puede también ser concebida como una urna funeraria: «dado que todos sus maridos habían muerto, la mujer estaba familiarizada con la muerte, vivía tan cerca de la muerte que bebía en su pozo» (Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la *Casa de encuentros cristianos* en Capiago, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/37.htm>)

<sup>915</sup> EFRÉN, *Himnos de Navidad y Epifanía*, 248.

<sup>916</sup> IRENEO, *Contra las herejías. Libro III*, Sevilla: Apostolado mariano, 1994, 101. Véase también: DULAHEY, M., «L'Évangile de Jean et l'iconographie» 156.

<sup>917</sup> CAMPATELLI, M., *Il battesimo*, 108.

<sup>918</sup> DULAHEY, M., «L'Évangile de Jean et l'iconographie» 151; y BUCOLO, R., «La samaritana al pozzo nel cubicolo A3 della catacumba di S. Callisto tra funzione iconografica e interpretazione patristica», *Rivista di Archeologia Cristiana* 85 (2009) 118.

tratarse del mismo Cristo o de un catequista, lo que subrayaría entonces la concepción de esta imagen como una escena que ilustra una enseñanza.

Es interesante señalar que, en algunas representaciones paleocristianas, como la del mosaico del baptisterio de San Giovanni in Fonte en Nápoles, se yuxtapone el episodio de Cristo y la samaritana con el del milagro de las bodas de Caná, pues tras la samaritana están dispuestas en dos filas seis tinajas (Fig. 328). El Centro Aletti en la iglesia de Nuestra Señora del Pozo en el Líbano también contrapone estas dos escenas a ambos lados del altar: si en las bodas de Caná, Cristo transformó el agua en vino, en el encuentro con la samaritana, Cristo transforma el agua en vida, con la identificación del agua que ofrece a la samaritana, y la sangre y agua que emana de su costado abierto, como hemos señalado (Fig. 329).

En definitiva, todas las representaciones en el arte paleocristiano tratan de señalar la historia de la salvación y la liberación del hombre gracias a la venida de Cristo. Son los sacramentos, por Él instaurados, los que hacen entrar al creyente de forma progresiva en la vida nueva. Los primeros cristianos subrayarán mediante imágenes y palabras estos hechos, que serán recuperados y reinterpretados por el Centro Ezio Aletti<sup>919</sup>.

### 4.3. LA RECUPERACIÓN DE MODELOS ICONOGRÁFICOS BIZANTINOS

En anteriores apartados hemos señalado que una de las características más destacadas del arte realizado por el Centro Aletti es la conjugación de elementos procedentes de Oriente y Occidente. Desde la realización de sus primeras pinturas, Rupnik había demostrado su deseo de unión de los *dos pulmones* de Europa ya que, como se ha comentado en los capítulos sobre la influencia de las vanguardias, junto a la asimilación de características de artistas tan diversos como Matisse, Kandinsky o Montanarini, reflejaba su interés por los iconos, que ocupan un puesto fundamental en la espiritualidad oriental<sup>920</sup>. Recordemos que el propio Montanarini había destacado esta fusión en un catálogo sobre una exposición de Rupnik en 1987<sup>921</sup>. Del mismo modo, Špidlík en sus comentarios de algunas obras iniciales de Rupnik, como *San Serafino di Sarov* (Fig. 330), destaca esta unión<sup>922</sup>.

---

<sup>919</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 311.

<sup>920</sup> ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 131.

<sup>921</sup> MONTANARINI, L., «La tua presenza nella pittura di oggi a Marko Ivan Rupnik» s.p.

<sup>922</sup> ŠPIDLIK, T., «San Serafino de Sarov (M.I. Rupnik)» en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*. Roma: Lipa, 1996, 4. La influencia del arte bizantino en las primeras obras realizadas por Rupnik también ha sido destacada por Rodríguez Velasco que, concretamente, subraya que *El cuerpo de la unidad*, de 1989, introduce una de las obras más

Esta fusión de elementos procedentes de la tradición oriental y occidental será continuada desde 1996, cuando es nombrado director del Centro Aletti. De hecho, en ese mismo año, Apa subrayó que precisamente, él parte «dalla realtà liturgica delle icone, dalla tradizione dell’Ortodossia e, con il magistero di p. Špidlík, con lo studio di Ivanov, con gli spunto di Olivier Clément, giunge a percorrere le strade della cultura “occidentale” della tradizione ortodossa (orientale)»<sup>923</sup>. Ciertamente, como escribe Apa, Špidlík ha jugado un papel fundamental en la percepción y estudio de Rupnik acerca del verdadero sentido del icono. El mismo Rupnik así lo confiesa: «he seguido los cursos del padre Špidlík [sobre la teología del icono] hasta tres o cuatro veces, incluso cuando prácticamente sabía lo que habría dicho, porque esto me permitía crear síntesis personales mientras lo escuchaba»<sup>924</sup>.

Ciertamente, la influencia del arte bizantino se ha mantenido en los mosaicos del Centro Aletti a lo largo del tiempo pues, como confiesa su director «per me l’icona è sempre un’esauribile fonte d’ispirazione»<sup>925</sup>. En 2003, Martini comparaba estos mosaicos y los iconos de Charles de Foucauld, un eremita del desierto que pintaba en su celda a principios del siglo XX, pues, como le comentaba a Rupnik ambos hunden sus raíces en una contemplación semejante, «aquella a la que quisieras que fuésemos conducidos todos nosotros, para degustar el color y la carne del misterio eterno»<sup>926</sup>.

Por otro lado, si Špidlík ha influido de forma determinante en la concepción teológica del icono por parte de Rupnik, su conocimiento hacia el mismo se ha visto enriquecido gracias a su contacto con otras personas que en la actualidad forman parte del Centro Aletti, como Maria Stella Secchiaroli –miembro del equipo y que durante varios años ha sido alumna de uno de los más grandes iconógrafos rusos, el monje Zinon di Pskov. Secchiaroli afirma que «per noi la fonte d’ispirazione è sempre l’icone, ma cerchiamo di rescriberla con un linguaggio che è dell’arte contemporanea»<sup>927</sup>. La

---

admiradas por Rupnik, *La Trinidad* de Andrei Rubliov (RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik» 13).

<sup>923</sup> APA, M., «Mística pintura» en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*. Roma, Lipa, 1996, 7. Seis años más tarde, Apa seguiría subrayando este hecho: «la crisis de las Neovanguardias encuentra a Marko Ivan Rupnik concentrado en el estudio del pensamiento teológico ortodoxo y católico y del arte europeo, desde Andrej Rubliov, a Van Gogh, Nicolas De Stäel, Matisse. (...) Se trata de captar los argumentos que conducen al corazón de lo moderno, de la crisis de Occidente, constatando los tesoros que guarda en sí el Oriente cristiano» (APA, M., «Redemptoris Mater» 248-249)

<sup>924</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 71.

<sup>925</sup> PREZZI, L., «Bellezza, carne del vero» 382.

<sup>926</sup> MARTINI, C.M., «Muerte, resurrección y colores», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 8.

<sup>927</sup> CALÒ, M. A. (director). (2008). *Il colore dell’amore*. 4’22’’-4’30’’.



influencia del icono en el Centro Aletti, por tanto, se refleja desde los primeros mosaicos hasta los realizados hoy día. En este sentido, debemos destacar en especial las obras llevadas a cabo en un determinado país, Rumanía. Desde el año 2006 hasta 2012, Rupnik ha estado trabajando en Cluj precisamente en una iglesia ortodoxa. Además, en 2015, se han realizado unos mosaicos para la iglesia católica de la Virgen María del Monte Carmelo, en Snagov, donde la impronta bizantina, es también muy destacada.

No obstante, a pesar del estudio que Rupnik realiza sobre el icono y su relación con especialistas en este arte, ha sido necesario un encuentro y experiencia personal, revivir la realidad del mismo para poder llegar a su verdadero sentido<sup>928</sup>. El propio Rupnik confiesa que para llegar al rostro de Cristo, más que la teología del icono, fue importante lo que sucedió en su vida espiritual gracias a la paternidad del padre Špidlík: «creo que pude comenzar a trabajar en el rostro de Cristo en cuanto empecé a descubrir que tengo un punto de referencia que es el Padre»<sup>929</sup>.

De este modo, al igual que sucede con los aprendices de la escuela para pintores sacros en el monte Athos, la instrucción técnica y artística del icono y de los mosaicos del Centro Aletti se complementa con el estudio de la teología y de la liturgia, unido a la práctica de la oración, pues el icono «en primer lugar no es cuestión de técnica, sino de un horizonte espiritual de vida». Son las formas materiales las que llevan a un contacto personal con el mundo divino<sup>930</sup>.

Por ello, el director del Centro Aletti concibe el arte bizantino –del mismo modo que hemos visto que sucede con el paleocristiano– como una manifestación desarrollada por una cultura orgánica. Frente a la cultura crítica, caracterizada, recordemos, por el primado de la idea y del pensamiento, la cultura orgánica está ligada a la vida, como sucede con el arte del icono, tal y como explica Rupnik:

¿Por qué en Bizancio se sentía la necesidad de subrayar fuertemente el arte? Los cristianos se debían inculturar en un mundo ideal, intelectualmente fuerte en la lógica, en el razonamiento, siendo capaces de una enorme especulación intelectual. Y el riesgo más grave que advertían los cristianos era el ser malinterpretados como si la fe cristiana fuera una propuesta filosófica, una teoría. Pero los cristianos sabían por experiencia que la inteligencia se enraizaba en la vida y era expresión de esta vida y de esta nueva existencia recibida del

---

<sup>928</sup> APA, M., «Mistica pittura» 5.

<sup>929</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 71-72. Con relación a la necesaria experiencia personal, Rupnik también ha relatado que un viejo monje le aconsejó que recordara siempre el rostro de Dios, aquel «que reconoces cuando te perdona el pecado» (RUPNIK, M.I., «Fidelidad a las intuiciones» 135).

<sup>930</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 102. Véase también: ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 57; ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 169; y ŠPIDLÍK, T., *L'idea russa*, Roma: Lipa, 1995, 341.

Espíritu Santo en Jesucristo. Por eso trataban, en cambio, de utilizar un lenguaje que no permitiera separarse de la vida y esta es el arte<sup>931</sup>.

Por tanto, es necesario que se produzca una experiencia personal entre el icono y el iconógrafo, pero también es esencial que esta continúe en el fiel, ya que como explica Yannaras, una pintura se convierte en icono cuando su temática y su técnica permiten el pasaje del espectador al original, a la relación personal<sup>932</sup>. Esta reflexión es subrayada por Špidlík y Rupnik: «l'icona ci impedisce di pensare alla spiritualità in termini astratti e disincarnati. Non può esistere nessuna spiritualità a sé stante, ma solo una spiritualità che sia inscindibilmente legata alla persona vivente»<sup>933</sup>.

Nos adentramos así en el verdadero sentido del icono, palabra que en griego *-eikon-* significa imagen, retrato. Lo cierto es que el icono es también llamado *palabra-imagen*, pues, en palabras de Špidlík y Rupnik, «es imagen y al mismo tiempo palabra, es revelación, y al mismo tiempo *anamnesis*, memoria». La unidad Palabra-Imagen es, por tanto, consustancial al icono que, además, transforma en imagen la Palabra de Dios. De este modo, la comunicación es un elemento fundamental en el icono pues su lenguaje artístico está al servicio de la misma, y la belleza es entendida también como comunicación. Por acción del Espíritu Santo, los medios humanos se convierten en ámbito de comunicación espiritual, de tal modo que sus formas emergen como instrumentos de comunicación de la fe. Así, como también nos explican Špidlík y Rupnik, «el icono es una larga cita bíblico-patristica. Es una realidad espiritual, donde *espiritual* es todo lo que, con la acción del Espíritu Santo, nos habla de Dios, nos lo recuerda, nos lo comunica y nos lleva a Él». Precisamente, por su consideración como medio de transmisión de la revelación divina es por lo que «en Oriente se considera sagrado y forma parte del culto divino»<sup>934</sup>.

Pero, principalmente, el icono es llamado «Palabra-Imagen» porque su valor no radica en el material con el que ha sido realizado, sino en su participación: evoca una

---

<sup>931</sup> RUPNIK, M.I., «*Lectio Academica*» 25.

<sup>932</sup> YANNARAS, C., *Contro la religione*, 280.

<sup>933</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 66. Resulta interesante relacionar esta experiencia personal con el icono y la tradición oriental que, como escribe Evdokimov, «no ha distinguido jamás netamente entre mística y teología, entre la experiencia personal de los misterios divinos y el dogma confesado por la Iglesia» (EVODKIMOV, P., *El amor loco de Dios*, 39). Son muchos los teólogos que han subrayado la necesaria vivencia personal en la Iglesia, como Schmemmann, que escribe: «una cosa è “riscoprire” i Padri, i loro insegnamenti e la loro “visione”. Ma una cosa piuttosto diversa, e molto più difficile, è collegare questa visione alla vita reale» (SCHMEMANN, A., *Chiesa, mondo e missione*, 33).

<sup>934</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 24-25 y 28-29; y ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 103. Véase también: ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 16 y 18.

presencia. No solo representa personas o realidades sagradas, sino que las hace presentes. La imagen lleva al prototipo y, al mismo tiempo, es una revelación del prototipo, una presencia real del prototipo<sup>935</sup>.

Como escribe Evdokimov, todo icono es ante todo epifánico, testimonia la presencia a la que representa<sup>936</sup>. Precisamente, este es el principio a partir del cual distintos autores defenderán, desde los comienzos de la iconoclasia, en el siglo VIII, hasta la actualidad, la legitimación del uso y culto de las imágenes sagradas. Entre los iconómulos, defensores de las imágenes, destacó Juan Damasceno (676- 749), cuyos tres tratados en defensa de las imágenes, además de emerger como respuesta a la iconoclasia, reflejan de forma completa y sistemática «una exposición teológica acerca de la enseñanza ortodoxa de la imagen», como subraya Uspenski<sup>937</sup>.

Tras una gran persecución, la emperatriz Irene, en el año 780, restableció el culto a las imágenes. Siete años más tarde, tuvo lugar el segundo concilio de Nicea –VII concilio ecuménico– en el que se ratificaron las afirmaciones de Damasceno, se pusieron los cimientos del culto a las imágenes y, en definitiva, se definió la teología fundamental del icono. Además de Damasceno, el concilio Niceno II, citó a san Basilio e invocó también la autoridad de los «grandes doctores ortodoxos, como san Juan Crisóstomo, san Gregorio de Nisa, san Cirilo de Alejandría o san Gregorio Nacianceno», como explicó san Juan Pablo II<sup>938</sup>. Se admitió la representación de Cristo, la Virgen o los santos para ayudar a la oración y la devoción de los fieles. Además, se estableció que, de igual modo que los textos litúrgicos o la predicación no son una simple repetición de las Sagradas Escrituras, las imágenes transmiten vitalmente aquello que contienen, lo actualizan, lo hacen presente. En definitiva, este concilio significó la victoria del culto de las imágenes<sup>939</sup>.

No obstante, con posterioridad, en Bizancio, se produjeron nuevas persecuciones iconoclastas. En este periodo, entre los defensores del icono debemos nombrar a

---

<sup>935</sup> SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 166; y LÓPEZ QUINTÁS, A., «La belleza y su poder transfigurador» 90-91. Campatelli, por su parte, señala la necesidad de preocuparse por «rendere presente il contenuto, il mistero, non solo di descriverlo» (CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con i Padri*, 132). Véase también: ŠPIDLIK, T., «Il Volto del Padre», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1999, 33.

<sup>936</sup> EVDOKIMOV, P., *El amor loco de Dios*, 27.

<sup>937</sup> USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 116. Véase: JUAN DE DAMASCO, *Sobre las imágenes sagradas*.

<sup>938</sup> *Carta apostólica Duodecimum Saeculum*, n. 6.

<sup>939</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con i Padri*, 135; y ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 115. Por ello, el iconógrafo es comparado con el sacerdote que predica y celebra la liturgia. Véase: ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 100.

Teodoro el Estudita, que desarrolló la teología del culto a las imágenes e insistió en que este culto no se dirige hacia la imagen material –pues sería entonces una idolatría–, sino hacia aquel a quien la imagen representa<sup>940</sup>. Fue entonces, en el año 843, cuando se reinstauró la ortodoxia de Nicea II y viene así definitivamente proclamada la victoria de la ortodoxia<sup>941</sup>.

Este evento es celebrado todos los años en la Iglesia bizantina el primer domingo de cuaresma. El triunfo de la ortodoxia no es la victoria de los iconódulos, sino la victoria de la verdadera fe en su totalidad, ya que, en palabras de Campatelli, «l'icona è l'espressione completa della vera fede, una proclamazione dell'incarnazione di Dio, della deificazione dell'uomo e della santificazione del mondo»<sup>942</sup>. Por tanto, el debate sobre las imágenes no fue –ni sigue siendo– simplemente una cuestión estética o devocional, sino que afecta a los contenidos propios de la fe, como la encarnación. De hecho, el fundamento de la defensa de una verdadera presencia en los iconos reside en el misterio de la encarnación, ya que en este misterio se celebra la victoria de la relación de Dios con el hombre por medio de lo creado<sup>943</sup>.

Así, la veneración del icono no es ya solo lícita, sino que emerge como el testimonio evidente del dogma más esencial en el cristianismo: el de la encarnación del Hijo de Dios. Uno de los argumentos que defendían los iconoclastas era la prohibición de representar lo divino en el Antiguo Testamento. Recordemos que en el decálogo del Éxodo, Dios dice: «No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra» (Ex 20,4). Por otro lado, en el Deuteronomio, las exhortaciones de Moisés renuevan y acentúan esta prohibición (Dt 4,15-18). Pero los Padres de la Iglesia, precisamente, vieron que el icono estaba íntimamente relacionado con la auténtica novedad inaugurada por Cristo: el pasaje de una Palabra que es proclamada y escuchada a una Palabra que se puede ver y

---

<sup>940</sup> Špidlík considera que Teodoro el Estudita, junto con san Nicéforo emergen como los principales defensores de las imágenes sagradas del segundo periodo iconoclasta; mientras que en el primero, destaca a san Juan Damasceno (ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 122).

<sup>941</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 53; ZIBAWI, M., *Iconos. Sentido e historia*, Madrid: Libsa, 1999, 11; y EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 167.

<sup>942</sup> CAMPATELLI, M., «L'icona e il vedere nella liturgia bizantina», *Parola, Spirito e Vita* 57 (2008) 246.

<sup>943</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 66; TENACE, M., «L'antropología di Nicea II. 'Vittoria dell'Ortodossia'», en ŠPIDLÍK, T. (coord.), *A due polmoni*, Roma: Lipa, 1999, 216; y SCHÖNBORN, C., *El icono de Cristo. Una introducción teológica*, Madrid: Encuentro, 1999, 11. Schönborn además señala que el icono no solo se basa en la doctrina de la encarnación, sino que recuerda de forma constante la segunda venida de Cristo, por lo que se convierte en una «síntesis» del credo (SCHÖNBORN, C., *El icono de Cristo*, 135).

contemplar<sup>944</sup>. Afirmar que Dios se ha hecho hombre presupone la posibilidad de pasar de la invisibilidad a la representación, y abre una nueva relación entre lo divino y lo humano. Lo expresa de forma clara Juan Damasceno: «Me atrevo a representar a Dios, el invisible, no como invisible, sino en tanto que por nosotros se ha vuelto visible, al participar de nuestra carne y de nuestra sangre» (1.4). De hecho, más adelante señala que, anteriormente, cuando Dios carecía de cuerpo y figura,

no era representado de ninguna forma; pero ahora, cuando Dios ha sido visto en la carne y se ha criado junto a los hombres, represento lo que se ve de Dios. No venero la materia, sino que venero el Hacedor de la materia, al que se hizo materia por mi causa, que aceptó habitar en la materia y obró mi salvación a través de la materia (1.16)<sup>945</sup>.

La justificación teológica del icono se relaciona, por tanto, con las palabras del Génesis: «el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios» (Gn 1,26) y con las reflexiones de san Pablo, cuando escribe que Cristo «es la imagen del Dios invisible» (Col 1,15) y que todo cristiano debe conformarse a su imagen (Rm 8,29). Por todo ello, los defensores de las imágenes sostenían que la encarnación del Hijo de Dios era la que había inaugurado un modo nuevo de anuncio cuya fuerza y legitimidad se basaba en el hecho de que el Logos divino se había hecho visible<sup>946</sup>. El Invisible se nos ha sido comunicado a través de lo visible. La imagen de Cristo es la imagen de Dios, por ello, al contemplar el icono de Cristo observamos a la vez lo inefable y lo representado.

Por otro lado, como con Cristo llega la verdad, esta debía ser revelada no solo por la palabra, sino también por la imagen, debía ser mostrada. La verdad posee su imagen, porque la verdad no es una idea o una fórmula abstracta, sino algo concreto y con vida propia, es una persona<sup>947</sup>. Además, como la Palabra se ha hecho visible, nos encontramos ante una «teología visual», realizada mediante imágenes, colores y símbolos<sup>948</sup>. El icono invita así a conocer de modo experiencial a Dios. Como ha escrito Ratzinger, a partir de la concepción de que el rostro de Cristo es el rostro de Dios, «è nata la grande arte delle icone»<sup>949</sup>.

---

<sup>944</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 117.

<sup>945</sup> JUAN DE DAMASCO, *Sobre las imágenes sagradas*, 39 y 55. Asimismo, también Damasceno señala: «Venero la imagen de Cristo en cuanto Dios encarnado; la de la Madre de Dios, Señora de todas las cosas, en cuanto madre del Hijo de Dios; la de los santos en cuanto amigos de Dios, los que resistieron al pecado hasta dar su sangre por Él» (1.21) (JUAN DE DAMASCO, *Sobre las imágenes sagradas*, 69).

<sup>946</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 15.

<sup>947</sup> USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 171.

<sup>948</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con in Padri*, 135.

<sup>949</sup> RATZINGER, J., «“Chi ha visto me ha visto il Padre” (Gv 14,9). Il Volto di Cristo nella Sacra Scrittura» en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2001, 16. Véase también: VERDON, T., «Arte e catechesi. Le ragioni di un

En definitiva, el icono no es simplemente una pintura, sino la revelación, la visibilidad, la presencia real de la persona representada, «un espacio habitado por el Señor mismo»<sup>950</sup>. Esta imagen es la que permite el pasaje de una realidad visible a otra invisible, hecho posible, como hemos señalado, gracias a la encarnación. Por tanto, la tarea del iconógrafo consiste en conducir al fiel a contemplar lo invisible a través de lo visible, lo divino, a partir de lo humano, de modo que en cada forma visible se pueda ver el misterio invisible y divino. Así, el icono es un encuentro entre el cielo y la tierra; en definitiva, su cometido es hacer ver a Dios y a los santos en su gloria<sup>951</sup>.

Špidlík y Rupnik han subrayado la dimensión divino-humana del icono: «si tratta di una comunicazione divinoumana anzitutto perché è una comunicazione della Parola-Immagine, del *Logos*-Cristo, vero Dio e vero Uomo». Además, el icono nos impide pensar en la fe en términos abstractos y desencarnados al subrayar la persona concreta de Cristo<sup>952</sup>. Precisamente, es el misterio de la encarnación lo que ha llevado a Rupnik a señalar la necesaria presencia de lo figurativo –junto a lo decorativo– en el arte litúrgico, como hemos destacado en el apartado sobre los planteamientos del arte sacro. Ya Špidlík previamente había escrito que «il volto umano è l'oggetto principale dell'iconografia sacra»<sup>953</sup>.

Por otro lado, tenemos que tener en cuenta que la encarnación es también la que llevó a una valoración de la materia. Esta pasó a ser estimada con gran dignidad al ser «morada de Dios» y así convertirse en «signo y sacramento eficaz del encuentro del hombre con Dios», como escribió Ratzinger<sup>954</sup>. El propio Juan Damasceno, durante el periodo iconoclasta, en sus escritos subrayó este necesario respeto hacia la materia, como hemos señalado en el apartado sobre el informalismo. Recordemos que precisamente la valoración de la materia emerge como una de las características propias del arte del Centro Aletti. Rupnik recupera el sentido que esta adquiere no solo gracias a

---

metodo», en VERDON, T. (coord.), *La valorizzazione dei beni culturali in senso cristiano*, Bologna: Edizione Dehoniane Bologna, 2002, 13.

<sup>950</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 15.

<sup>951</sup> ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*. 92 y ŠPIDLIK, T., «La bellezza, via al Volto trasfigurato», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2001, 27; y ŠPIDLÍK, T., «Presentación» 11 y PFEIFFER, H., «La beatitudini nell'arte» en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo, Velar, 2007, 114.

<sup>952</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 13; y ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 110.

<sup>953</sup> ŠPIDLIK, T., «La bellezza, via al Volto trasfigurato» 27.

<sup>954</sup> BENEDICTO XVI (2009). Audiencia general. Miércoles 6 de mayo de 2009, Roma, *La Santa Sede*. Recuperado de [https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/audiencias/2009/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20090506.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/audiencias/2009/documents/hf_ben-xvi_aud_20090506.html) [consultado el 5.7.2015]

determinados movimientos artísticos contemporáneos, sino también al arte bizantino – aunque, como se ha indicado, la primera valoración de la materia la recibe de su padre.

En definitiva, en el icono lo sensible puede expresar lo inteligible. Como subraya Tenace –miembro del equipo del Centro Aletti, profesora y directora del departamento de Teología Fundamental de la Pontificia Università Gregoriana–, la unidad entre visible-invisible o material-inmaterial en el símbolo puede ayudar a entender la distancia y cercanía entre lo humano-divino<sup>955</sup>. Esta reflexión ha sido profundizada por Campatelli, que ha escrito que la tradición oriental presenta un arte concebido como simbólico, «dove il simbolo racchiude il valore e il nesso ontologico che gli impediscono di essere una semplice copia impallidita di ciò a cui rimanda, per esserne invece una sua significazione vivente»<sup>956</sup>. Como hemos señalado, el icono es concebido por Rupnik como una manifestación de la cultura orgánica, por lo que presenta una mentalidad simbólica. De este modo, escribe junto con Špidlík:

l'icona, nella sua genesi e nel processo del suo divenire, acquista tutte le caratteristiche del simbolo nel senso più autentico del termine. Se l'icona è un simbolo, allora va conosciuta alla maniera del simbolo. Si tratta di una coscienza integrale, che si realizza sulla base del principio del riconoscimento radicale di ciò che si conosce (...). L'icona, come ogni simbolo, è un luogo in cui non solo si uniscono il mondo sensibile e quello sovransensibile, ma anche dove si accorciano le distanze e si vive una sorta di contemporaneità<sup>957</sup>.

Florenski, para ayudar a comprender mejor la realidad simbólica del icono, lo equipara a una ventana, que nos muestra «spettacoli misteriosi e soprannaturali»<sup>958</sup>. Si Florenski habla de ventana, Ivanov lo compara con una puerta que nos introduce en el Reino Celeste, una vía para unirnos a Cristo, el medio a partir del cual el cristiano entra en contacto con el mundo espiritual<sup>959</sup>. Todas estas reflexiones revelan el verdadero sentido y alcance del icono.

Conviene recordar que Rupnik no persigue simplemente la decoración de espacios litúrgicos, sino que el mosaico que realiza se convierta en espacio teológico, donde se puedan percibir de forma evidente los misterios del cristianismo. El proceso paulatino de desciframiento de la imagen y, en definitiva, el camino mistagógico que realizan tanto el artista como el fiel hasta el descubrimiento de los misterios representados en el icono también es un objetivo que se persigue con los mosaicos del Centro Aletti. Resultan reveladoras en este sentido las siguientes reflexiones de Špidlík:

---

<sup>955</sup> TENACE, M., «L'antropologia di Nicea II» 227.

<sup>956</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con in Padri*, 132.

<sup>957</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 16-17.

<sup>958</sup> FLORENSKIJ, P., *Le porte regali*, 60-62.

<sup>959</sup> IVANOV, V., *Il grande libro delle icone russe*, 20.

i cristiani, vedono le immagini diversamente dagli atei. Un ateo ve una immagine e basta. Il cristiano ve invece nell'immagine Dio che parla. Allora si mette in ginocchio e risponde. Davanti alle immagini sacre si prega. Quando Dio parla, trasforma il mondo. E anche la preghiera consacra tutto ciò che è oggetto della preghiera. Le immagini sono sacre soprattutto perché si prega davanti ad esse. (...) È la preghiera que fa le immagini sacre. E lo farete anche voi nella vostra parrocchia, pregando davanti a questa immagine e la farete santa<sup>960</sup>.

Estas palabras, que fueron pronunciadas en una celebración eucarística del 29 de enero de 2006, con motivo de la bendición del mosaico del presbiterio de la parroquia de San Romano Mártir en Roma, se pueden aplicar a todas las obras realizadas por el Centro Aletti.

Además, como los iconos no solo describen el misterio, sino que lo hacen presente, los gestos de devoción y respeto, como la inclinación o el beso, expresan la comunión entre el creyente y la realidad figurada<sup>961</sup>. Hay que señalar que el Centro Aletti ha realizado iconos musivarios a los que se dirigen específicamente estas muestras de devoción, como el de María *Sedes Sapientiae* (Fig. 331), el de Lourdes (Fig. 332) o el de la Sagrada Familia (Fig. 333).

#### 4.3.1. Elementos del icono

El principal valor del icono reside, como hemos señalado, en su participación, pues evoca una presencia. Pero, ¿cómo es posible que el icono irradie verdaderamente una presencia?

En primer lugar es necesaria la semejanza física entre el representado y el prototipo. Pero la semejanza no es suficiente ni debe ser exacta<sup>962</sup>. En palabras de Špidlík, solo una fuerza puede unir lo diferente: el amor, y es el Espíritu Santo el que derrama en el iconógrafo el amor del Padre<sup>963</sup>. De este modo, el Espíritu Santo se convierte en la fuente principal de creación para un iconógrafo. Como explican Špidlík y Rupnik,

---

<sup>960</sup> ŠPIDLÍK, T., «Omelia del Card. Špidlík», *Amici del Centro Aletti*, 5 (2006), 2. Recuperado de [http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2006.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2006.pdf) [consultado el 5.5.2015]

<sup>961</sup> CAMPATELLI, M., *Leggere la Bibbia con in Padri*, 131.

<sup>962</sup> ZURLI, E., «L'icona *acheiropoiete* (non fatta da mano d'uomo) testimonianza della divinumanità. L'immagine del volto di Cristo tra storia e rivelazione», en RICCI, F.C. (coord.), *Il cristianesimo fonte perenne di ispirazione per le arti*, Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 2004, 90. En este sentido, cabe destacar las palabras de Juan Damasceno: «una imagen es una representación que reproduce la figura del modelo si bien tiene también alguna diferencia respecto de él: es que la imagen no se asemeja en todos los aspectos a su modelo» (1.9) (JUAN DE DAMASCO, *Sobre las imágenes sagradas*, 45-47).

<sup>963</sup> ŠPIDLIK, T., «Il Volto di Cristo nella spiritualità dei Padri greci», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1997, 62. Véase también: RUPNIK, M.I., «L'icona, l'invisibile e la storia», 91.



esta inhabitación en la tabla, posible gracias a una *predisposición* dada por la creación y por el Espíritu Santo que personaliza la presencia del Señor, haciendo explícito el Rostro, es la presencia como Amor personal de Dios, es una presencia que se ata a la materia sobre el principio de libre adhesión<sup>964</sup>.

El Espíritu Santo es así el iconógrafo interior, el que permite que el artista pueda abrirse al misterio. Evdokimov de esta forma señalará que «si nadie puede decir: “¡Jesús es el Señor!” si no es por el Espíritu Santo (1 Cor 12,3), nadie puede representar la imagen del Señor si no es por el Espíritu Santo. Él es el iconógrafo divino»<sup>965</sup>.

Recordemos que, precisamente, Rupnik ha destacado que uno de los elementos del arte litúrgico es su concepción como obra del Espíritu Santo, pues es el que permite hacer visible lo invisible, el que lleva a cabo en este arte su poder transformador. Y es también el Espíritu el que transfigura la realidad, tanto en el icono como en el arte litúrgico, de tal modo que se disminuye «l'individualità e sono sottolineati maggiormente i tratti comuni della vita nello Spirito»<sup>966</sup>. Por ello, el artista no busca representar la mimesis con la realidad, sino que las figuras y los elementos adquieren una apariencia diferente a como las ve el ojo humano.

Otro de los elementos que adquiere especial relevancia en los iconos y que se plasma también en los mosaicos del Centro Aletti es la luz, pues emerge como el signo evidente de la transformación operada por el Espíritu. Špidlík y Rupnik toman la frase de san Pablo: «pero todas las cosas que son reprobadas, son hechas manifiestas por la luz, porque lo que manifiesta todo, es la luz» (Ef 5,13), para señalar que es la luz el principio creador de los iconos<sup>967</sup>. Ciertamente, es un elemento principal en el arte bizantino, como explica Rupnik en su trabajo sobre Kandinsky:

la luce è intesa come fondamento di tutto. La luce nell'icona è fondamento e sfondo e spazio sul quale nascono, anzi vengono create le figure, le forme della luce stessa. È la luce che fa apparire vere, reali le figure, gli oggetti, il mondo. La luce nell'icona è quella forza che compenetra in tutto e mantiene in vita e in unione tra di loro tutte le figure, tutti gli oggetti<sup>968</sup>.

El proceso de espiritualización de la materia en los mosaicos del Centro Aletti se produce también cuando esta se deja penetrar por la luz. Rupnik tiene en cuenta la

---

<sup>964</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 16; y RUPNIK, M.I., «L'icona, l'invisibile e la storia» 91.

<sup>965</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 9.

<sup>966</sup> ŠPIDLIK, T., «La bellezza, via al Volto trasfigurato» 27.

<sup>967</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 22; y ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 15. En las Sagradas Escrituras encontramos otras afirmaciones que recogen también este efecto transformador de la luz, como las pronunciadas por Daniel (Dn 12, 3) o por el propio Cristo (Mt 13, 43). Véase también: ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 153; y ŠPIDLIK, T., «La bellezza, via al Volto trasfigurato» 28.

<sup>968</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teología russa*, 64.

teología de la imagen de los Padres y el protagonismo que ejerce la luz para transfigurar una obra<sup>969</sup>. En sus lecciones, se sirve de dos fotografías para hacer ver la diferenciación entre el hecho de que un foco de luz ilumine un objeto (Fig. 334) y el que el mismo objeto se convierta en foco de luz (Fig. 335) –de igual modo que del rostro de sus mosaicos se desprende una luz que transfigura la materia que lo compone. Parece, de este modo, tener en cuenta las reflexiones de Florenski, que subraya que la luz no solo no debe ser considerada un elemento exterior, sino que emerge como la identidad esencial del icono y el principio creador de lo que en él se manifiesta<sup>970</sup>.

Con posterioridad, Špidlík retoma sus palabras y escribe que es la luz la que penetra en las figuras de los iconos en su totalidad y que parece venir de su interior, por lo que no puede considerarse un elemento externo, sino el principio creador trascendente de las cosas<sup>971</sup>. Además, hace una distinción entre la luz que se muestra en los iconos y la que aparece en otras obras, como en las barrocas, donde desciende de lo alto sobre el rostro de los santos, mientras que en la técnica de los iconos, como estamos viendo, es diferente, pues «la luce sui volti dei santi non viene dal di fuori, ma dall'interno»<sup>972</sup>.

Hay que señalar que además, de Florenski, son muchos los pensadores que han destacado este uso especial de la luz en los iconos. Entre ellos, cabe destacar a Bernard, que también remarcó la diferente utilización de la luz en la pintura moderna occidental, si la comparamos con la que se presenta en la pintura bizantina, pues mientras la primera busca el sentido del hombre en su relación con el ambiente, «la epifanía del icono está fundada sobre la luz interior que, transfigurando el rostro, lo hace revelador del mundo del Espíritu»<sup>973</sup>. Por otro lado, podemos también tener presentes las palabras de Evdokimov, cuando escribe que nunca hay una fuente de luz en los iconos, ya que su propio contenido es la luz<sup>974</sup>.

El propio Rupnik, siguiendo a Špidlík, ha retomado en sus escritos esta diferenciación al señalar que en los iconos la luz sale de dentro, de forma que los personajes representados parecen ser creados por la luz misma, por lo que «no presentan

---

<sup>969</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 230-231.

<sup>970</sup> FLORENSKIJ, P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, 110; y FLORENSKIJ, P.A., «Il rito come sintesi delle arti» 33.

<sup>971</sup> ŠPIDLIK, T., «Il Volto dello Spirito nei Padri della Chiesa», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1998, 20; ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 59. Véase también: ŠPIDLIK, T., «El hombre, persona agápica» 249.

<sup>972</sup> ŠPIDLIK, T., *L'idea russa*, 346. Špidlík también escribe que la presencia de este simbolismo tiene sus fundamentos dogmáticos en las homilías de los Padres y de los autores bizantinos sobre la transfiguración (ŠPIDLIK, T., «La bellezza, via al Volto trasfigurato» 28 y ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 153).

<sup>973</sup> BERNARD, C.A., *Teología simbólica*, 180.

<sup>974</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 188.

a las personas como si estuvieran iluminadas desde el exterior (como por ejemplo en los cuadros de Rembrandt o en la Virgen de Murillo)». <sup>975</sup> Y, de hecho, así es como quiere mostrarlo en sus mosaicos. Además, este proceso de transfiguración de la materia de los rostros en los mosaicos del Centro Aletti, gracias al poder transfigurador de la luz, se ha ido acentuando de forma paulatina.

Esta luz que transforma los iconos y los mosaicos del Centro Aletti, en muchas ocasiones, se refleja a través del oro. Como también escribe Florenski, «la luce, come vuole la migliore tradizione dell'icona, si dipinge con l'oro, cioè si manifesta appunto come luce, pura luce, non come colore» <sup>976</sup>. En los iconos especialmente la luz espiritual es manifestada a partir de los fondos dorados <sup>977</sup>. En los mosaicos del Centro Aletti en diversas ocasiones aparecen estos fondos (Figs. 30 y 336-337) –quizás, uno de los lugares en los que llame más la atención este uso de fondos dorados sea el santuario de Fátima (Fig. 338).

Por otro lado, el oro adquiere un papel esencial, ya que, como plantea Rupnik, está relacionado con «la ofrenda de lo más valioso que el hombre regala a Dios» <sup>978</sup>. De hecho, en lugares como en la iglesia de San Pío de Pietrelcina el oro empleado por el Centro Aletti –en total, menos de 3 kilogramos– ha sido ofrecido por los fieles y transformado en lámina de oro <sup>979</sup>. Se ha llevado a cabo, por tanto, el mismo procedimiento que se realizaba en épocas anteriores cuando, a pesar de la pobreza de muchas regiones: «aunque no tenían nada, lo importante era que la iglesia fuera bella, porque así los fieles eran consolados y fortalecidos en la santidad, porque podían vislumbrar que el Santo habita en medio de ellos». Ante la crítica que se ha vertido hacia el Centro Aletti por el elevado coste de sus mosaicos, que muchas veces está vinculado precisamente al oro utilizado, Rupnik destaca el necesario uso del mismo debido a su significación en la tradición iconográfica: «la Iglesia ha reconocido en el oro esa materia que expresa, mejor que todo, la santidad y la fidelidad de Dios, su misericordia, porque es el material más luminoso y más duradero que existe» <sup>980</sup>.

---

<sup>975</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 110. Véase también: RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teologia russa*, 90.

<sup>976</sup> FLORENSKIJ, P., *Le porte regali*, 155.

<sup>977</sup> IVANOV, V., *Il grande libro delle icone russe*, 23; y ZIBAWI, M., *Iconos. Sentido e historia*, 91.

<sup>978</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 189.

<sup>979</sup> RUPNIK, M.I., *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, contraportada. Es relevante el título de la obra en la que Rupnik ha incluido esta afirmación pues, como señala Florenski «l'oro –attributo convenzionale del Regno dei Cieli– è simbolo vivo» (FLORENSKIJ, P.A., «Il rito come sintesi delle arti» 34).

<sup>980</sup> Rupnik también reproduce una conversación que mantuvo con una persona que se sentía molesta ante el abundante oro en San Giovanni Rotondo y que apelaba a que san Pío hubiera preferido subrayar la

Por tanto, Rupnik recupera la consideración que el oro ha tenido en la tradición cristiana y explica su necesario uso en el espacio litúrgico, ya que con este material se quiere reflejar la gloria y misericordia divinas, y se pretende hacer ver el mundo transfigurado y recubierto de luz. Si basta un solo rayo de luz, una cerilla para hacer resplandecer el oro, del mismo modo, como explica el director del Centro Aletti, con tan solo una invocación del hombre pecador, «toda la misericordia divina se derrama sobre él»<sup>981</sup>.

Además, los fondos dorados de los iconos eliminan la concepción humana del espacio y del tiempo, al emerger como señal de la luz divina eterna e increada. Por tanto, su uso está íntimamente relacionado con el singular tratamiento espacial que encontramos tanto en los iconos como en los mosaicos del Centro Aletti. Ciertamente, en la pintura bizantina, el fondo dorado sustituye el espacio en tres dimensiones. Emerge así uno de los medios utilizados por los iconógrafos para representar el espacio divino-humano, es decir, limitado y al mismo tiempo abierto al infinito<sup>982</sup>.

En anteriores capítulos, como en el que se ha estudiado la relación entre los mosaicos del Centro Aletti y Kandinsky, hemos destacado que la realidad transfigurada en las obras de Rupnik se consigue mediante otros recursos, como la huida de la tercera dimensión o el rechazo a la perspectiva lineal. La supresión de la perspectiva lineal en estos mosaicos es también una característica de los iconos y lleva a que las proporciones de las formas arquitectónicas se descuiden por completo. Así, por ejemplo, las puertas y las ventanas no podrían ser utilizadas si comparamos sus dimensiones con las de los personajes (Fig. 339), como también sucede en los mosaicos del Centro Aletti (Fig. 340). La arquitectura sirve tan solo de fondo, «de modo que la escena se sitúa no *en* el edificio, sino *ante* el edificio»<sup>983</sup>. Špidlík y Rupnik explican el sentido último que adquiere esta concepción del espacio en la pintura bizantina:

a veces se echa en falta la perspectiva en los iconos porque a los ojos de Dios todo está presente, a veces se destruye porque el misterio divino en la revelación desciende hacia

---

pobreza de los materiales: «Pero ¿dónde está el Padre Pío ahora?». «En el cielo». «Pues bien –reanudé– y aquí está la cripta donde reposa su cuerpo. ¿Qué debería recordar esta cripta a los fieles?» «Que él está en el cielo». «Y, ¿cómo presentaría usted el cielo, donde está Cristo en gloria, libre de muerte, el Dios, Santo, Fuerte, Inmortal?». Entonces me estrechó la mano diciendo simplemente «He entendido». Además, vincula esta situación con el pasaje en el que Judas reprende a María, hermana de Lázaro, por unguir los cabellos de Cristo con un perfume, en vez de entregarlo a los pobres y Cristo responde: «Déjala; para el día de mi sepultura ha guardado esto. Porque a los pobres siempre los tendréis con vosotros, mas a mí no siempre me tendréis» (Jn 12,7-8) (GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 189-191).

<sup>981</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 190.

<sup>982</sup> ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 308; y ŠPIDLÍK, T., *L'idea russa*, 350.

<sup>983</sup> USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 196.

nosotros desde lejos, y no tenemos que buscarlos en el horizonte de nuestro punto de vista, sino que debemos mirar las cosas con la perspectiva de Dios<sup>984</sup>.

Rupnik también se refiere expresamente a las reflexiones que fueron realizadas por Florenski acerca de la perspectiva invertida<sup>985</sup>. Primeramente, hay que señalar que este pensador ruso puntualizó que el motivo por el que haya artistas que, en determinados periodos, no apliquen la perspectiva no se debe a que «no supieran cómo emplearla, sino más bien a que decidieron ignorarla». Es importante destacar esta frase pues, como hemos visto, Rupnik también defiende que la huida de la representación de la realidad tal y como aparece ante nuestros ojos en el arte desarrollado por las culturas orgánicas no es debido a que sus creadores no sepan representar la realidad sensible, sino a que buscan otros fines. Asimismo, Florenski afirma que, a menudo, los iconos «muestran simultáneamente partes y superficies imposibles de verse a un mismo tiempo»<sup>986</sup>. Este fenómeno también se observa en los mosaicos del Centro Aletti (Figs. 184 y 341-342).

Si, como se ha indicado en el estudio de los elementos del arte litúrgico, Rupnik defiende que el artista no debería buscar la perfección formal, pues esta belleza sería terrenal, del mismo modo, en un icono no se aplican las técnicas de la perspectiva tridimensional o cualquier otra que ayude a reflejar la realidad sensible, pues el fin del mismo es la representación de lo Inteligible. La pintura tridimensional es vista como demasiado realista para que pueda tener lugar un arte en el que se deben representar exclusivamente prototipos eternos y no el aspecto pasajero de las cosas<sup>987</sup>.

Además, debemos recordar que, cuanto menos evoque una imagen a la realidad sensible, más fácil resulta apartarse de ella y crear una visión de lo Inteligible<sup>988</sup>. Precisamente, Rupnik defiende que tanto los iconos como el arte litúrgico deben mover la interioridad del hombre hacia Dios, por lo que la vocación del arte sagrado es hacer ver las cosas como se ven en Cristo, y no con nuestro ojo<sup>989</sup>. El actual director del Centro Aletti escribe ya en su trabajo sobre Kandinsky que

---

<sup>984</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 110. Véase también: ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 307.

<sup>985</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 130. Como señala Ivanov, la formación de Florenski le llevó a «intraprendere una serie di ricerche in cui gettò le basi dell'iconologia ortodossa» (IVANOV, V., *Il grande libro delle icone russe*, 196). Por otro lado, Špidlík lo llama el «verdadero teólogo del icono» (ŠPIDLÍK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 104).

<sup>986</sup> FLORENSKI, P., *La perspectiva invertida*, 43 y 22.

<sup>987</sup> TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid: Akal, 1990, 41.

<sup>988</sup> GRABAR, A., *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, 2007, 89.

<sup>989</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 125. Recordemos que esta consideración del arte litúrgico como la visión del estado definitivo de la realidad ha sido tomada por Rupnik de Soloviev. Asimismo, son interesantes las reflexiones de López Sáez, quien estudia el pensamiento de Florenski, y, entre otras cuestiones, afirma que la perspectiva en la pintura supone una absolutización del propio punto de vista

la maggior parte delle icone ha una prospettiva che corrisponde alla dimensione che non è bidimensionale e mai tridimensionale. L'icona ha una propria dimensione libera che si realizza in una prospettiva di incontro dal di qua al di là, dal di là al di qua. (...) A questo punto ci è facile capire qual'è l'ultimo orizzonte dell'iconografo: è la visione del Padre che è il creatore. Solo Lui vede le cose così come sono<sup>990</sup>.

Además, es también la búsqueda de la representación de lo Inteligible lo que lleva a que en los iconos se reduzca o aumente el tamaño de las figuras en función de una disposición jerárquica. Estas características están presentes, asimismo, en los mosaicos del Centro Aletti, como en la parroquia de Nuestra Señora del Santísimo Sacramento y de los Santos mártires canadienses, donde Cristo resucitado, que está situado en la parte superior es la figura más grande de la fachada porque se quiere señalar que Cristo en gloria está más cerca de nosotros que Cristo crucificado (Fig. 343). De este modo, la perspectiva crece justo al contrario: la estatura de los personajes es mayor en los que se encuentran en un registro superior al compararlos con los localizados en uno inferior<sup>991</sup>.

También el querer representar lo Inteligible en los iconos y en los mosaicos del Centro Aletti lleva a una colocación de sus figuras de modo abigarrado: la superposición de las cabezas no obedece a la lógica, y la composición se desarrolla en altura (Figs. 344-347). Por otro lado, en muchas ocasiones, en los iconos desaparece el espacio, la variedad habitual de los movimientos o el volumen de las figuras. Estas se hallan desprovistas de peso, como se advierte en el modo en que surgen del suelo, sin posarse en él verdaderamente. «Desmaterializada» de este modo la figuración, esta parece más adecuada para una evocación de lo Inteligible<sup>992</sup>.

A propósito de la desmaterialización de las figuras, Weitzmann indica que es precisamente en la representación desmaterializada del cuerpo humano como se puede plasmar una expresión más apropiada de la divinidad<sup>993</sup>. Esta idea fue subrayada por

---

(LÓPEZ SÁEZ, F.J., «¿Qué es una obra de arte? Memoria y realismo simbólico en Pavel Florenskij», *Númenor* 23 (2009) 45-60. Recuperado de <https://revistanumenor.files.wordpress.com/2009/01/numenor-23-monografico-pavel-florenskij.pdf>) [Consultado el 17.11.2014]

<sup>990</sup> RUPNIK, M.I., *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teología russa*, 66. Con posterioridad, Rupnik ampliará estas reflexiones: GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 128.

<sup>991</sup> GRABAR, A., *Los orígenes de la estética medieval*, 68. Léanse también los comentarios sobre los mosaicos de la parroquia de Nuestra Señora del Santísimo Sacramento y de los Santos mártires canadienses, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/57.htm> [consultado el 17.4.2017]

<sup>992</sup> GRABAR, A., *Los orígenes de la estética medieval*, 26 y 49. En este sentido Zibawi señala que la pintura de los iconos es figurativa pero no naturalística (ZIBAWI, M., *Iconos. Sentido e historia*, 13). Esta desmaterialización será característica principalmente en el periodo paleólogo, una de las etapas más florecientes del arte bizantino, que se desarrolló desde mediados del siglo XIII hasta el siglo XV. Véase: TALBOT RICE, D., *El arte de la época bizantina*, Barcelona: Destino, 2000, 219-267.

<sup>993</sup> WEITZMANN, K., «Origines et signification des icônes», en WEITZMANN, K. (coord.), *Les Icônes*, Paris: Éditions de La Martinière, 1982, 5.

Galavaris: «la desfiguración de la anatomía física no hace sino enfatizar el estado transfigurado de la persona»<sup>994</sup>. Y, por su parte, Špidlík también escribe que en los iconos desaparecen el peso y el volumen, de tal forma que se espiritualiza el cuerpo y «el *homo terrenus* se hace *homo caelestis*, ligero, alegre, como si le hubieran brotado las alas»<sup>995</sup>.

En definitiva, todos estos fenómenos guardan una estrecha relación con el verdadero sentido de los iconos: hacer que la acción representada trascienda toda lógica humana, que el iconógrafo vaya más allá de las leyes de la naturaleza terrenal<sup>996</sup>. La búsqueda de lo espiritual reviste mayor importancia que el parecido con la naturaleza. El arte de los iconos, por tanto, es un arte complejo y elaborado en el que el significado profundo subyace a la forma<sup>997</sup>. Así lo señala Špidlík cuando afirma que el iconógrafo, al reflejar un «arte totalmente insensible a la realidad material, tal como se presenta a la visión ordinaria, impone al espectador sus principios y le enseña la verdadera visión. Responde a una ciencia perfecta que hace sentir, y casi *palpar*, el mundo *inteligible*»<sup>998</sup>, un objetivo que, como hemos explicado, es también perseguido por Rupnik en sus mosaicos.

Otro de los elementos que se ha destacado en el arte litúrgico y en el arte musivario del Centro Aletti es la esencialidad, característica que también está presente en los iconos. Son imágenes concisas, de una simplicidad casi desnuda y de dibujo depurado<sup>999</sup>. Los elementos anecdóticos desaparecen. Recordemos que Evdokimov, había escrito que lo bello no es tanto aquello a lo cual ya no puedes añadir nada, sino algo a lo que ya no puedes quitar nada, pues todo lo que en el icono se representa es porque está relacionado directamente con el contenido que se quiere expresar. Asimismo, también hemos señalado al estudiar los elementos del arte litúrgico que Dios no crea solo por crear, sino para santificar, por tanto, en este arte y en el arte bizantino solamente pueden representarse las formas que lleguen a santificarse.

Esta es una característica que ya está presente en las obras que Rupnik realizó de manera individual, pues, como escribe Apa «la semplicità delle immagini realizzate da

---

<sup>994</sup> GALAVARIS, G., «The Iconography of the Icon», en ACHEIMASTOUPOTAMIANOU, M. (ed.), *Holy image, Holy Space: icons and frescoes from Greece*, Atenas: Greek Ministry of Culture, Byzantine Museum of Athens, 1988, 44.

<sup>995</sup> ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 307.

<sup>996</sup> IVANOV, V., *Il grande libro delle icone russe*, 28.

<sup>997</sup> TALBOT RICE, D., *El arte de la época bizantina*, 7.

<sup>998</sup> ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 307.

<sup>999</sup> GRABAR, A., *Los orígenes de la estética medieval*, 31.

Rupnik è la complessità della verità mostrata»<sup>1000</sup>. Asimismo, en la capilla *Redemptoris Mater*, el propio Rupnik asoció la sobriedad de sus formas con «alcune correnti pittoriche del XX secolo» –pues, como hemos estudiado, la simplificación de los elementos es una característica del arte contemporáneo–, pero, al mismo tiempo, escribe que «sono elaborate con quella essenzialità di atteggiamenti tipica delle icone orientali»<sup>1001</sup>. Esta esencialidad emerge como una constante de las obras del Centro Aletti, pues también se percibe en los mosaicos actuales.

Reflejo de la esencialidad en el arte bizantino es el hecho de que en algunos iconos, como en el de Nuestra Señora de Vladimir, el hombro derecho de la Virgen se une con el hombro del Niño, como explica Evdokimov (Fig. 348)<sup>1002</sup>. Este es un fenómeno que se puede observar en muchos mosaicos realizados por el Centro Aletti, como en la capilla de la casa de la Preciosísima Sangre en Roma (Fig. 294).

Recuerda además a las figuras estudiadas en el apartado de la simplificación de las formas por influencia de Matisse, en las que se observaba una fusión de cuerpos de diversos personajes. Asimismo, se refleja en la representación del abrazo de los padres de la Virgen, que es conocida en los iconos bizantinos (Fig. 349). Como señala el Centro Aletti: «in tutta l'iconografia bizantina questo abbraccio è riservato solo all'amore tra Gioacchino ed Anna, proprio perché tramite questo amore è nata la Madre di Dio, che ha partorito il Salvatore dell'umanità»<sup>1003</sup>. Se puede observar una evolución en las representaciones que de este episodio ha realizado el Centro Aletti. Así, si en la escena de la *Redemptoris Mater*, los ojos de Joaquín y Ana están muy cerca, pero aún no llegan a unirse (Fig. 182) en el mosaico de la iglesia de San Florián en Eslovenia (Fig. 350) y en el de la de Sacred Heart University en Connecticut (Fig. 351) ya sí podemos contemplar esta unión.

Por otro lado, se ha destacado que el camino que debe seguir el artista para poder reflejar la simplicidad en una obra litúrgica es a partir de un diligente estudio y oración. Del mismo modo, el iconógrafo debe llevar a cabo un ayuno de los sentidos. Špidlík y Rupnik asocian asimismo ese ayuno con el hacer del iconógrafo: por eso, en el icono uno o dos árboles son suficientes para representar el bosque; uno o dos pastores, para

---

<sup>1000</sup> APA, M., «Mistica pittura» 6.

<sup>1001</sup> RUPNIK, M. I., «Tirare dal suo tesoro cose nuove e cose antiche» 557.

<sup>1002</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 267. Este hecho es también subrayado por Burckhardt, que escribe que «en la mayoría de los iconos de la Virgen con el Niño, los contornos de la Madre envuelven por decirlo así a los del Niño» (BURCKHARDT, T., *Principios y métodos del arte sagrado*, 86).

<sup>1003</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de San Florián (Eslovenia), realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/slovenia/26.htm> [consultado el 6.5.2017]



reflejar la adoración en el icono del nacimiento (que contrasta con los nacimientos barrocos occidentales); un pequeño gesto discreto para expresar el gran dolor de la Virgen bajo la cruz, y el consuelo que su Hijo le dirige se representa con una simple mirada<sup>1004</sup>.

Otra de las características de los iconos es su imperturbabilidad. El iconógrafo se interesa más por reflejar la vida del alma que la vida del cuerpo del representado. En un primer momento, las figuras en los iconos pueden parecernos rígidas, pero esta inmovilidad corporal y postura muy medida, no son sino un reflejo de su perfecta unión de cuerpo y alma, alcanzada por su disposición interior de «calma». Se refleja así la naturaleza trascendental del representado<sup>1005</sup>. Las figuras no gesticulan, impera una inmovilidad, un equilibrio reposado y cada uno de sus movimientos e incluso la actitud del cuerpo reviste un carácter sacramental<sup>1006</sup>. Precisamente, la presencia de lo sagrado favorece la elección de este estilo grave y majestuoso. Como señala Špidlík, «la inmovilidad exterior de las figuras resulta sobremanera paradójica, porque produce la fuerte impresión de que algo se mueve en el interior»<sup>1007</sup>.

Esta imperturbabilidad también se percibe en los mosaicos del Centro Aletti, cuyas figuras raramente muestran expresión facial, excepto calma o incluso pena. Hay que tener en cuenta que esta imperturbabilidad no se contrapone a la expresividad ni es enemiga de una intensidad contenida de la mirada (Figs. 25-27). De hecho, uno de los elementos más expresivos, tanto de los iconos como de las obras del Centro Aletti, son los ojos, grandes, llenos de misterio, con una mirada penetrante y dialogante hacia quien los contempla<sup>1008</sup>. La importancia de los mismos ha sido subrayada expresamente por Rupnik: «el ojo es la parte más importante del rostro. Es precisamente allí donde se capta la presencia». De hecho, subraya que precisamente cuando se quieren destruir las imágenes sagradas existe una preocupación especial por destruir sus ojos, por apagar su mirada<sup>1009</sup>.

---

<sup>1004</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 21-22; ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 14; y ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*. 33. Véase también: GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, 102.

<sup>1005</sup> ARCHBISHOP DAMIANOS, «The Icon as a Ladder of Divine Ascent in Form and Color», en EVANS, H.C. (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1577)*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2004, 338.

<sup>1006</sup> USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 194

<sup>1007</sup> ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 308.

<sup>1008</sup> LEONCINI, G., «400-800. Da Ravenna ai barbari» 108 y 136.

<sup>1009</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 163.

En definitiva, son diversas las características que se desprenden al analizar el icono. No obstante, es importante asociar siempre cada una de estas propiedades con su sentido profundo, ya que el lenguaje del icono es complejo –y solo aparentemente simple<sup>1010</sup>. Además, no pueden ser tratadas de forma individual, sino siempre de modo conjunto<sup>1011</sup>. Todo ello hace que, como hemos señalado al inicio de este apartado, sea necesaria una iniciación al icono, de tal modo que, más allá de la lectura historiográfica o estética, se llegue a una espiritual y teológica, y se descubra su auténtico código, «un código teológico-artístico»<sup>1012</sup>. Ciertamente, como escriben Špidlík y Rupnik,

el icono, como de por sí toda obra simbólica, se debe estudiar de la misma manera que la Sagrada Escritura. Se pueden conocer muchos datos históricos, arqueológicos, filológicos, pero hasta que no nace una relación estrecha entre el lector y la Palabra y no se considera que la Palabra está llena del Espíritu Santo, todos estos datos están desconectados y, por sí solos, son quizá también insignificantes. Por el contrario, si se tiene la actitud justa, todos los análisis, hasta los más especializados, asumen su papel propio y precioso para llevarnos a la comprensión<sup>1013</sup>.

Por tanto, para estudiar el icono, es necesario tener un contacto directo con él, de modo que se nos desvele su misterio de forma paulatina. No podemos quedarnos en su superficie, sino que debemos profundizar en este arte, para lo cual es necesaria una implicación personal. De hecho, el símbolo «si comunica coinvolgendo ed esige da parte della persona alla quale si rivela che essa lo riformuli con una sua espressione». Al mismo tiempo, es importante estudiarlo tal y como la tradición lo ha transmitido, «en su objetividad espiritual»<sup>1014</sup>.

De esta forma, podríamos decir que para adentrarse verdaderamente en el sentido del icono, es necesario tener en cuenta sus dimensiones objetiva y subjetiva. Ciertamente, existen una serie de características comunes que forman parte de la tradición ya que la

---

<sup>1010</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 10.

<sup>1011</sup> Rupnik subraya que «nella teologia orientale non si potrebbe trattare nessun tema senza considerare l'insieme: nella metodologia e nel linguaggio utilizzato c'è già molto del contenuto del tema che si vuole trattare» (RUPNIK, M. I., «L'antropologia e l'escatologia della "simbolica" alla luce della teologia orientale», en ASCIONE, A. (coord.), *Una teologia come storia. La Simbolica ecclesiale di Bruno Forte tra filosofia e teologia*, Roma, 1996, 168).

<sup>1012</sup> El Centro Aletti ha experimentado esa formación esencial en el icono. De este modo, Natasa Govekar afirma que «no está dicho que un icono, puesto por sí solo en una parroquia occidental, logre hablar a la gente. Hemos visto con los grupos de nuestro *atelier* de teología que hace falta una iniciación para poder aprender a leer el lenguaje del icono» (GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 100-101).

<sup>1013</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 27-28.

<sup>1014</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 28-29; y ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 18. Grabar señala que como cada detalle en el icono es importante pues refleja una verdad de la fe –y esta es inmutable– los términos artísticos que quieren expresarla son también unas constantes que guardan relación con el pensamiento de los teólogos (GRABAR, A., *Los orígenes de la estética medieval*, 30-31). Véase también: GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 38.

cultura bizantina ha formulado un lenguaje pictórico para configurar los iconos<sup>1015</sup>. Como la liturgia, el icono repite ciertas formas conocidas y su valor reside en la realidad de la repetición, no en una búsqueda de la originalidad<sup>1016</sup>. La permanencia a través de los siglos de muchos aspectos del gusto y de los procedimientos bizantinos lleva a una cierta homogeneidad de expresión, de modo que las obras bizantinas más variadas se asemejan unas a otras, algo que no se puede observar en ningún otro lugar de la misma época<sup>1017</sup>.

En este sentido, Chatzidakis y Grabar han afirmado que «uno de los factores más importantes del arte bizantino es su autenticidad, que mantiene una continuidad incuestionable desde los primeros siglos de la era cristiana». Asimismo, destacan que la cualidad del parecido es esencial, puesto que a través de ella se transmite la gracia divina de los sujetos representados y que ello es lo que explica en cierto modo el espíritu conservador de la pintura bizantina: la obra original debe parecerse al prototipo para que la gracia pueda transmitirse también a la nueva obra por medio del parecido<sup>1018</sup>. El «grafismo», la escritura gráfica del icono, la composición artística de la obra que sigue los criterios teológicos elaborados por la tradición adquiere, por tanto, especial relevancia. Además, es importante tener en cuenta que, según la expresión oriental, tanto griega como eslava, los iconos se «escriben», no se pintan<sup>1019</sup>.

No obstante, el iconógrafo no puede limitarse exclusivamente a copiar esas fórmulas, sino que antes de plasmarlas en la materia debe engendrarlas dentro de sí con la oración, el silencio y la ascesis<sup>1020</sup>. Por tanto, debe plasmar en sus obras un determinado lenguaje pictórico, pero con su propia libertad de espíritu creador, pues, como escribe Špidlík,

come nessuna formula dogmatica è ancora la fede vivente, allo stesso modo le forme copiate dagli altri non sono la vera pittura (...). Se il pittore ha espresso la sua visione in immagine, egli lo ha fatto affinché questa “incarnazione” della sua visione potesse servire agli altri come punto di partenza per l’ascesa spirituale. Questo esige dallo spettatore uno sforzo simile a quello del pittore, ma procedendo con un movimento inverso sotto forma di una ascensione dello Spirito dalla tavola di legno fino alla visione spirituale<sup>1021</sup>.

---

<sup>1015</sup> RUPNIK, M.I., «Prefazione», en BONGIORNO, A. (coord.), *Lo splendore dell’amore. Icone del Cantico dei Cantici*, Milano: Paoline, 2009, 8.

<sup>1016</sup> TALBOT RICE, D., *Byzantine Art*, Great Britain: Penguin Books, 1968, 370.

<sup>1017</sup> GRABAR, A., *Los orígenes de la estética medieval*, 18.

<sup>1018</sup> CHATZIDAKIS, M. y GRABAR, A., *La pintura bizantina y de la alta Edad Media*, Barcelona: Vicens-Vives, 1967, 78 y 11.

<sup>1019</sup> NADAL CAÑELLAS, J., «Estética y sentido del icono bizantino», *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 6 (1985) 115; y DELL’ACQUA, G.A., «Le icone tra Oriente e Occidente», en IVANOV, V. (coord.), *Il grande libro delle icone russe*, Milano: Edizione Paoline, 1987, 211.

<sup>1020</sup> SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 161.

<sup>1021</sup> ŠPIDLÍK, T., *L’idea russa*, 338-339 y ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 102.

El icono así deja de ser una copia y, frente al estatismo, se convierte en un espacio de encuentro personal tanto del artista como del fiel, en un nuevo encuentro con el inagotable misterio de este rostro<sup>1022</sup>.

Como señala Rupnik, precisamente son estas dos dimensiones, la objetiva y la subjetiva las que conducen al misterio del icono<sup>1023</sup>. Por su parte, Florenski recordó que desde los inicios del icono estas dos dimensiones han estado presentes: «negli atti conciliari si dice che le icone sono basate sulla concezione sulla personale invenzione del pittore, ma in forza della norma inviolabile e della tradizione della Chiesa universale»<sup>1024</sup>.

Esta relación entre la dimensión objetiva y subjetiva del icono se presentaba ya en las obras iniciales de Rupnik, de las que se escribió que su autor «riesce a mostrare la verità dell'icona senza azzerare l'icona nella ripetizione stanca di un estetismo che infervora il pensiero debole dell'Occidente»<sup>1025</sup>. Asimismo, el propio director del Centro Aletti ha reconocido que no ve el sentido de copiar un icono para una iglesia<sup>1026</sup>. Por ello, frente al estatismo que en algunos casos puede estar presente en la realización del icono, Rupnik trata de evitarlo, precisamente, gracias a la unión de características propias del Oriente y del Occidente.

Asimismo, hay que tener en cuenta que el icono nunca se concibió como resultado de una creación en solitario, sino que presupone la colaboración de diversos artistas, de tal forma que el icono es «personal, pero no individual»<sup>1027</sup>. La existencia de una comunidad es uno de los rasgos característicos del Centro Aletti y, precisamente, es ella la que posibilita la eliminación de rasgos individuales en sus mosaicos. De hecho, debemos recordar que en muchas ocasiones el rostro, los brazos o el cuerpo de las figuras musivarias son realizadas por diversos artistas.

Por otro lado, también se debe tener presente que estas dos dimensiones son propias de la liturgia y del arte litúrgico. De hecho, el icono está íntimamente relacionado con la

---

<sup>1022</sup> MATHEWS, T.F., *Byzantium. From Antiquity to the Renaissance*, New York: Calmann & King Ltd, 1998, 13; PFEIFFER, H., «La beatitudini nell'arte», *Il Volto dei Volti Cristo, a cura dell'Istituto Internazionale di ricerca sul volto di Cristo*, Bergamo, Velar, 2007, 114; y SCHÖNBORN, C., *El icono de Cristo*, 12.

<sup>1023</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 12. En diversas ocasiones, Rupnik ha subrayado la necesaria coexistencia de la dimensión objetiva y subjetiva del icono: «l'icona dice sempre qualcosa di specifico e concreto e nello stesso tempo qualcosa di trans-individuale, di comunicativo, di universale» (ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 13-14).

<sup>1024</sup> FLORENSKIJ, P., *Le porte regali*, 78.

<sup>1025</sup> APA, M., «Mistica pittura» 3.

<sup>1026</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 102; y PREZZI, L., «Bellezza, carne del vero» 682.

<sup>1027</sup> ZIBAWI, M., *Iconos*, 11 y FLORENSKIJ, P., *Le porte regali*, 153.

liturgia. Como el propio Rupnik destaca, el misterio del icono reside en ser concebido como parte del ámbito litúrgico y su relación con la comunidad eclesial es lo que lo convierte en «uno spazio di incontro con il Dio vivente, con la sua Parola, con Cristo e con i fratelli nella fede»<sup>1028</sup>.

Los iconos cubren las paredes del templo hasta ocupar casi todos los espacios para dar la impresión de que tal espacio no es sino el cielo en la tierra, imagen que utilizó san Germano, patriarca de Constantinopla y gran defensor de la ortodoxia durante el periodo iconoclasta para referirse a la Iglesia<sup>1029</sup>. Precisamente, como hemos indicado en anteriores ocasiones, los mosaicos del Centro Aletti, cubren las paredes del espacio litúrgico y su fin no se limita a la decoración del mismo, sino a hacer presente los misterios de la fe<sup>1030</sup>.

Como plantea Rupnik, la iglesia es el autorretrato de la Iglesia: «nella tradizione, le pareti della chiesa erano il telo sul quale la Chiesa dipingeva il suo autoritratto»<sup>1031</sup>. Por ello, al igual que en la iglesia bizantina a cada imagen le corresponde un lugar concreto dentro del espacio litúrgico, también Rupnik parece retomar la idea de la *Hermeneia* bizantina, tratado que indicaba a los pintores dónde era más adecuado disponer las distintas representaciones en el interior de una iglesia, para la configuración de las diversas escenas de los mosaicos<sup>1032</sup>.

A continuación, vamos destacar las tipologías iconográficas y las escenas más relevantes en el mundo bizantino que son reinterpretadas por el Centro Aletti. Tras ellas proseguiremos con el estudio de los iconos de las doce fiestas. En ambos apartados, al igual que hemos desarrollado en el capítulo del arte paleocristiano, nos serviremos de fuentes patrísticas, ya que gracias a los Padres de la Iglesia, como señala Schönborn,

---

<sup>1028</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 12. Véase también: GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 101; y SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 169.

<sup>1029</sup> GERMANUS, *On the Divine Liturgy*, New York: Crestwood, 1984, 57. Sobre Santa Sofía, Schmemmann ha escrito que es suficiente entrar en ella «per comprendere la visione e l'esperienza da cui è nata e che cercava di comunicare. È veramente quella del cielo sulla terra, di una Presenza che trascende tutte le esperienze e le categorie umane, ma allo stesso tempo le collega tutte a se stessa» (SCHMEMMANN, A., *Chiesa, mondo e missione*, 77). También debemos mencionar la conferencia pronunciada por Govekar en el congreso de Asís de 2017 (Centro Aletti-Edizioni Lipa (3.7.2017), Come in cielo, così in terra-Nataša Govekar [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JGp-tE-6xVk&list=PLOzJ0qIhhVuQpRVqaXgH-KkCnnCYIiqrM&index=4> [consultado el 2.08.2017]

<sup>1030</sup> Morandi en su explicación de la *Redemptoris Mater*, escribe que «è dalla fede vissuta e celebrata nella liturgia che l'intero spazio trova la sua precisa disposizione» (MORANDI, G., *Bellezza*, 257).

<sup>1031</sup> RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 45.

<sup>1032</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik» 15.

podremos llegar a «un encuentro con Aquel que ha inspirado a los maestros de la palabra teológica y de las imágenes santas»<sup>1033</sup>.

### 4.3.2. Tipologías iconográficas bizantinas

#### 4.3.2.1. Mandyllion: el simbolismo de la Santa Faz

Si en el Antiguo Testamento se insiste en la prohibición de representar el rostro de Dios, en el Nuevo Testamento, Cristo es la imagen del Dios invisible, como ya hemos señalado. No obstante, aún permanecía latente una pregunta: ¿cuál era el aspecto visible de Cristo? En las primeras representaciones aparece como un hombre imberbe y su imagen se asemeja a la de Apolo, pero a partir del siglo VI, se producen importantes transformaciones. Como explica Špidlík, la dificultad acerca de la apariencia física de Cristo desapareció, desde que «in Oriente si persuasero di aver trovato un vero Volto di Cristo, *non fatto dagli uomini*»<sup>1034</sup>. Ciertamente, como señala Grabar, en el siglo VI aparecieron los retratos *acheropites* de Cristo que contribuyeron a la expansión del culto a las imágenes<sup>1035</sup>.

Con relación a estas representaciones no pintadas por la mano del hombre, como especifican Špidlík y Rupnik, mientras que en Occidente conocemos el sudario de la Verónica, en Oriente esta imagen está unida a la historia del rey Abgar, ya que la tradición de la Iglesia afirma que el primer icono de Cristo apareció durante su vida. Según esta tradición, que ya era conocida por Eusebio en el siglo IV, Abgar, rey de Edesa, estaba enfermo y encargó a su archivista Hannan (Ananías) que buscara a Cristo para entregarle una carta en la que Abgar le rogaba que fuera a Edesa para sanarle. Como Hannan era pintor, Abgar le encargó que, en el caso de que Cristo no accediera, pintase su retrato y se lo llevara. Hannan encontró a Cristo rodeado de una multitud y se subió sobre una peña para verlo mejor. Intentó hacer su retrato, pero no le era posible. Al ver a Hannan, Cristo pidió agua, se lavó su rostro y se secó con un paño, quedando sus rasgos impresos en él. Se configuró así el *Mandyllion*. Entregó el paño a Hannan, para que se lo llevara junto con una carta. En ella, Cristo declinaba ir a Edesa, pero prometía a Abgar que enviaría a uno de sus discípulos cuando su misión hubiese llegado

---

<sup>1033</sup> SCHÖNBORN, C., *El icono de Cristo*, 12.

<sup>1034</sup> ŠPIDLIK, T., «Il Volto di Cristo nella spiritualità dei Padri greci», 62.

<sup>1035</sup> GRABAR, A., *La iconoclastia bizantina*, Madrid: Ediciones Akal, 1998, 17. Como ha planteado Réau, «las imágenes *acheiropoietes*, también llamadas *acheropites*, en castellano denominadas *aquerópicas*, o –mejor– *quiropoetas*» son las no realizadas por mano de hombre, mientras que imágenes *quiropoetas* o *querópicas* (*manu factae*) son las ejecutadas por un pintor o escultor (RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, I: 1-2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1966, 23).

a su fin. Al recibir el retrato, Abgar se curó de su enfermedad, aunque conservó algunas marcas en su rostro. Después de Pentecostés, el apóstol Tadeo, uno de los setenta, fue a Edesa, y completó la curación del rey y su conversión<sup>1036</sup>.

El original del icono, es decir, el propio paño con el rostro de Cristo impreso sobre él, se conservó durante mucho tiempo en Edesa como el tesoro más preciado de la ciudad. En el año 944 se trasladó desde Edesa hasta Constantinopla. El rastro del icono se perdió tras el saqueo de la ciudad por los cruzados en 1204<sup>1037</sup>. Probablemente, el *Mandyllion* fue una de las reliquias compradas por el rey Luis IX de Francia en 1247 y después, destruida en la revolución francesa.

Hacia 1200 en Occidente el culto al rostro de Cristo estaba relacionado con el paño de la Verónica –cuyo nombre procede de *vero-icono*<sup>1038</sup>. De ella comenzó a hablarse cuando en Occidente se perdió la pista de la imagen sobre lienzo bizantina, a comienzos del siglo XIII. Desde entonces, como había sucedido antes con la imagen de Oriente, se convirtió en el arquetipo de la santa faz en Occidente. De acuerdo con la tradición, una mujer piadosa llamada Verónica limpió el rostro de Cristo cuando, en su camino al Calvario, cayó bajo el peso de la cruz. El rostro milagrosamente quedó impreso en la tela, por lo que presentaba una verdadera imagen de Cristo. La Santa Faz de santa Verónica contribuyó a la difusión del Cristo Pantocrátor que se puede contemplar en los remates de las cúpulas bizantinas.

Acerca del *mandylion* y del paño de la Verónica resultan muy significativas las siguientes reflexiones de Natasa Govekar:

per amore dell'umanità, Dio si incarna nel grembo della Vergine, che diventa il primo "velo" grazie al quale la storia ha potuto conoscere il suo Volto divinoumano. Per lo stesso motivo, per amore dell'umanità, Cristo lascia il suo Volto impresso su un altro "velo", che la tradizione riconoscerà come *mandylion* o come *vera-eikon* (Veronica)<sup>1039</sup>.

---

<sup>1036</sup> Špidlík señala en otra ocasión que la primera mención de esta tradición aparece en el siglo III (ŠPIDLIK, T., «Il Volto di Cristo nella spiritualità dei Padri greci» 56). Véase también: SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 358-359; USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 49-50; ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 105; y ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 66.

<sup>1037</sup> USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 51.

<sup>1038</sup> VASILEIOS, N. M., «Catalogue. Escutcheon with the Veil of Saint Veronica», en EVANS, H.C. (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1577)*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2004, 506; y AINSWORTH, M.W., «Catalogue. Saint Veronica with the Veil», en EVANS, H.C. (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1577)*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2004, 563. Junto al lienzo del rey de Edesa y el sudario de santa Verónica, habría que hablar del santo sudario de Turín, también conocido como la *sindone* o la sábana santa, aunque esta imagen *aquerópica* sería una impresión no de Cristo vivo, sino de su cadáver, como señala: RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, I:2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1966, 23.

<sup>1039</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 59.

A partir de estos prototipos, ininterrumpidamente se realizaron reproducciones, en las que los pintores permanecían fieles a las formas fijas (Figs. 352-354). Por ello, se pueden destacar algunas constantes, como los ojos penetrantes, la boca pequeña, cerrada y la nariz larga y recta. Así también es representado Cristo en las imágenes que el Centro Aletti realiza del *Mandylyon*. Excepto la que encontramos en la entrada del santuario de San Juan Pablo II en Washington (Fig. 355), las representaciones de la Santa Faz se localizan en el tabernáculo –bien en su parte interior (Fig. 356) o exterior (Fig. 357). De este modo, se subraya la vinculación entre el cuerpo de Cristo custodiado en el sagrario y su rostro representado en el *Mandylyon*.

Asimismo, el Centro Aletti ha representado el pasaje de la Verónica, como lo contemplamos en sus vía crucis (Figs. 358-359). La sexta estación se corresponde con el momento en que esta mujer, como hemos señalado, según la tradición, enjugó el sudor y la sangre del rostro de Cristo en el camino del Calvario, cuya impronta quedó impresa en el velo. La esencialidad –que, como se ha indicado, es propia de los iconos y de las obras del Centro Aletti– se refleja de forma muy marcada en estas imágenes, donde aparece incluso recortada la cara de Cristo.

Encontramos también mosaicos realizados por el Centro Aletti en los que se representa el pasaje de la Verónica sin formar parte de un vía crucis. Se localizan en la cripta de San Pío de Pietrelcina (Fig. 360) y en la capilla de las hermanas hospitalarias de Madrid (Fig. 361). En ambos espacios, el rostro de Cristo se encuentra sobre el pecho de la Verónica y se convierte prácticamente en su vestido. Llama la atención la delicadeza y ternura con la que la joven acaricia este rostro, que recuerda a la pintura que Rupnik realizó aún en solitario sobre este mismo tema (Fig. 362)<sup>1040</sup>.

Verónica refleja precisamente la acogida del don divino. De este modo, Rupnik quiere reflejar las palabras de san Pablo: «ya no soy yo el que vive, sino que Cristo vive en mí» (Gal 2,20), a partir de las cuales san Agustín señala que «Cristo se forma en aquel que adquiere la forma de Cristo. Ahora bien, adquiere la forma de Cristo quien se adhiere a él con amor espiritual. Resultado de esta adhesión será que, al imitarle a él, llegue a ser lo que él, en la medida en que se lo permita su condición» (*Exposición de la*

---

<sup>1040</sup> Esta obra de la Verónica perteneciente al periodo inicial de Rupnik fue realizada expresamente para el libro: DI BLASIO, T.M., *Veronica. Il mistero del Volto. Itinerari iconografici memoria e rappresentazione*, Roma: Città Nuova, 2000.



*carta a los gálatas*, 38)<sup>1041</sup>. El Centro Aletti también tiene presentes las reflexiones de Nicolás Cabasilas (1322-1392) que, al hablar de la eucaristía, escribe que

en este sacramento no recibimos algo suyo, sino a Él mismo. No alguno de sus rayos o destellos de luz, sino que albergamos en nuestros pechos al mismo disco solar. De manera que le habitamos y somos habitados y llegamos a ser con Él un solo y único Espíritu. En el mismo instante se espiritualizan alma y cuerpo y todas las potencias. Porque el alma se compenetra con su alma, el cuerpo con su cuerpo y la sangre con su sangre<sup>1042</sup>.

Este sentido es el que también encontramos en la cripta de San Pío, donde, además de la representación de la Verónica, podemos contemplar al propio padre Pío que sostiene con el mismo gesto la santa Faz (Fig. 363). Se pretende así reflejar que todo bautizado es revestido de Cristo (Gal 3,27) y también se quiere subrayar que llevar a Cristo como vestido significa asumir su estilo y, por tanto, asemejarse a Él.

En otras ocasiones, concretamente, en la sala capitular de la catedral de la Almudena en Madrid (Fig. 364) y en la capilla de la residencia del arzobispo católico de Belgrado (Fig. 139), tampoco es la Verónica quien sostiene la Santa Faz, sino la Virgen María, que tiene el mismo gesto de ternura anteriormente descrito. En Madrid, se presenta una variante de la representación de la Virgen orante, mientras que en Belgrado, como explica el Centro Aletti, el *Mandylion* «revela la relación entre María y la Palabra, que la Virgen ha acogido y llevado en sí misma hasta tal punto que esta se ha convertido en ella en carne, hombre, rostro»<sup>1043</sup>. La escena representada es la Visitación: santa Isabel abre los brazos en señal de acogida, de tal forma que se dispone a abrazar a María y, con ella, al Hijo de Dios.

#### **4.3.2.2. Pantocrátor: Rey universal del cosmos y de los tiempos**

La vida y el sentir cristiano de los primeros siglos estaban fuertemente marcados por la espera de la segunda venida de Cristo como juez. Ya desde mediados del siglo IV, la Iglesia de Antioquía introducía en la anáfora la mención a la segunda venida gloriosa del Señor y el tema de la parusía estaba presente en los textos litúrgicos del oficio divino en el Oriente cristiano. Tras la crisis iconoclasta, en el siglo VIII, Cristo en majestad toma el nombre de «Pantocrátor», el omnipotente<sup>1044</sup>. De este modo, como señala Ivanov, el Pantocrátor aúna el concepto de Cristo creador y el concepto

<sup>1041</sup> AGUSTÍN, *Comentarios bíblicos: Gálatas, Primera Carta de san Juan*, Madrid: BAC, 2014, 63.

<sup>1042</sup> NICOLÁS CABASILAS, *La vida en Cristo*, Madrid: Ediciones Rialp, 1999, 120.

<sup>1043</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la residencia del arzobispo católico en Belgrado (Serbia), realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase:

<http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/33.htm> [consultado el 6.5.2017]

<sup>1044</sup> MUZJ, M.G., *Trasfigurazione*, 18-19.

escatológico-apocalíptico<sup>1045</sup>. Es el Cristo en gloria, la imagen de la victoria, el Cristo que es descrito por san Pablo (Col 1,15-20), el Creador y Señor del universo, «colui che tutto tiene nella sua mano»<sup>1046</sup>. Majestuosidad, solemnidad, misericordia y bondad se desprenden de su contemplación.

El que aparezca representado en la parte superior del ábside de las iglesias, de tal forma que domina todas las imágenes del espacio eclesial bizantino, subraya su significado. Como escribe Špidlík, «está en alto como Pantocrátor, rey universal, tanto del cosmos como de los tiempos. Su puesto natural está en el cielo»<sup>1047</sup> (Figs. 365-367). Por otro lado, esta zona emerge como el punto focal de la luz, pues incluso después del atardecer, el oro de la bóveda hace aumentar la poca luz existente, de manera que se subraya la concepción de Cristo como luz del mundo (Jn 3,19). Además, como ya hemos indicado, Rupnik señala que todo lo que se observa en una iglesia tiene su lugar adecuado cuando captas la mirada del Pantocrátor: «desde su punto de vista, ves la perspectiva correcta de la creación del mundo y de los distintos acontecimientos de la historia»<sup>1048</sup>. Por todo ello, las representaciones del Pantocrátor realizadas por el Centro Aletti también se localizan en un lugar destacado.

Además, en Bizancio el Pantocrátor expresa la búsqueda del equilibrio entre la naturaleza humana y la divina en Cristo, y su rostro suele presentar dos partes: por un lado, la de Cristo juez –que se corresponde con la parte más dura y severa– y, por otro, la de Cristo misericordioso –que es la parte más dulce y pacífica. Podría relacionarse esta forma de representación con el gesto que muestran todas las figuras en los mosaicos del Centro Aletti ya que, como explica Rupnik,

en el arte sagrado el rostro debe ir al encuentro de la persona, debe encontrarla en lo que la persona vive en su verdad. Por ello, los rostros son hechos prevalentemente con un velo de tristeza. Así, cuando uno está alegre, ese velo de tristeza no le molestará, si su alegría es espiritual, sino que le confirmará en la paz. En cambio, si uno está alegre de manera sensual, “burbujeante”, este velo de tristeza será un llamamiento a la sobriedad. Y cuando llegue allí una persona que sufre, ese velo de tristeza será para ella una mirada de compasión que la encontrará precisamente allí donde se encuentra. Pero, al detenerse a contemplar ese rostro, verá que, más allá del velo de tristeza, la figura emana un sentido de fuerza y mucha luz<sup>1049</sup>.

---

<sup>1045</sup> IVANOV, V., *Il grande libro delle icone russe*, 28.

<sup>1046</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *Parola e immagine*, 61.

<sup>1047</sup> ŠPIDLÍK, T., «Las coordenadas teológicas fundamentales de la Capilla Redemptoris Mater», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 120.

<sup>1048</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 130. Véase también: CENTRO ALETTI - EDIZIONI LIPA (3.7.2017), [Assisi 2017] #04 Come in cielo, così in terra.

<sup>1049</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 164-165.

La fuerza del rostro del Pantocrátor está también influida por la luz previamente indicada que irradia el oro de alrededor, como también observamos en las figuras del Centro Aletti. El Pantocrátor es representado en medio busto como el soberano del universo, sentado en un trono, pues «la signoria è il suo carattere principale, nel quale l'amore del Padre trova la sua perfetta realizzazione»<sup>1050</sup>. Suele llevar una túnica color púrpura entretejida en oro, cubierta por un manto azul. En las obras del Centro Aletti, siempre aparece con vestido rojo y túnica azul –excepto en la representación del colegio de San Lorenzo en Roma, donde Cristo aparece vestido de blanco.

Tenemos que tener en cuenta que el rojo es el color de la divinidad pues, como también aclara Rupnik, es el color de la sangre. En el Levítico se señala que la vida de todo ser vivo reside en la sangre, sede de la vida (Lev 17,11) y, como Dios es la Vida (Jn 14,6), «entonces la sangre recuerda a Dios»<sup>1051</sup>. No obstante, esta asociación del rojo con la divinidad se ha perdido por influencia de la concepción renacentista, que asoció este color a lo humano. Por ello, como se lamenta el director del Centro Aletti, «hoy la sangre nos recuerda la muerte, las guerras, los accidentes... ya no nos recuerda al Señor de la vida». Asimismo, explica que el azul, aunque también a partir del renacimiento ha pasado a asociarse al cielo y, por tanto, a la divinidad, realmente es el color de la humanidad, «porque el hombre es la única criatura que camina de pie y mira hacia arriba, hacia el cielo»<sup>1052</sup>. Rupnik, como hemos señalado, recupera el sentido originario de los colores y, de este modo, el Pantocrátor suele aparecer en el esplendor rojo de su divinidad y recubierto del azul de su humanidad, con lo que se subraya el hecho de que el Hijo de Dios se ha hecho hombre, de que Cristo, verdadero Dios, ha asumido la humanidad.

Como juez, sostiene con la mano izquierda el Libro de la Vida –que puede aparecer abierto o cerrado. El Centro Aletti tan solo ha realizado tres representaciones del Pantocrátor con el libro cerrado –el de la *Redemptoris Mater* (Fig. 368), el de la iglesia de San Juan Bautista en Smederevo (Serbia) (Fig. 369) y el de la iglesia de San Pascual en Bari (Fig. 370). En el resto de ocasiones, introduce en el Evangelio generalmente

---

<sup>1050</sup> RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 51.

<sup>1051</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 193. Del mismo modo, Zibawi escribe que como «color de la sangre, el rojo es el color de la vida». Portal, por su parte, también señala que «el fuego y su color, el rojo, representan el amor divino». Véase: ZIBAWI, M., *Iconos*, 98; y PORTAL, F., *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Barcelona: Sophia Perennis, 2011, 49. Es interesante tener en cuenta que Florenski subraya la importancia de esta investigación de Portal. Concretamente, escribe: «el estudio más sistemático y detallado sobre la simbólica de los colores lo encontramos en Fr. Portal» (FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad*, 475).

<sup>1052</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 193.

alguna frase que suele estar relacionada con el espacio en el que esta figura se encuentra –excepto en la representación de Ravoledo, cuya escritura es ilegible (Fig. 371). Es importante tener en cuenta el vínculo entre el libro y el cuerpo de Cristo. Como hemos explicado en la introducción del sentido del icono, la unidad Palabra-Imagen es consustancial al icono. Por otro lado, el tránsito de la Palabra al cuerpo, al rostro, así como el tránsito del cuerpo mortal al cuerpo de gloria, se evidencian precisamente en la representación del Pantocrátor<sup>1053</sup>.

Cristo bendice con la mano derecha. Se trata de una bendición dogmática: por un lado, hace referencia a la Santísima Trinidad y, por otro, a la divino-humanidad. Como explica Govekar, la posición de los dedos refleja en una síntesis el «Credo della Chiesa: il mistero della vita divina come unione delle tre Persone della Santissima Trinità (tre dita) e il mistero dell'unione della divinità e dell'umanità in Cristo (due dita)»<sup>1054</sup>.

En el caso de la iglesia del colegio de San Lorenzo en Roma, la imagen de Cristo está insertada en un cáliz (Fig. 140). De este modo, Rupnik quiere subrayar la concepción del Pantocrátor como creador y redentor, al señalar que «Dio ha creato il mondo, affinché diventasse il cibo per noi, cioè cibo per la comunione con Dio. Qui questo si rende visibile, perché Cristo, che è cibo, che è la copa, che è il calice, è la vera bevanda della comunione con il Padre»<sup>1055</sup>. Esta representación podría vincularse con algunos iconos bizantinos de la ascensión, en que dos ángeles con sus vestiduras forman un cáliz donde está colocada la Virgen y, de este modo, se quiere subrayar que «desde el momento en que Cristo ha subido al cielo como hombre, el cielo ha descendido sobre la tierra»<sup>1056</sup>.

En otras ocasiones, como en la capilla del Pontificio Colegio Irlandés en Roma (Fig. 30) o en la iglesia de Todos los Santos en Eslovenia (Fig. 238), junto al Pantocrátor aparecen otras figuras, como la Virgen y san Juan Bautista, en palabras de Špidlík, «los primeros grandes contemplativos que admiraron al Logos hecho carne»<sup>1057</sup>. Ambos se

---

<sup>1053</sup> Comentarios sobre los mosaicos del Pontificio Colegio Irlandés, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/76.htm> [consultado el 19.4.2017]

<sup>1054</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 13. Véase también: PASSARELLI, G., *Iconos*, 125.

<sup>1055</sup> Ufficio Comunicazioni OFMCap (31.8.2012), Mosaici di p. Rupnik, Collegio San Lorenzo Roma, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XXqYMnsE6Z8> (20') [consultado el 4.9.2016]

<sup>1056</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 85.

<sup>1057</sup> ŠPIDLÍK, T., «Las coordenadas teológicas fundamentales de la Capilla Redemptoris Mater» 119 y ŠPIDLIK, T., «Il Volto del Padre» 34.

inclinan en actitud de oración. Presentan así el gesto de *Deesis*<sup>1058</sup>. María, que aparece siempre a la derecha de Cristo, según las palabras del salmo «a tu diestra una reina» (Sal 45,10), es la que dio espacio a Dios con su *fiat*. Por su parte, Juan Bautista, el Precursor, el asceta, el hombre del desierto, el que renuncia a todo para estar disponible a la voz de Dios, quien dijo: «Él debe crecer y yo menguar» (Jn 3,30), es el primer mártir de Cristo, por lo que posee, como todos los mártires, un poder de intercesión. Ambos expresan humildad, pues su verdadero sentido está en Cristo. Como señala el Centro Aletti, la *Deesis* es el sentido de nuestro camino, de nuestra vida: vaciarse de sí para llenarse de Cristo<sup>1059</sup>.

La *Deesis* ha ocupado un lugar central en la iconografía bizantina. María y san Juan Bautista aparecen como intercesores ante Cristo. La inclinación de su cabeza y espalda, y la colocación de sus manos indican Aquel a quien se dirige la oración. De este modo, la *Deesis* expresa la más pura actitud de la fe, la fe como relación de amor, como apertura al Otro, como reconocimiento íntegro de Dios. Por ello, como señala el Centro Aletti, «el sentido de la vida humana es llegar a ser *Deesis*, convertirse en alguien que indica a Dios, que lo comunica a los hombres»<sup>1060</sup>.

#### 4.3.2.3. Theotokos: La maternidad divina de María

En el año 431 tiene lugar el concilio de Éfeso, en el que se proclama la maternidad divina de María, en palabras de Govekar, «doctrina que responde ya la afirmación de la unión hipostática de las dos naturalezas en la persona de Cristo, que será proclamada en Calcedonia en el 451»<sup>1061</sup>. En este concilio de Éfeso, la Virgen recibe el título de *Theotokos*, Madre de Dios, la que da a luz a Dios. Es a partir de ese momento cuando la presencia de María tanto en el arte como en la liturgia se incrementa y cuando se evidenciará su rol decisivo en la historia de la salvación<sup>1062</sup>. De hecho, un año más

---

<sup>1058</sup> Conviene destacar que en la mayor parte de las representaciones de la *Deesis* realizadas por el Centro Aletti es Juan Bautista y no Juan Evangelista el que aparece junto a la Virgen, una muestra más de la influencia de la tradición oriental en Rupnik.

<sup>1059</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la Pontificio Colegio Irlandés en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/76.htm> [consultado el 17.4.2017]

<sup>1060</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla del seminario de Maribor (Eslovenia), realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/slovenia/05.htm> [consultado el 6.5.2017] Véase también: ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 165; y GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, 158.

<sup>1061</sup> GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 36. Véase también: USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 87.

<sup>1062</sup> BELTING, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid: Akal, 2009, 13; BERNARDI, P., *I colori di Dio*, 39; y VERDON, T., «Approfondimenti: Regina Coeli: le

tarde, en el 432 el arco triunfal de Santa María la Mayor en Roma proclamará visualmente el dogma de Éfeso, al aparecer la Virgen, con el Niño en sus brazos, como *basilíssa*, vestida con trajes imperiales y sentada sobre un trono<sup>1063</sup>.

Esta relevancia de la Virgen también se observa en las obras del Centro Aletti, ya que es una de las figuras más representadas. Como confiesa el propio Rupnik, «en María se ve por excelencia que la obra de la redención es una obra que tiene lugar gracias a la sinergia entre Dios y el hombre»<sup>1064</sup>. De hecho, si, como hemos señalado, el icono está íntimamente ligado al misterio de la encarnación, pues el icono de Cristo permite reproducir los rasgos de Dios hecho hombre, «el icono de la Madre de Dios representa al primer ser humano que hizo realidad el objetivo de la encarnación: la deificación del hombre», como afirma Uspenski<sup>1065</sup>.

Existen algunas características comunes a las representaciones bizantinas de la Virgen y que han sido recuperadas por el Centro Aletti. María viste de forma inversa a como lleva Cristo sus vestiduras. La Madre de Dios porta la túnica azul y es revestida de un manto rojo, pues es por excelencia la criatura divinizada. Por otro lado, hay que destacar la representación de las tres estrellas –una encima de la frente y las otras dos sobre los hombros–, signo dogmático de su virginidad perpetua, al indicar su virginidad antes, durante y después del parto de su Hijo<sup>1066</sup>.

La tradición ortodoxa atribuye los primeros iconos de la Virgen al evangelista san Lucas. Como ha escrito Špidlík, la idea que se expresa con esta tradición es clara: «l'autore del vangelo è anche autore dell'icona. Dio ci parla con le parole o con le immagini per mezzo degli uomini ispirati dallo Spirito Santo»<sup>1067</sup>. San Lucas habría pintado tres imágenes<sup>1068</sup>. Una pertenece al tipo denominado *Eleusa, Virgen de la Ternura o Misericordiosa*, en el que María une su cara a la de su Hijo con gesto de cariño. Además, alza su mano hacia Él, en señal de veneración, de forma que ofrece a su Hijo a la humanidad. Se trata de la imagen de una madre que sufre profundamente por

---

Maestà toscane», en VERDON, T. (coord.), *L'arte cristiana in Italia. Origini e Medioevo*, Milano: San Paolo, 2005, 356.

<sup>1063</sup> La basílica de Santa María la Mayor fue construida por el papa Liberio (352-356), reconstruida por el papa Sixto III (432-440) y modificada en siglos posteriores. Véase: PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 27; y GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 36.

<sup>1064</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 183.

<sup>1065</sup> USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 58.

<sup>1066</sup> RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 98; EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 267; y PFEIFFER, H., «La beatitudini nell'arte» 115.

<sup>1067</sup> ŠPIDLIK, T., «Il Volto di Cristo nella spiritualità dei Padri greci» 62. Véase también: EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 29.

<sup>1068</sup> USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 59.

el dolor que le espera a su hijo y que aguarda conscientemente y en silencio sus inevitables sufrimientos. Por su parte, el Niño dirige a su madre un gesto de caricia tranquilizadora, ya que con una mano aprieta su *maphorion*, el santo velo, mientras que, en ocasiones, coloca la otra dulcemente sobre su cuello<sup>1069</sup>. Estas características están presentes en el llamado icono de Nuestra Señora de Vladimir (Fig. 348), sobre el que Špidlík y Rupnik han escrito que

La Madre se compadece de los sufrimientos futuros del Hijo. Sin embargo, la compasión es incomparablemente más serena. Entonces, el Hijo intenta alcanzar la mirada triste de María, aprieta su mejilla contra la de su Madre y, abrazándola afectuosamente, parece susurrarle algo. Será lo mismo que se encuentra como inscripción en otros iconos: “¡No llores por mí, Madre!”. El dolor sentido por la Madre es la futura Pasión y la cruz. Pero el pintor lo deja indeterminado, sin especificar, y transgrede de este modo los límites de la consideración histórica del misterio<sup>1070</sup>.

En el Policlínico *Gemelli* de Roma (Fig. 372) y, previamente, en la iglesia de San Florián en Eslovenia (Fig. 373), el Centro Aletti ha realizado dos interpretaciones de esta imagen en las que se destacan los gestos de ternura de la Madre y de su Hijo.

La segunda representación de María que la tradición atribuye a san Lucas es la que corresponde al tipo denominado *Hodigitria (Odegetria)*, es decir, «la que indica –o lleva por– el camino» (Figs. 374-376). En este caso, la Virgen y el Niño aparecen de frente, vueltos hacia el espectador. María sostiene a su Hijo sobre su brazo, normalmente el izquierdo. Cristo bendice con su mano derecha. Su Madre apunta al Niño –tal y como también lo observábamos en el tipo de *Eleusa*, pero en este caso, de forma más marcada. La Virgen indica la vía a seguir para la salvación y se presenta también como símbolo de la Iglesia que muestra a los cristianos el camino hacia Cristo<sup>1071</sup>. Uno de los rasgos más destacados de las representaciones del Niño en estos iconos es que, a pesar de su estatura –la propia de un niño–, su rostro es «el de la sabiduría eterna, con los rasgos de un adulto, con arrugas en la frente, pensativo». Además, es el Cristo docente y aparece bendiciendo, como también observamos en las representaciones que el Centro Aletti ha realizado de este tipo (Figs. 377-378)<sup>1072</sup>.

---

<sup>1069</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 268; USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 59; y ZIBAWI, M., *Iconos*, 146.

<sup>1070</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 142-143; y ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 93. Este icono fue llevado hacia 1131 desde Constantinopla a Rusia. En 1155 fue trasladado de Kiev a Vladimir, una ciudad al noreste de Moscú –por eso recibe ese nombre– y es célebre por sus intervenciones milagrosas (EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 265).

<sup>1071</sup> Rupnik y Špidlík han señalado que este nombre de la Virgen se debe a una leyenda bizantina: la Virgen condujo a dos ciegos por el camino y les devolvió la vista (ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 155-156; y ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 103). Véase también: USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 59; y ZIBAWI, M., *Iconos*, 109.

<sup>1072</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 155.

En cuanto al tercer icono, este muestra a la Virgen sin su Hijo. Como señala Uspenski, la información sobre este tipo resulta confusa y, posiblemente, se asimilaría al de la Virgen de la *Deesis*, es decir, en oración, dirigiéndose a Cristo, que previamente hemos comentado<sup>1073</sup>. En este caso, entre las representaciones musivarias del Centro Aletti, podríamos destacar el mosaico de la capilla de la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos en el Vaticano (Fig. 5).

Además de estos tipos, el Centro Aletti ha realizado otras representaciones de la Virgen, como la llamada Virgen del Signo o la Virgen Orante, que en Rusia recibió el título de *Znamenie*, «milagro, signo, en referencia al versículo: “El Señor mismo os dará un signo: la virgen concebirá y dará a luz un hijo” (Is 7,14)»<sup>1074</sup>. Hay que recordar que, como hemos destacado, la figura orante ya está presente en imágenes de origen paleocristiano. Su rasgo más característico es su actitud de *expansis manibus* que también se observa en las representaciones de la Virgen orante, de la que la tradición bizantina transmitirá antiquísimos testimonios desde el siglo VI (Fig. 379)<sup>1075</sup>. El gesto de las manos de la Virgen con las palmas hacia arriba expresan la espera del don por parte de Dios y, al mismo tiempo, su total disponibilidad a ser colmada de lo alto. Špidlík escribe que «la Madre di Dio è rappresentata nella forma dell’orante, come preghiera vivente. Per mezzo della preghiera, il Dio-Verbo era sempre nel suo cuore»<sup>1076</sup>. Portadora privilegiada, la Virgen orante es además la que intercede por los hombres, transmite la gracia divina e invita al creyente a acoger al Hijo de Dios<sup>1077</sup>. En estos iconos, el Niño está representado en el seno de María. También Él aparece como figura orante o bendiciendo –encontramos asimismo mosaicos del Centro Aletti con ambas actitudes (Figs 263 y 380-382). Como han escrito Špidlík y Rupnik, en este icono se subraya el hecho de que «desde que la *Theotokos* ha acogido al Verbo y lo ha empezado a llevar, también ella está haciéndose conforme a lo que lleva en su seno. María ora en Cristo, o sea, participa en su oración y así se hace parecida a Él. La oración hace al hombre cristoforme». Además, la posición de la Virgen es idéntica a la que muestra la figura de la Sofía. Por tanto, se puede establecer un nexo entre estas dos

---

<sup>1073</sup> USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 59.

<sup>1074</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 145.

<sup>1075</sup> BORIELLO, L. y CALISI, A., «Un tema iconografico comune tra Oriente e Occidente. La Vergine orante del Segno», *Arte Cristiana* 883 (2014) 300.

<sup>1076</sup> ŠPIDLIK, T., «La Madre di Dio-Znamenie (Marko Ivan Rupnik)», en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*. Roma: Lipa, 1996, 5.

<sup>1077</sup> MUZZI, M.G., *Trasfigurazione*, 39-40. Para profundizar más en esta iconografía, véase: BORIELLO, L. y CALISI, A., «Un tema iconografico comune tra Oriente e Occidente. La Vergine orante del Segno» 299-310.



representaciones. Špidlík y Rupnik también han escrito que si la Sofía es entendida como la unidad entre lo divino y lo creado, la Virgen emerge como el lugar de ese encuentro: «en ella el Verbo se ha hecho hombre. Y la oración misma se coloca en esta realidad dialógica divino-humana»<sup>1078</sup>.

Asimismo, debemos destacar la relación entre la Sabiduría y la llamada María *Sedes Sapientiae*, de la que el Centro Aletti también ha realizado diversos mosaicos (Figs. 331 y 383). En este caso, su representación está ligada a la influencia de las reflexiones sobre la Sabiduría formuladas por Filón de Alejandría. En la patrística se concluye que Cristo-Sabiduría procede de Dios, pero por medio de María viene del género humano, por ello, la Virgen emerge como sede viva sobre la cual puede asentarse el Hijo de Dios que, en los mosaicos del Centro Aletti, bendice con la mano derecha y lleva vestiduras sacerdotales. Cristo aparece en el icono como verdadero rey, pero para poder ejercer su poder, en palabras de Špidlík y Rupnik, «debía nacer en el tiempo de María Virgen. Bajo este aspecto fue ella quien lo puso en el trono del mundo»<sup>1079</sup>. Fiel a la esencialidad propia del arte bizantino –y de las vanguardias–, Rupnik elimina todo elemento accesorio. Así, en los mosaicos del Centro Aletti no observamos el cojín rojo que contemplamos en los iconos de la Virgen orante a los pies de María, el cojín del trono del emperador de Constantinopla, que indica la realeza<sup>1080</sup>.

Por otro lado, la representación de la Virgen orante también podría relacionarse con la imagen que se encuentra en la iglesia del colegio de San Lorenzo en Roma realizada por el Centro Aletti (Fig. 384). Pero la Virgen, que lleva en su seno a su Hijo, no aparece en posición orante, sino que es Moisés quien se nos muestra en esta posición. El Centro Aletti ha representado así el episodio de la zarza ardiente. En Oriente, se han trazado vínculos estrechos entre este pasaje y la imagen de la Virgen, como observamos en el icono de la zarza incombustible (Fig. 385). Por otro lado, los Padres de la Iglesia habían admitido que la zarza ardiendo era una figura de la Virgen. Así, san Andrés de Creta escribe en su homilía IV, dedicada a la natividad de la Virgen, que entre los «diversos nombres con que los insignes intérpretes del Espíritu Santo designan a María, a fin de interpretar místicamente las figuras simbólicas», se encuentra la zarza, «por

---

<sup>1078</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 147; y ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 95.

<sup>1079</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 153. Véase también: Comentarios sobre los mosaicos de la capilla del colegio universitario San Estanislao, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/slovenia/23.htm> [consultado el 5.6.2017]

<sup>1080</sup> Špidlík y Rupnik continúan señalando que «los Padres veían en este cojín el cosmos, el mundo creado» (ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 149).

aquello que dijo Moisés: “Iré a ver esta gran visión, ¿cómo es que arde la zarza y no se consume?” (Ex 3,3)»<sup>1081</sup>. Por su parte, Gregorio de Nisa, así como san Efrén el Sirio o san Juan Crisóstomo, establecieron una relación tipológica entre la zarza ardiente y la Inmaculada Concepción<sup>1082</sup>. Rupnik es consciente de esta tradición y, por ello, en su explicación de esta escena, afirma:

Mosè, con il velo sulla faccia, vede il fuoco del rovetto e vede che il fuoco non consuma il legno. Ma noi, che siamo la Chiesa, vediamo senza velo. Che cosa vediamo? Che questo rovetto ardente è la Vergine Madre che Mosè non vede, ma dal IV-V secolo e poi, i Padri dicono che il rovetto ardente è la Vergine Madre, dove l’umanità che si unisce alla divinità non la consume, non la distrugge, ma la porta al massimo sviluppo, la rende Madre<sup>1083</sup>.

Por otro lado, entre los diversos paralelismos que se han establecido entre la zarza ardiente y la Virgen, Špidlík y Rupnik también han subrayado el hecho de que, del mismo modo que el fuego en el monte Horeb es el primer signo del Éxodo, el signo de la presencia divina; la Virgen María es «una señal al principio del nuevo éxodo con el nuevo Moisés–Cristo, la seguridad de que Dios está verdaderamente aquí con nosotros, el Emmanuel»<sup>1084</sup>.

Finalmente, hay que destacar la representación que el Centro Aletti ha creado de la llamada Virgen de la Escala, en la que María dispone sus manos de modo que Cristo pueda subir sobre su regazo (Figs. 386-387). Recordemos que la Virgen es la escala de Jacob (Gn 28,12ss) que ha permitido que Dios bajara a la tierra<sup>1085</sup>. El Niño, vestido como sacerdote, bendice con la mano derecha, mientras que con la izquierda suele sostener el libro, porque es el Logos. El Papa Francisco, que ha recibido del Centro Aletti un icono de esta representación, ha confesado su predilección por rezar el rosario delante de esta imagen donde «le mani della Madonna sono come una scalina. È il Bambino che scende. La Madonna è lo strumento per far scendere Gesù»<sup>1086</sup>.

Este tipo de representación de la Virgen también está vinculado a la llamada Virgen de las Espigas. Como hemos señalado en el capítulo sobre el arte paleocristiano, con

---

<sup>1081</sup> ANDRÉS DE CRETA, *Homilias marianas*, Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 1995, 84.

<sup>1082</sup> En el arte bizantino se representó por primera vez el paralelismo entre la zarza y María, debido a la creencia de que en el monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí se encuentra la zarza ardiente. Por ello, desde el siglo XII en dicho cenobio se han pintado iconos bajo la advocación de la *Virgen de la zarza ardiente*, donde aparece María con el Niño sobre la zarza y Moisés delante quitándose las sandalias, como observamos en la escena del Centro Aletti (GARCÍA MASILLA, J.V. y SÁNCHEZ MILLÁN, R., «Tipos apofáticos de Dios Padre», en GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. I. La visualidad del Logos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2015, 633).

<sup>1083</sup> Ufficio Comunicazioni OFMCap (31.8.2012), Mosaici di p. Rupnik (10’30’’).

<sup>1084</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 168-169.

<sup>1085</sup> GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 28.

<sup>1086</sup> *The Vatican* (8.4.2016), *Holy Mass for the Centro Aletti*, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=W7S3IBWkGmg> (25’25’’).

esta imagen, el Centro Aletti remite a la parábola del sembrador del Evangelio (Mt 13, 1-9; Mc 4,1-9; Lc 8,4-8), así como a las reflexiones de Efrén el Sirio. Concretamente, en sus himnos sobre la resurrección, podemos leer: «Asperse rugiada e pioggia vivificante/ su Maria, terra assetata. / Come un chicco di grano cadde poi nello sheol/ e salì come covone e pane nuovo./ Benedetta la sua offerta!» (I, 3) (Figs. 293 y 294)<sup>1087</sup>. Por tanto, la tierra fértil, según san Efrén, es la Virgen, que se convierte en Madre gracias a una semilla, es decir, el Verbo de Dios<sup>1088</sup>.

#### 4.3.2.4. Sofía: La sabiduría divina

Dios antes de crear el mundo tenía una visión de este y la Iglesia ha llamado Sabiduría – en griego *sophía*– a esta visión. De este modo, la Sofía es entendida como la unidad entre el mundo divino y lo creado, entre lo divino y lo humano<sup>1089</sup>. Es «un hálito del poder de Dios y una efusión pura de la gloria del Todopoderoso» (Sb 7,25); la que complacía a Dios mientras creaba (Pr 8,23-31). Es decir, la Sofía, Divina Sabiduría o «multiforme sabiduría de Dios» (Ef 3,10) se refiere a la realidad divino-humana del mundo. En cada ser creado hay una impronta de la Sabiduría divina. Así, san Basilio (ca. 330-379) escribe que «le qualità naturali di tutti non sono frutto di insegnamento, e nulla vi è negli esseri che non sia ordinato e determinato, ma tutti portano tracce della sapienza del Creatore, mostrando in sé stessi di essere stati creati» (*Omelia IX, 7*)<sup>1090</sup>.

La Sabiduría se sienta en el trono del mundo, como aparece en los mosaicos del Centro Aletti. «Il suo sguardo di *sofianicità* è ricevuto da ogni essere creato e chiamato da Dio ad essere divinizzato», escriben Špidlík y Rupnik. En la realidad visible, todos los seres, por tanto, se convierten en un sendero que conduce hacia Dios. Así, la Sofía es el ser angélico que representa la gracia de Dios que penetra en todas las cosas<sup>1091</sup>.

---

<sup>1087</sup> EFREM, *Inni Pasquali. Sugli Azzimi, sulla Crocifissione, sulla Risurrezione*, Milano: Paoline, 2001, 334. Debemos también tener en cuenta sus *Himnos sobre la Navidad*, en los que señala: «Nel (mese di) Kānon, che nasconde/ il seme sotterra, / è germogliata dall'utero/ la spiga della vita./ Nel (mese di) Nisan, dove germoglia/ il seme all'aria aperta, / in esso si seminò da sé,/ il covone, in terra./ L'aveva mietuto e divorato/ la morte nello sheol, ma il farmaco della vita, in esso nascosto, l'ha lacerato» (EFREM, *Inni sulla Natività e sull'Epifania*, 179-180).

<sup>1088</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de las Misioneras de la Inmaculada en Monza, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/69.htm> [consultado el 19.4.2017]

<sup>1089</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 95.

<sup>1090</sup> BASILIO, *Sulla Genesi (Omelia sull'Esamerone)*, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, 1990, 285.

<sup>1091</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 120. Véase también: ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 175; y ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 139. Véase también: CLÉMENT, O., «Presentazione», en SOLOV'ĚV, V. (coord.), *I fondamenti spirituali della vita*, Roma: Lipa, 1998, 14.

Es un término clave en las doctrinas sofiológicas o *sofiánicas* de los pensadores orientales del siglo XX. Florenski la denominará el Ángel Guardián de la creación o la esencia originaria de la creación, el Amor creador de Dios (Rom 5,5), por la cual lo creado «se sumerge en las entrañas de la vida intratrinitaria y por la cual recibe la vida entera de la Fuente única de la Vida»<sup>1092</sup>. Por su parte, Bulgákov, siguiendo a Florenski, establece que la Sofía es una realidad intermedia que hace posible la creación. En palabras de Campatelli, «non è Dio, anche se conserva in sé la forza di Dio operante nella creazione come vita, orientamento, custodia, provvidenza». En definitiva, según Bulgákov, la Sofía es el amor divino, «il fondamento sovraeterno del mondo in Dio, di cui il mondo è creato ad immagine»<sup>1093</sup>.

Según Špidlík, sería la tercera visión del mundo. Si la primera se realiza con los ojos y contempla la superficie de las cosas, la segunda es la visión de la razón que ve la multitud de ideas, mientras que la tercera es la visión espiritual que permite «vedere Dio nel cosmo, afferrare la Sapienza eterna nelle creature caduche»<sup>1094</sup>.

Como también señala Florenski, existen diversas variantes del icono de la Sofía, de la Sabiduría divina. El pensador ruso establece principalmente tres: el tipo del Ángel; el tipo de la Iglesia y el tipo de la *Theotokos*<sup>1095</sup>.

Aunque, como hemos señalado en el apartado precedente, en algunos mosaicos del Centro Aletti, concretamente, en los que se representa la figura de la Virgen Orante, se advierte la relación entre la Sofía y «el tipo de la Theotokos» del que habla Florenski, Rupnik para representar la Sabiduría divina recurre a la figura del ángel (Figs. 388-390). Sus alas aluden a la cercanía que la Sofía tiene con el mundo superior<sup>1096</sup>. Además aparece con una lira, lo que recuerda las palabras de Eusebio de Cesarea, que señala

---

<sup>1092</sup> FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad*, 296.

<sup>1093</sup> CAMPATELLI, M., «Introduzione», en BULGÁKOV, S. (coord.), *Lo spirituale della cultura*, Roma: Lipa, 2006, 24. Véase también: BULGÁKOV, S.N., *La sposa dell'agnello*, 614.

<sup>1094</sup> ŠPIDLIK, T., «La sofiologia di san Basilio», en CENTRO ALETTI (coord.), *Dalla Sofia al New Age*, Roma: Lipa, 1995, 20. En su estudio «La Sofia come memoria creativa da Solov'ëv a Tarkovskij», Rupnik subraya el nexo necesario en todo acto creador –también artístico– entre Sofía, Memoria y Amor. Retoma así las diversas fases establecidas por Ivanov en el acto creativo, que previamente hemos señalado, e indica que es en la cúspide del ascenso donde el artista es penetrado por lo divino y trata de llegar al símbolo (RUPNIK, M.I., «La Sofia come memoria creativa da Solov'ëv a Tarkovski» 81).

<sup>1095</sup> Hay que señalar que Rupnik también destaca que la Sabiduría divina es «un principio de pensamiento vivo, no abstracto» de tal forma que «se concentra en Cristo, en la Madre de Dios y en la Iglesia» (RUPNIK, M.I., «La iconografía de la creación en la sacristía mayor» 25).

<sup>1096</sup> FLORENSKI, P., *La columna y el fundamento de la verdad*, 320 y 334.

que, así como una lira está formada por diversas cuerdas, este mundo material es como un instrumento realizado por las manos de Dios<sup>1097</sup>.

La llamada *Sofía de Novgorod* también es representada en forma de ángel y aparece sobre el trono imperial, con corona, vestida con trajes imperiales y en medio de una serie de círculos concéntricos (Fig. 391). Como señala Špidlík, «essa è la Sofía creata, inerente nel mondo. Per essere tale, deve essere immagine della Sofía divina, del figlio di Dio». Por ello, continúa aclarando Špidlík, la figura de Jesús en este icono está pintada sobre la Sofía del mundo y, por encima de la figura de Cristo, está el trono, imagen del Padre invisible. Por tanto, el rostro del Padre se hace visible en Cristo, «che è la Sapienza incarnata; e Cristo, per mezzo di cui tutto è stato fatto, lascia in ogni essere la sua traccia, la Sophia *toû kosmou*. In tal modo tutto ciò che esiste rivela il volto misterioso del Padre»<sup>1098</sup>.

Destacan en ella los colores rojo y dorado, que también son los protagonistas en las representaciones que de esta figura realiza el Centro Aletti. Tanto en las imágenes bizantinas como en los mosaicos del Centro Aletti se apoya, además, sobre un cojín rojo, que subraya su realeza.

#### **4.3.2.5. Etimasia: La preparación del trono**

En las iglesias bizantinas, generalmente, detrás del iconostasio y sobre el altar está representada la *Etimasia*. En este espacio, podemos contemplarla en la basílica de Santa María la Mayor en Roma (Fig. 392), en la capilla Palatina en Palermo (Fig. 393) o en la catedral de Monreale (Fig. 394). Asimismo, se encuentra en baptisterios como el arriano en Rávena (Fig. 395). Literalmente *Etimasia* significa la preparación del trono y su imagen está compuesta por un trono vacío que aparece cubierto, con un cojín, sobre el que se encuentra una cruz. Es el «trono establecido en el cielo», del que habla Juan en el Apocalipsis (Ap 4 y Ap 20,11)<sup>1099</sup>. Su representación está ligada, por tanto, al juicio universal.

---

<sup>1097</sup> EUSEBIUS, *History of the Martyrs in Palestine: Discovered in a Very Antient Syriac Manuscript*, Texas: RDMc Publishing, 2008, 38.

<sup>1098</sup> ŠPIDLIK, T., «Il Volto del Padre» 33-34.

<sup>1099</sup> BECKWITH, J. y KRAUTHEIMER, R., *Early Christian and Byzantine Art*, New Haven and London: Yale University Press, 1986, 111.

Como explica el Centro Aletti, se trata de un trono creado con el fin de convertirse en altar<sup>1100</sup>. Además de la cruz, en todos los mosaicos del Centro Aletti se observan los signos de la pasión, como la lanza y la caña con el hisopo (Figs. 396-398). El director del Centro Aletti incorpora, además, la representación del Libro de la Vida, abierto, para subrayar que el libro con el que el mundo fue creado es el mismo con el que seremos juzgados al final de la historia<sup>1101</sup>. Esta representación recuerda, por tanto, las palabras del salmo: «el Señor reina por siempre; para emitir juicio ha establecido su trono. Juzgará al mundo con justicia; gobernará a los pueblos con equidad» (Sal 9,7-9). En definitiva, con su representación se expresa el triunfo de Cristo sobre la muerte y la espera de su segunda venida como juez del mundo.

El hecho de que el Centro Aletti incorpore esta representación donde tradicionalmente se encuentra, como hemos señalado, sobre el altar, subraya asimismo las palabras de san Pablo: «así, pues, todas las veces que comiereis este pan, y bebiereis esta copa, anunciáis la muerte del Señor hasta que venga» (1Cor 11,26).

### **4.3.3. Reinterpretación de las doce fiestas**

Previamente, hemos señalado que la iglesia de la Virgen María del Monte Carmelo en Snagov (Rumanía) emerge como un ejemplo evidente de la impronta bizantina en las obras del Centro Aletti ya que, además de reflejarse las características propias del arte bizantino que podemos contemplar también en otros espacios, se han incorporado doce vidrieras relativas a las doce fiestas del año litúrgico en las iglesias orientales. Son las que vamos a estudiar en este capítulo.

Estas «doce grandes fiestas» (*dodekáorton*) son las principales solemnidades litúrgicas y sus representaciones tradicionalmente decoran el iconostasio, un elemento divisorio, sobre el que se exponen los iconos, que separa la nave –en la que se encuentran los fieles– del santuario –donde está el altar y en el que solo pueden entrar los clérigos. Como escribe Špidlík, el iconostasio «copre l'azione misteriosa e allo stesso tempo, la rivela, mostrando in modo visibile ciò che accade invisibilmente

---

<sup>1100</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en Reggio Calabria, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/62.htm> [consultado el 6.4.2017]

<sup>1101</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en Reggio Calabria, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/62.htm> [consultado el 17.5.2017]

nell'eucaristia»<sup>1102</sup>. Así, el iconostasio es uno de los lugares de la iglesia bizantina en que la imagen adquiere un especial protagonismo. Es interesante tener en cuenta que desde 2006 al año 2012, de forma interrumpida, el Centro Aletti ha trabajado en la iglesia ortodoxa de la Transfiguración en Cluj (Rumanía), cuyo iconostasio ha sido realizado por el artista Silviu Oravitzan (Fig. 399).

Cada festividad tiene su propia imagen, que es elaborada a partir de las Sagradas Escrituras, las obras de los Padres de la Iglesia, los escritos apócrifos y los textos de los oficios litúrgicos de las fiestas que unen todas estas fuentes y contemplan el evento<sup>1103</sup>. Como explica Natasa Govekar, «la función de las fiestas litúrgicas es hacernos vivir en la presencia de la realidad del acontecimiento salvífico»<sup>1104</sup>.

#### 4.3.3.1. Nacimiento de la Virgen

El 8 de septiembre se festeja la Natividad de la Madre de Dios. Es una fiesta mariana que inaugura el ciclo anual de las grandes festividades litúrgicas bizantinas. Del mismo modo que en el mes de septiembre se iniciaba tanto el año eclesiástico como el civil, en el imperio bizantino, el nacimiento de la Virgen es el episodio inicial del que arranca la historia de la salvación. Así lo subraya Andrés de Creta en su homilía de esta fiesta: «Alégrese toda la creación, salte de gozo y aplauda con sus manos, pues hoy nos ha nacido una niña, a través de la cual nos llega la salvación y viene a nosotros el Redentor de todo el mundo, Cristo Jesús, el Verbo de Dios»<sup>1105</sup>. Esta festividad, probablemente, tuvo origen en la Iglesia de Jerusalén. Bajo el reinado de Justiniano I (527-565), fue introducida en Constantinopla. En Occidente, la solemnidad llegó más tarde y tuvo diversas fortunas –en la actualidad se presenta como festividad de segunda clase<sup>1106</sup>.

El acontecimiento no es narrado por los evangelios canónicos, pero sí por los apócrifos, como el evangelio del pseudo Mateo o el protoevangelio de Santiago<sup>1107</sup>. Por ello, la iconografía está basada esencialmente en estos relatos. En la escena principal, como contemplamos en la realizada por Cavallini para la basílica de Santa María en

---

<sup>1102</sup> ŠPIDLÍK, T., *L'idea russa*, 348. Véase también: PASSARELLI, G., *Iconos*, 8; y GUKOVA, S., *Le feste del Signore nell'icona russa*, Arezzo: C&M Arte, 2008, 21.

<sup>1103</sup> GUKOVA, S., *Le feste del Signore nell'icona russa*, 19.

<sup>1104</sup> GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 31. Como se ha señalado, se van a estudiar las festividades que encontramos en las vidrieras de la iglesia de la Virgen María del Monte Carmelo en Snagov (Rumanía) y que Passarelli llama las doce festividades «según la tradición ideal», a las que añade la Resurrección, así como la Exaltación de la cruz, que nosotros suprimimos. Se tratarán, por tanto, las fiestas del Señor (*despótiche*) y de la Virgen María (*theomitóriche*).

<sup>1105</sup> ANDRÉS DE CRETA, *Homilías marianas*, 96.

<sup>1106</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 29-31.

<sup>1107</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 59-61 y 79-83.

Trastevere (Fig. 400), se encuentra santa Ana, sentada o recostada sobre el lecho, que es asistida por unas mujeres, mientras que la Niña es atendida por las comadronas. Generalmente, la acción se desarrolla en el interior de una casa noble y rica –como podemos deducir a partir de los elementos arquitectónicos y decorativos. En algunas ocasiones, junto a esta escena, encontramos otras secundarias, como el anuncio de la concepción a Joaquín y Ana por separado, o el encuentro de ambos<sup>1108</sup>.

Esta escena es representada por el Centro Aletti con una gran sencillez (Fig. 401). De esta forma, se suprime la preparación de los baños, que se suele representar en la esquina inferior derecha, así como el grupo de mujeres que ofrecen regalos y que está presente en algunas escenas bizantinas –quizás como un motivo que provenga del ceremonial de la corte imperial<sup>1109</sup>. En la vidriera de la iglesia de Snagov en Rumanía, contemplamos únicamente a la Virgen, en la cuna, y a su madre, santa Ana, recostada en el lecho. Rupnik parece tener en cuenta las palabras del protoevangelio de Santiago en el que podemos leer: «Ana al dar a luz, exclamó: “Mi alma ha sido hoy enaltecida” y reclinó a la niña en la cuna» (5, 2)<sup>1110</sup>.

En la parte superior de esta vidriera se han incorporado los versos del Cantar de los Cantares: «¿Quién es ésta que se asoma como el alba, hermosa como la luna llena, refulgente como el sol...?» (Cant 6,10). Al fondo, se observan líneas esenciales que permiten ambientar arquitectónicamente la escena. Por otro lado, santa Ana, tanto en las representaciones de los iconos como en las del Centro Aletti, dirige su mirada a la lejanía. Es una mirada contemplativa; parece que quisiera profetizar pero, en palabras de Špidlík y Rupnik, «todavía se siente obligada a guardar silencio, un silencio lleno de esperanza en las grandes cosas del futuro»<sup>1111</sup>.

#### 4.3.3.2. Presentación de María en el templo

La fiesta para la dedicación de la basílica de Santa María la Nueva en Jerusalén, el 21 de noviembre del año 543, probablemente, se transformó con el tiempo en memoria local de la presentación de María en el Templo. Con posterioridad, esta fiesta se difundió en Oriente y entre los siglos VII y VIII se estableció en la Iglesia de Constantinopla. En Occidente fue acogida más tarde y tuvo desigual fortuna; muestra de ello es que durante

---

<sup>1108</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 43-44.

<sup>1109</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 117.

<sup>1110</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 61.

<sup>1111</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 117.



el pontificado de Benedicto XIV estuvo a punto de ser suprimida, pero afortunadamente, se mantuvo<sup>1112</sup>.

De nuevo, es el protoevangelio de Santiago el que nos narra este acontecimiento. La iconografía se basa en este relato y también se sigue el esquema del icono de la presentación de Jesús en el Templo. Tradicionalmente, observamos a san Joaquín y santa Ana, un grupo de vírgenes, la Virgen Niña y el sumo sacerdote, que recibe a María. De hecho, en el protoevangelio de Santiago podemos leer que «al cumplir tres años, fue presentada la Virgen al templo. El sacerdote la bendijo y exclamó: “El Señor ha engrandecido tu nombre por todas las generaciones, pues al fin de los tiempos manifestará en ti su redención a los hijos de Israel”» (7,2)<sup>1113</sup>. Algunos Padres identifican la figura del sumo sacerdote con Zacarías, padre de Juan el Bautista. Por ello, tanto en los iconos como en la representación del Centro Aletti observamos la aureola que rodea la cabeza del anciano. Asimismo, en el relato del protoevangelio de Santiago, se narra que Ana había prometido que si llegara a tener un niño, lo llevaría como ofrenda al Señor y estaría a su servicio todos los días de su vida (4,1), y que a María le fue asignado bordar «la escarlata y la púrpura auténtica» del velo del templo (10,2)<sup>1114</sup>.

De nuevo, Rupnik refleja en la vidriera de la iglesia de Snagov tan solo lo esencial (Fig. 402): María, es presentada por sus padres, ante el sacerdote del templo. «Colei che deve diventare il Nuovo Tempio di Dio, si lascia penetrare dal mistero della Santa Dimora», apunta el Centro Aletti<sup>1115</sup>. Hay que destacar los gestos antagónicos que muestran, por un lado, san Joaquín y santa Ana, y por otro, Zacarías, en cuya actitud se subraya su acogida.

#### 4.3.3.3. Anunciación

La fiesta de la anunciación hunde sus raíces en los primeros siglos del cristianismo, aunque los testimonios más antiguos de la solemnidad litúrgica específica de la anunciación remiten a la época del emperador Justiniano. Se cree que, inicialmente, la anunciación no se convirtió en una fiesta propia al estar asociada a la de la Navidad, pero cuando el nacimiento de Cristo adquirió mayor relevancia y se formó un pequeño

---

<sup>1112</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 67.

<sup>1113</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 63.

<sup>1114</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 61 y 64.

<sup>1115</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la iglesia de la beata Virgen María del Monte Carmelo en Rumanía, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/europa/131b.htm> [consultado el 4.8.2017]

ciclo navideño, la anunciación, por su parte, asumió cada vez una mayor autonomía hasta llegar a constituirse en fiesta mariana independiente. La celebración fue introducida en la Iglesia romana por el papa Sergio I. Desde sus inicios, la festividad fue celebrada el 25 de marzo<sup>1116</sup>.

Debemos tener en cuenta que la historia de la salvación ha comenzado a partir de la anunciación. Es por ello por lo que este acontecimiento es uno de los más representados por el Centro Aletti. Como explica Rupnik: «la anunciación es uno de los temas más recurrentes, porque justamente aquí está el comienzo de la fe»<sup>1117</sup>. También en el arte bizantino este pasaje ocupa un lugar primordial: se suele colocar ante la *puerta bella*, la puerta del santuario y, además, entre los iconos de las grandes fiestas en el iconostasio. Podemos destacar la representación que data del siglo V y que contemplamos en el arco triunfal de Santa María la Mayor en Roma, donde este espacio se convierte en «metáfora» del vientre en que Cristo fue concebido (Fig. 403)<sup>1118</sup>. De este modo, se subraya el hecho de que es gracias a la anunciación como podemos acceder al Misterio, al ser María su puerta –resulta en este sentido de especial interés la escena que de este pasaje encontramos precisamente en la puerta de la iglesia de San Lorenzo en Roma, realizada por el Centro Aletti (Fig. 84).

La Virgen, tanto en las representaciones bizantinas como en las creadas por Rupnik, puede aparecer sentada –de tal forma que toma como modelo las imágenes imperiales– o de pie –como muestra de respeto ante el emisario divino<sup>1119</sup>. En los mosaicos del Centro Aletti, también puede aparecer arrodillada, en señal de humildad, mientras escucha las palabras del ángel<sup>1120</sup>.

En las representaciones del Centro Aletti, como hemos señalado con anterioridad, la Virgen siempre viste túnica azul y es revestida de un manto rojo, «que indica que Cristo

---

<sup>1116</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 148.

<sup>1117</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 181; y Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

<sup>1118</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 161; y VERDON, T., *Vedere il mistero*, 27.

<sup>1119</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L., «La anunciación», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 12 (2014) 2. Recuperado de

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf>

[consultado el 7.7.2016]

<sup>1120</sup> Aunque el tipo aparece en algunos ejemplos de los siglos V y VI en el norte de Italia y sur de Francia, es a partir del siglo XIII cuando se hará más frecuente, Así la representa Giotto en la Capilla de la Arena de Padua, y así se la describe en las *Meditationes Vitae Christi* (GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I., «Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis. Un estudio sobre la iconografía de la encarnación», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, 9 (1996) 13). Recuperado de

<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-12CFA669-3203-7822-63A0-1E5BE36CA592&dsID=Documento.pdf> [consultado el 7.7.2016]

la hace divina puesto que ella lo ha acogido, le ha dado espacio»<sup>1121</sup>. Así también es representada en el arte bizantino, como observamos en la llamada *Anunciación de Ustiug* (Fig. 404), en el icono del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Egipto) (Fig. 405), en el mosaico de Jacopo Torriti (Fig. 406) o en el icono conservado en Victoria & Albert Museum (Fig. 407).

El recogimiento de la Virgen contrasta con la actitud más activa de Gabriel. Generalmente, en el arte bizantino, el movimiento del arcángel es subrayado por el gesto oratorio de su mano derecha con el que transmite el mensaje divino a María, como observamos en la *Anunciación de Ustiug*, del que precisamente Špidlík enfatiza los «gesti imperativi dell'angelo Gabriele»<sup>1122</sup>. Este gesto también se puede observar en algunos mosaicos del Centro Aletti, como en la capilla *Redemptoris Mater* (Fig. 408), la rampa de la iglesia inferior de San Pío de Pietrelcina (Fig. 409) o en el Pontificio Colegio Esloveno de Roma (Fig. 410). En otras ocasiones, el ángel dirige su mano derecha hacia lo alto, para enfatizar la procedencia del mensaje (Fig. 24). Suele aparecer de pie, tanto en las representaciones bizantinas como en los mosaicos del Centro Aletti – excepto en la rampa de la iglesia inferior de San Pío de Pietrelcina y en el santuario de San Juan Pablo II en Cracovia (Fig. 411), donde aparece en genuflexión. Además viste generalmente como diácono<sup>1123</sup>.

La mayor parte de estas escenas reflejan la recepción del mensaje por parte de María. Se destaca así su actitud de recogimiento. En muchas representaciones bizantinas, como en la *Anunciación de Ustiug*, la Virgen tiene la cabeza inclinada, postura que indica acogida, vaciamiento, y que puede recordar las palabras del salmo: «Entonces el rey deseará tu hermosura; inclínate ante Él, porque Él es tu Señor» (Sal 45,11)<sup>1124</sup>. Asimismo, su gesto podría relacionarse con las palabras del Cantar de los cantares: «Es la voz de mi amado que llama: “Ábreme, hermana mía, amiga mía”» (Cant 5,2) y que,

---

<sup>1121</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 125; y ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 79.

<sup>1122</sup> ŠPIDLÍK, T., *L'idea russa*, 343-344.

<sup>1123</sup> Como señala Rodríguez Velasco, quizás Rupnik se inspira en la tradición del arte medieval en que, por influencia del Teatro de los Misterios, los ángeles a menudo se revestían como diáconos (RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad: Iconografía de la anunciación» 1068). Además, este detalle podría subrayar la intensa relación entre el arte y la liturgia en los mosaicos del Centro Aletti. Grabar ya planteó esta relación entre los ángeles-diáconos y la liturgia (GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, 161). Véase también: RODRÍGUEZ PEINADO, L., «La anunciación» 2.

<sup>1124</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 121; y PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 148.

precisamente, son las que aparecen escritas en la vidriera de la representación de la anunciación que encontramos en la iglesia de Rumanía (Fig. 412).

Esta actitud de acogida se refleja también en las escenas en las que se produce una fusión entre la representación del momento de la anunciación y el de la llamada Virgen de la Salud, como observamos en la capilla de las hermanas hospitalarias en Madrid, donde las manos de la Virgen parecen rendirse ante Dios y expresar «no soy el artífice de la vida, haz tú, Señor» (Fig. 413)<sup>1125</sup>. De hecho, en la antigua tradición de la Iglesia, Nuestra Señora de la Salud está vinculada en muchas ocasiones al acontecimiento de la anunciación, pues en el momento en que María acoge la Palabra, Dios recibe un cuerpo con el que ha experimentado nuestro dolor, pero con el que también ha vencido sobre la muerte<sup>1126</sup>.

Además de la representación de la recepción del mensaje, el Centro Aletti ha reflejado otros momentos, como el de la llegada del arcángel, del que en el Evangelio se dice: «Ella se turbó» (Lc 1,29). Lo observamos en la capilla de la casa de encuentros cristianos en Capiago (Fig. 414). María no mira a Gabriel –que sostiene el ala para no molestar–, sino que gira su rostro hacia el lado contrario. Deja caer su brazo pues, aunque no parece entender bien del todo, consiente, da su *fiat*. Esta representación podría recordar las palabras de Andrés de Creta que, tras meditar cuál era el mejor modo de que el arcángel Gabriel visitara a María, señala que este «se presentó en la morada de la Virgen y, llegando al aposento donde ella se encontraba, se acercó silenciosamente a la puerta y, entrando, le habló con suave voz, diciéndole: “Salve, llena de gracia, el Señor está contigo” (Lc 1,28)»<sup>1127</sup>. En el caso de la iglesia de Santa Clara en Roma (Fig. 415), así como en la capilla de las hermanas de la caridad en Croacia (Fig. 416), se refleja, en cambio, el momento en que «el ángel la dejó» (Lc 1,38). Por ello, tan solo podemos observar de forma recortada las alas del arcángel o incluso este desaparece, y contemplamos a la Virgen, sola, mientras medita en su corazón las palabras que acaba de escuchar.

El Centro Aletti recupera, además, una tradición reflejada también en Bizancio según la cual la Virgen tiene en sus manos un ovillo. Como explica Rupnik, «María teje el cuerpo del Verbo. De María, Cristo se reviste del cuerpo, es decir, de la humanidad. Del

---

<sup>1125</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 121.

<sup>1126</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla del instituto oncológico en Eslovenia, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/slovenia/49.htm> [consultado el 12.4.2017]

<sup>1127</sup> ANDRÉS DE CRETA, *Homilias marianas*, 105.

Verbo, María se revestirá de la gloria de Dios»<sup>1128</sup>. Es decir, la Virgen «ha dato il suo sangue e la sua carne per il corpo di Dio: per questo, Cristo ha potuto abitare in mezzo a noi corporalmente come figlio di Dio, vivendo e assunto l'umanità come Verbo di Dio»<sup>1129</sup>. La Virgen traduce así en imagen aquello que ha escuchado. Además, el hilo con el cual teje el cuerpo de Cristo es rojo porque, recordemos que es el color de la divinidad<sup>1130</sup>. María confía en la palabra del ángel y la Palabra pasa a habitar en su vientre, por ello, en algunos mosaicos del Centro Aletti, el ovillo se sitúa en este lugar. De este modo, por tanto, se subraya que la anunciación y la encarnación se producen en el mismo momento –en Bizancio este hecho algunas veces se refleja con la representación del Niño Jesús en el seno de la Virgen, como en la *Anunciación de Ustiug* (Fig. 404).

Hay que señalar que, si bien el episodio de la anunciación es narrado tan solo en uno de los evangelios canónicos (Lc 1, 26-38), los artistas para su representación recurrieron también a los apócrifos, como el protoevangelio de Santiago, donde podemos leer:

después que introdujeron a todas [las doncellas sin mancha de la tribu de David] en el templo, dijo el sacerdote: “Echadme suertes a ver quién es la que ha de bordar el oro, el amianto, el lino, la seda, el jacinto, la escarlata y la verdadera púrpura”. Y la escarlata y la púrpura auténtica le tocaron a María, quien cogiéndolas se marchó a su casa (...). Tomó en sus manos la escarlata y se puso a hilarla (10, 2)<sup>1131</sup>.

Con posterioridad, diversos autores ahondarán en la noción de María tejedora, como san Efrén, que en sus himnos de Navidad, escribe: «Tu hai tessuto un abito per Lui ed Egli ha dispiegato la sua gloria/su tutti i tuoi sensi» (XXVIII, 7)<sup>1132</sup>. A partir de estas fuentes, la representación de María con un ovillo en sus manos fue bastante frecuente en el arte bizantino y también, aunque en menor grado, en el occidental. Así, la observamos en el mosaico del arco triunfal de Santa María la Mayor en Roma (Fig. 403).

Por tanto, también en muchas escenas del Centro Aletti la Virgen aparece tejiendo el velo del templo, de ese nuevo templo que es el Cuerpo de Cristo. Como escriben Špidlík y Rupnik, «María está traduciendo en imagen lo que ha escuchado, está tejiendo la

---

<sup>1128</sup> RUPNIK, M.I., *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, 8.

<sup>1129</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I.; *Narrativa dell'immagine*, 78.

<sup>1130</sup> RUPNIK, M.I., «La Parola nella storia» 23. Véase también: ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 79.

<sup>1131</sup> Por otro lado, en el evangelio del Pseudo Mateo se narra que, en el momento de la anunciación, la Virgen «se encontraba en la labor de la púrpura» (9, 2) (SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 87 y 64).

<sup>1132</sup> EFREM, *Inni sulla Natività e sull'Epifania*, 417.

imagen, o sea, un cuerpo, de la Palabra de Dios»<sup>1133</sup>. Si hasta entonces esta se escuchaba, a partir de ese momento se puede contemplar. En las obras del Centro Aletti, este hecho también se manifiesta a partir de otro elemento, que es subrayado en estos mosaicos y que, sin embargo, no tiene un papel tan destacado en las obras bizantinas. Se trata de la representación de la filacteria, que concreta el diálogo entre las figuras del arcángel Gabriel y la Virgen María. En los mosaicos de Rupnik el pergamino no representa ya «las palabras del Verbo, sino el Verbo del Padre en persona». Se trata, de este modo, de la plasmación de la Palabra, la encarnación del Logos, que, como se ha señalado, adquiere especial relevancia en el sentido del icono. La Palabra, por tanto, se traduce en imágenes: «dall'udito si passa alla visione», pues la Palabra, según Rupnik, se escucha, pero también se contempla<sup>1134</sup>. Esto es posible gracias a la encarnación, como sigue explicando el director del Centro Aletti, gracias a:

la rivelazione della Parola-Immagine, ma non in maniera estranea, come se l'immagine del Figlio fosse stata inserita nel mondo come qualcosa di estraneo ad esso, di assolutamente ideale, di compiuto, che rimane in questo mondo come un ideale lontano dalle immagini plasmate delle mani dell'uomo (cf Eb 5,7-9). L'Immagine assolutamente spirituale della parola-Figlio si rivela nell'incarnazione, inserendosi nel corso della storia, entrando nell'umanità, lasciandosi plasmare dagli eventi, dalla cultura (Cf Lc 2,1-4; 7,12; 16,51; Mt 2,13-23 e 3,13-17; Fil 2,6-8). L'Immagine eternamente generata dal Padre si rende visibile<sup>1135</sup>.

Por ello, en estos mosaicos, la Palabra es representada como un rollo, como un pergamino; así se quiere manifestar que la Palabra de Dios se hace imagen, pues cuando se convierte en parte integrante de la tradición y de la liturgia, se constituye como *teología visiva* o *teología litúrgica* del Misterio de la Fe, como símbolo que evoca y manifiesta una presencia<sup>1136</sup>. En estos pergaminos no encontramos ninguna inscripción. En ocasiones presentan gran dinamismo, de forma que se acentúa su lenguaje expresivo. Además, en algunos mosaicos se realizan con teselas de oro, por lo que se subraya así la naturaleza divina de Cristo que se encarna en la humanidad de María<sup>1137</sup>. Generalmente,

---

<sup>1133</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 124. Véase también: RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 26.

<sup>1134</sup> RUPNIK, M.I., *Il cammino dell'uomo nuovo con san Francesco e san Pio da Pietrelcina*, Roma: Lipa, 2009, 6. Véase también: RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad: Iconografía de la anunciación» 1068; y los comentarios sobre los mosaicos de la sala de encuentros del centro de espiritualidad *Los manantiales* de la comunidad de Emmanuel en Lecce, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/24.htm> [consultado el 17.5.2017]

<sup>1135</sup> RUPNIK, M.I., «Per una teologia dell'arte ossia la teologia come creazione artistica» 111.

<sup>1136</sup> BORIELLO, L. y CALISI, A., «Un tema iconografico comune tra Oriente e Occidente» 299.

<sup>1137</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad: Iconografía de la anunciación» 1068.

aparecen desplegados –salvo en la capilla de las hermanas de la caridad en Fiume (Croacia), donde María lo lleva enrollado hacia su pecho (Fig. 416)<sup>1138</sup>.

En el seminario de Reggio Emilia, para subrayar de forma más patente la acogida de María a la Palabra, esta última se hace transparente en su seno (Fig. 417). Con esta imagen, además, se acentúa la encarnación del Verbo, pues, como dijo Juan: «Aquel que es la Palabra se hizo hombre y vivió entre nosotros» (Jn 1,14). Por tanto, en palabras de Rupnik, «María se fió de la palabra del ángel y la Palabra habitó en su regazo»<sup>1139</sup>. En otras ocasiones, como en la sala capitular de la Almudena en Madrid, la Palabra no se hace transparente, pero sí atraviesa su vientre, para hacer ver que, es atravesando su cuerpo como precisamente este Logos toma cuerpo y se convierte en carne (Fig. 418). De hecho, en esta representación –al igual que en otras realizadas por el Centro Aletti–, el rollo de la Palabra recorre diferentes escenas de la vida de Cristo.

En otros mosaicos, como en el de la iglesia de Santa Clara en Roma, la Palabra también atraviesa la figura de la Virgen, pero además María la acoge, la abraza, de forma que se hace así de manera más patente su *fiat*. En la iglesia de las hermanas ursulinas hijas de María Inmaculada en Verona, la acogida se refleja en las manos de la Virgen, dispuestas en la posición de quien toca el arpa (Fig. 419). De este modo, se subraya el hecho de que la Palabra ha encontrado en María espacio y ha resonado<sup>1140</sup>. En otras ocasiones, como en la capilla de la Nunciatura apostólica en París, la acogida de María se muestra de forma más sutil: la Virgen abre su manto y sus brazos para recibir la Palabra de Dios (Fig. 420).

En este sentido, es muy significativo el mosaico de la anunciación de la sala de encuentros de Lecce, donde toda esta escena está insertada dentro del rollo de la Palabra (Fig. 421). Como si de las cortinas de una tienda se tratara, el ángel abre el libro de la Escritura; así se subraya el paso «de la Palabra a la imagen, de la escucha a la visibilidad, Del Verbo a la carne», en definitiva, el misterio de la anunciación<sup>1141</sup>.

La Palabra se ha hecho visible y también nos podemos alimentar de ella en la Eucaristía. Así, caben destacarse las representaciones que de la anunciación encontramos en los sagrarios realizados por el Centro Aletti, como en la iglesia de San

---

<sup>1138</sup> CHAMPEAUX, G. y STERCKX, S., *Introducción a los símbolos*, 106.

<sup>1139</sup> RUPNIK, M.I., *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, 8.

<sup>1140</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de las hermanas ursulinas hijas de María Inmaculada, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/43.htm> [consultado el 12.4.2017]

<sup>1141</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la sala de encuentros del centro de espiritualidad *Los manantiales* de la comunidad Emmanuel en Lecce, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/24.htm> [consultado el 17.6.2017]

Pedro en Gijón (Fig. 422), en la iglesia del beato Claudio en Chiampo (Fig. 423), en la del colegio de San Lorenzo en Roma (Fig. 424) o en la del Corpus Domini en Bolonia (Fig. 425).

Por otro lado, en la iglesia de San Pascual en Bari, encontramos una tinaja (Fig. 426), y en el mosaico de la basílica de San Marcos un pozo (Fig. 427). De nuevo, son los evangelios apócrifos los que nos narran que la Virgen sacaba agua del pozo cuando recibe la visita del arcángel<sup>1142</sup>. Este pasaje puede vincularse, por un lado, a la escena de Rebeca y Eliezer en el pozo (Gn 24,15-19), que se consideraba prefiguración de la anunciación y, por otro, al relato de Jesús y la samaritana junto al pozo, que ya se ha explicado en el apartado del arte paleocristiano<sup>1143</sup>. Pero la tinaja situada al lado de la Virgen en el mosaico de Bari está llena de grietas, pues la nueva vida será contenida en su propio cuerpo –del mismo modo que en la tinaja de la samaritana se observaba el tono gris, símbolo de la muerte<sup>1144</sup>.

En algunas ocasiones, en vez del agua encontramos un entramado vegetal, en el que destacan las teselas de color verde, que remiten, por un lado, al Paraíso perdido y, por otro, al *hortus conclusus* de la Virgen, como observamos en la capilla del seminario en Reggio Emilia (Fig. 417) o en la capilla del hospital de las hermanas hospitalarias en Madrid (Fig. 413), así como en el icono del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Fig. 405)<sup>1145</sup>. En palabras de Špidlík y Rupnik, «el Paraíso fue preparado por Dios para colocar en él al primer hombre, Adán. Para el nuevo Adán, Cristo, esta morada celestial es María, la nueva Eva, que acaba con la maldición de la primera madre y seca las lágrimas de los ojos de los creyentes»<sup>1146</sup>.

Generalmente, la acción en los mosaicos del Centro Aletti transcurre en un escenario indefinido y apenas ambientado. Sin embargo, en algunas ocasiones, como en la iglesia de San Pascual en Bari, María se encuentra bajo un templo (Fig. 426). Así también se

---

<sup>1142</sup> Concretamente este pasaje se puede leer en el protoevangelio de Santiago (11, 1) y evangelio del Pseudo-Mateo (9, 1). Véase: SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 64 y 87.

<sup>1143</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradicón y modernidad: Iconografía de la anunciación» 1074. Véase también CAPOA, C., *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*, Milano: Electa, 2003, 102.

<sup>1144</sup> Rodríguez Velasco también relaciona la representación de la corriente de agua en los mosaicos del Centro Aletti con las imágenes en que los primitivos flamencos vinculaban el cordero con la fuente de la vida (Ap 22, 1). Así, en el mosaico de Reggio Calabria, junto al agua, encontramos un cordero, con el nimbo crucífero y patado, que emerge como símbolo de la Pasión de Cristo, haciendo patente que la historia de la salvación comienza con el sí de María y culmina con la muerte y resurrección de Cristo. También en los primitivos flamencos encontramos en la representación de la anunciación este animal, como en el Político de Gante, trabajado por Hubert y Jan Van Eyck (1426-1432). Véase: RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradicón y modernidad: Iconografía de la anunciación» 1068-1609.

<sup>1145</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradicón y modernidad: Iconografía de la anunciación» 1073

<sup>1146</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 181.



representó este pasaje en algunos iconos, como el que se encuentra en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí en Egipto (Fig. 405) o en la basílica Eufrasiana de Parenzo (Fig. 428). En el caso del mosaico del Centro Aletti, se observa un gran baldaquino y la columna del templo se pierde en la mano de la Virgen, precisamente donde se encuentra el hilo rojo que María está tejiendo. De este modo, se subraya ese nuevo templo que teje la Madre de Dios y que es el Cuerpo de Cristo.

En algunas representaciones bizantinas, el arcángel Gabriel porta un cetro, símbolo de la autoridad y dignidad del individuo, del mensajero, del peregrino<sup>1147</sup>. Así también aparece en el mosaico de la capilla de las hermanas hospitalarias en Madrid (Fig. 429), donde observamos en su extremo tres elementos en forma de pétalo, que se asemejan al trébol que porta el arcángel en la capilla del *Centrum* Aletti en Olomouc (Fig. 430) (República Checa). Hacen referencia a Quien le ha enviado: la Santísima Trinidad<sup>1148</sup>.

En la sala de encuentros de Lecce, además, una paloma une las escenas de la creación y la anunciación. Este animal también aparece en la capilla de las hermanas hospitalarias en Madrid y, asimismo, podemos contemplarla en los mosaicos de Santa María la Mayor. Es el símbolo del Espíritu Santo que da la vida y que, en otras ocasiones, es representado con lenguas de fuego. Hay que señalar que Dios Padre no aparece de manera figurativa en las representaciones de Rupnik –como sí lo encontramos en algunos iconos–, aunque podemos contemplar la *dextera dei* en la capilla de la curia general de la Compañía de Jesús (Fig. 24).

#### 4.3.3.4. Nacimiento de Cristo

El ciclo de las fiestas de la Natividad de Jesús nace de forma tardía, en el siglo IV. Es interesante destacar que, en los primeros siglos, la Iglesia celebraba esta festividad junto con la Epifanía, dado que en el bautismo de Cristo, Dios Padre había exclamado: «Tú eres mi Hijo amado» (Mt 12,18; Mc 1,11; Lc 3,22)<sup>1149</sup>. Para evitar la confusión, es hacia el año 325 o 354, cuando en Roma se empieza a celebrar la fiesta de la Navidad el 25 diciembre<sup>1150</sup>.

---

<sup>1147</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 165.

<sup>1148</sup> Rodríguez Velasco también escribe que, en este sentido, Rupnik tiene presente la meditación de san Ignacio de Loyola sobre la encarnación. Véase: IGNACIO, *Ejercicios espirituales*, Bilbao: Mensajero, 1991, 35; y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad: Iconografía de la anunciación» 1068.

<sup>1149</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 85; y EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 271.

<sup>1150</sup> GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 34.

Los iconos de la Iglesia oriental que representan el nacimiento de Jesús son más sobrios en su expresión, aunque desarrollan con mayor amplitud dogmática el pasaje (Figs. 431-433). Como explican Špidlík y Rupnik, en ellos «la alegría del momento se ve turbada por tristes presentimientos», que son reflejados a partir de ciertos detalles<sup>1151</sup>.

El Niño es depositado en un pesebre, como escriben los evangelistas (Mt 1,18-25; Lc 2,1-7). En concreto, Lucas lo nombra hasta en tres ocasiones. Este elemento será subrayado en diversos escritos patrísticos, como en las Homilías de san Juan Crisóstomo (8,1)<sup>1152</sup>. En el pesebre comerán la mula y el buey, como observamos en los iconos y en algunos mosaicos del Centro Aletti (Figs. 434-435). Estos dos animales proféticos, mencionados por Isaías (Is 1,3) serán también citados en los evangelios apócrifos. Concretamente, en el evangelio del Pseudo-Mateo, podemos leer que «el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: “El buey conoció a su amo, y el asno el pesebre de su señor”» y también en este relato se recoge la profecía de Habacuc: «Te darás a conocer en medio de dos animales» (14, 1)<sup>1153</sup>.

Con la representación del pesebre, Rupnik pretende subrayar el hecho de que el Niño es el verdadero alimento que da la vida<sup>1154</sup>. Pero, al mismo tiempo, el pesebre es un sepulcro, como también aparece así representado en algunos mosaicos del Centro Aletti. Es el caso de la *Redemptoris Mater* (Fig. 436) o de la iglesia ortodoxa de la Transfiguración en Cluj (Rumanía) (Fig. 437). De esta forma, se refleja que «Maria partorisce e depone il figlio nel sarcofago, perché il Bambino è nato per morire e così raggiungere noi nella morte e strapparci al suo potere»<sup>1155</sup>.

Asimismo, en los iconos, la gruta es un lugar oscuro. Špidlík y Rupnik se sirven de las palabras de Juan (Jn 1,5) para explicar que «la luz que ha aparecido en ella debe ser

---

<sup>1151</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 54. Véase también: ŠPIDLIK, T., «Natividad del Señor. Misa de Navidad», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Vivir la Navidad. Homilías Navideñas*, Burgos: Monte Carmelo, 2005, 26.

<sup>1152</sup> JUAN CRISÓSTOMO, *Obras de san Juan Crisóstomo. Homilías sobre el Evangelio de san Mateo (I-45)*, Madrid: BAC, 2007, 145.

<sup>1153</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 92. En el mosaico del santuario de San Juan Pablo II en Washington, junto a la mula y el buey encontramos un león y un lobo que recuerdan las palabras del evangelio del Pseudo-Mateo: «Leones y leopardos le adoraban e iban haciéndoles compañía en el desierto (...). Entonces se cumplió lo que había dicho el profeta: “Pacerán lobos con corderos, y el león y el buey juntamente se apacentarán de paja”» (Evangelio del Pseudo-Mateo, 19, 1 y 2) (SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 94-95).

<sup>1154</sup> RUPNIK, M.I., *Il cammino dell'uomo nuovo con san Francesco e san Pio da Pietrelcina*, 7.

<sup>1155</sup> RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 21. Véase también: ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 54.

recibida, pero será también rechazada»<sup>1156</sup>, por lo que la gruta representada en los mosaicos del Centro Aletti se realiza con teselas negras –excepto en la *Redemptoris Mater*, conformada con piedras azules y grises.

En los iconos, la Virgen, generalmente, no mira al Niño, sino que dirige su mirada hacia el infinito, de forma que parece guardar todo en su corazón (Lc 2, 19). Su rostro «está lleno de tristeza», como también observamos en algunas obras realizadas por Rupnik<sup>1157</sup>. Natasa Govekar explica que «María da a luz un hijo destinado a la muerte, porque, junto a la carne de su Madre, Cristo, el Hijo de Dios, asumió todo el destino humano. Vino para salvarnos no de la muerte, sino en la muerte»<sup>1158</sup>. En las obras bizantinas, el Niño aparece amortajado, de tal forma que su vendaje entrelazado recuerda la imagen de Lázaro resucitado (Figs. 431-433). Evoca, por tanto, una figuración mortuoria, que es subrayada por el pesebre-sarcófago, que hemos señalado. Ciertamente, «todo está co-presente: el nacimiento está ya junto a la muerte», pues cada episodio de la vida de Cristo abre la puerta al misterio en su totalidad<sup>1159</sup>. De hecho, la Natividad es llamada también la Pascua; de modo que en el año litúrgico destacarán dos momentos: la Pascua de la Navidad y la Pascua de la Resurrección.

En otras ocasiones, el Niño aparece con el *perizonium* o paño de pureza que también portará en la crucifixión. Incluso en algunos mosaicos, como el que encontramos en la capilla de Lenno (Fig. 434) o en la rampa de la iglesia inferior de San Pío de Pietrelcina (Fig. 435), el Niño extiende los brazos como los dispuso en su crucifixión, en la posición de «aquel abrazo universal que se cumplirá en la cruz»<sup>1160</sup>. Además, el mosaico del nacimiento en Lenno se encuentra tras el altar, de forma que se produce una correlación visual entre la posición del Niño Jesús y la mesa eucarística. En la residencia de San Pedro Canisio en Roma está situado en el ábside, espacio que se asociaba al seno del Padre, que eternamente engendra al Hijo (Fig. 23).

En relación con la incorporación de elementos de la Pasión en la escena de la Natividad de Jesús, tan propios de la tradición bizantina, pero que podrían extrañar a algunos espectadores en la actualidad, resultan reveladoras las siguientes reflexiones de Natasa Govekar, pues nos permiten comprender mejor su incorporación en los mosaicos que hoy día realiza el Centro Aletti:

---

<sup>1156</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 54.

<sup>1157</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 54.

<sup>1158</sup> GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 14.

<sup>1159</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 54; CAMPATELLI, M., *Il battesimo*, 25; y PASSARELLI, G., *Iconos*, 98.

<sup>1160</sup> RUPNIK, M.I., *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, 9.

Siglos de una mentalidad sobre todo racional y décadas de formación televisiva han reforzado en el hombre esa tentación innata que él hace ver las cosas de manera parcial: o solo el mal sin la redención, o solo la alegría sin la sobriedad. Nuestro estilo de vida está impregnado ahora por la fórmula publicitaria de la felicidad, en la cual no hay lugar para el dolor, por lo cual nuestra mente se ve forjada a alejar todo lo que recuerda el aspecto trágico de la vida. Por este motivo, no es automático que podamos acoger con los brazos abiertos el modo en que Cristo se nos revela. Al contrario, al comienzo nos puede incluso molestar ver, por ejemplo, las distintas evocaciones de la Pasión en una imagen de la Navidad, del mismo modo que a Pedro le molestó el anuncio de la Pasión con el cual Cristo le sorprendió precisamente en el momento más bonito (Mt 16,18-23). Pero si uno desea permanecer con Cristo, se ve progresivamente curado de las visiones parciales y crece hacia una mirada que mantiene unidos el pesebre y la cruz, el Gólgota y el jardín de la resurrección, lo divino y lo humano, el amor y el dolor, la encarnación y la redención<sup>1161</sup>.

Por otro lado, tanto en los iconos, así como en algunos mosaicos del Centro Aletti, la gruta donde tiene lugar el nacimiento de Jesús está en una montaña en forma piramidal que se eleva en el espacio visual<sup>1162</sup>. Es la montaña mesiánica (Is 2,2; 10,32; 11,9). La montaña es uno de los lugares predilectos para la revelación de Dios. Así lo observamos en otros episodios, como en la transfiguración. Pero también emerge como el lugar de la muerte de Cristo –el monte Calvario. En este sentido, Govekar explica que Dios ha descendido precisamente donde está el pecado del hombre y la muerte, por lo que se nos manifiesta así «una antinomia muy rica: en los abismos de la humanidad, donde el hombre ha encontrado la nada y la muerte como salario del pecado, allí está la montaña suprema de la revelación de Dios»<sup>1163</sup>.

En primer plano, con relación a la montaña, se encuentra siempre la Virgen. Es muy frecuente en la iconografía bizantina contemplar a María recostada, como también aparece en algunas escenas del Centro Aletti (Fig. 438). De este modo, se muestra que acaba de dar a luz, al ser la postura tradicional de las parturientas. Como explica asimismo Govekar, desde la época de Justiniano en adelante, esta postura adquirió un valor simbólico de afirmación dogmática: «el descanso de la Madre tras el parto indica la plena realidad de la naturaleza humana del Señor». Pero, además de esta representación, podemos observar tanto en los iconos como en las obras del Centro Aletti, a María sentada junto al pesebre, una postura que subraya la realeza de la Madre de Dios (Figs. 439-440), o a María arrodillada (Figs. 441-442), de forma que se convierte en triple lo que hasta entonces era una doble adoración –por parte de los

---

<sup>1161</sup> GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 31-32.

<sup>1162</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 88.

<sup>1163</sup> GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 6.

Reyes Magos y de los pastores<sup>1164</sup>. Este gesto de veneración se ve subrayado por el hecho de que María, en algunas representaciones bizantinas, tiene veladas las manos, en señal de respeto.

San José es representado apartado y pensativo, como se observa en el extremo inferior izquierdo de los iconos (Figs. 431-433) y también en algunas obras del Centro Aletti, como en Lenno (Fig. 434), en San Giovanni Rotondo (Fig. 435) o en la capilla de la Sagrada Familia en Connecticut (Fig. 438). De nuevo, la fuente para esta representación se encuentra en los evangelios apócrifos. Así, en el protoevangelio de Santiago podemos leer que José, al ver a María encinta «hirió su rostro y se echó en tierra sobre un saco y lloró amargamente» (13,1)<sup>1165</sup>. José personifica todo el drama humano, es el hombre ante el misterio<sup>1166</sup>. San Efrén en este sentido pone las siguientes palabras en su boca: «Chi mi ha dato/ che tu diventassi mio figlio,/ o figlio dell'Altissimo?/ Mi ero indignato con la madre tua/ e volevo licenziarla./ Non sapevo/ che nel suo utero/ c'era un gran tesoro, / che avrebbe arricchito in un istante/ la mia povertà» (*Inno sulla Natività*, V, 17)<sup>1167</sup>. Además, en los mosaicos del Centro Aletti y en algunas representaciones bizantinas, san José aparece envuelto en un manto verde, el color de la creación, para indicar que «es descendiente de Adán, hijo de la tierra»<sup>1168</sup>.

Junto a José, en la parte inferior de los iconos bizantinos y en algunos mosaicos de Rupnik como en Lenno (Fig. 434), se localiza un pequeño árbol con hojas de color verde, configurado como una raíz que comienza a germinar, que recuerda la raíz del árbol de Jesé (Is 11,1), que es también mencionado en los textos patrísticos. Así, Romano el Cantor, en el siglo VI escribirá: «Una flor nacerá de la vara de Jesé, se predice por el radiante profeta (Is 11,1)» (*Himno V,17*)<sup>1169</sup>. En la capilla de la residencia de los jesuitas en Roma (Fig. 23) o en San Giovanni Rotondo (Fig. 435), aparece esta representación en forma de bastón florido. Como explica Govekar, «el reino de David, hijo de Jesé, ya no existe; solo ha quedado de él un tronco seco. Pero la fidelidad de

---

<sup>1164</sup> GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 39-42. La representación de la Virgen arrodillada destacará en el arte occidental. Los artistas se inspiraron en las *Celestiales Revelaciones* de santa Brígida, donde se narra que la Virgen dio a luz de rodillas, de modo que fue así la primera en adorar a su Hijo. A pesar de su popularidad en Occidente, en la liturgia bizantina, en el *Theotokion* primero de la fiesta de san Nicolás, se nos presenta una imagen similar cuando se lee que «inclinándose ante él como sierva, la Madre lo adoró» (GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 39-42).

<sup>1165</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 35-38.

<sup>1166</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 99-100; MATHEWS, T.F., *Byzantium*, 122.

<sup>1167</sup> EFREM, *Inni sulla Natività e sull'Epifania*, 214-215.

<sup>1168</sup> GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 16.

<sup>1169</sup> ROMANO EL CANTOR, *Himnos, I*, Madrid: Ciudad Nueva, 2012, 90.

Dios nunca flaquea, su promesa es para siempre, por eso, hasta del árbol ya seco hará despuntar un brote: con Jesucristo, hijo de David»<sup>1170</sup>.

Asimismo, en los iconos, se observa un haz de luz, que en su recorrido desciende del cielo a la tierra y emerge como un eje vertical que, al pasar por una estrella, en ocasiones, se trifurca, signo de la unidad y trinidad de Dios (Figs. 431-432)<sup>1171</sup>. La estrella es un elemento que aparece tanto en los evangelios canónicos, como en los apócrifos<sup>1172</sup>. Emerge, además, como la culminación de la profecía de Isaías (Is 60,1-4). Algunos autores se refirieron a ella, como el mismo Romano el Cantor: «Oggi la Vergine partorisce il Sovrasostanziale/ e la terra offre una grotta all'Inaccessibile:/ angeli e pastori cantano gloria,/ i Magi camminano con la guida della stella» (*La Natività I*)<sup>1173</sup>.

La estrella se observa también en algunos mosaicos del Centro Aletti, como en la capilla de Capiago (Fig. 442). No obstante, conviene destacar el protagonismo de la luz que observamos en otros espacios, como en San Pedro Canisio en Roma (Fig. 23). Si hemos señalado previamente que la gruta es oscura, en este mosaico se destaca el encuentro entre dos luces: la que desciende de lo alto –en la que se observa la forma de una estrella que se pierde en el resplandor que la rodea– y la que viene de la tierra –que se corresponde con Cristo, luz del mundo (Jn 8,12). Además, esta representación nos recuerda las reflexiones que encontramos en el evangelio del Pseudo-Mateo, donde podemos leer que José

mandó a María que bajara de la cabalgadura y se metiera en una cueva subterránea, donde siempre reinó la oscuridad, sin que nunca entrara un rayo de luz, porque el sol no podía penetrar hasta allí. Mas, en el momento mismo en que entró María, el recinto se inundó de resplandores y quedó todo refulgente como si el sol estuviera allí dentro (13, 2)<sup>1174</sup>.

Por su parte, san Efrén escribe que «la luce fu come un araldo/ per quell'astro generato da Maria./ Poiché il suo concepimento avvenne con la vittoria della luce/ e la sua nascita con la vittoria del sole» (*Inno sulla Natività, XVII, 1*)<sup>1175</sup>.

---

<sup>1170</sup> GOVEKAR, N., *La Navidad en mosaicos*, 16.

<sup>1171</sup> GUKOVA, S., *Le feste del Signore nell'icona russa*, 28; y PASSARELLI, G., *Iconos*, 101.

<sup>1172</sup> Concretamente, en el evangelio del Pseudo-Mateo se narra que «había una enorme estrella que expandía sus rayos sobre la gruta desde la mañana hasta la tarde, sin que nunca jamás desde el origen del mundo se hubiera visto un astro de magnitud semejante. Los profetas que había en Jerusalén decían que esta estrella era la señal de que había nacido el Mesías, que debía dar cumplimiento a la promesa hecha no solo a Israel, sino a todos los pueblos» (13, 7) (SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 92).

<sup>1173</sup> ROMANO IL MELODE, *Kontakia 1*, Roma: Città Nuova, 2007, 142.

<sup>1174</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 90.

<sup>1175</sup> EFREM, *Inni sulla Natività e sull'Epifania*, 407.

Rupnik, de nuevo, fiel a la esencialidad, suprime las figuras de las mujeres que en la parte inferior derecha de los iconos lavan al recién nacido<sup>1176</sup>. El Centro Aletti pretende así destacar la presencia de los personajes principales: los que conforman la Sagrada Familia. No obstante, en la representación de la residencia de Pedro Canisio en Roma (Fig. 23), encontramos una mujer que está asociada a la figura que narra san Ignacio en sus *Ejercicios espirituales*. Concretamente, en la contemplación del nacimiento, el santo invita a ver a quienes están en el retablo: María, José, el Niño y la doncella que los acompaña<sup>1177</sup>. Esta doncella emerge como una figura intermediaria entre la Sagrada Familia y el fiel que contempla la escena pues, por un lado, ayuda a la Virgen a envolver al Niño en pañales, pero, por otro, con la mano derecha involucra a quien mira y le invita a hacer lo mismo.

Hay que señalar que la escena del baño en los iconos servía para recordar la naturaleza humana de Cristo, pero al mismo tiempo es prefiguración del bautismo<sup>1178</sup>. De hecho, en algunas representaciones, el lugar donde lavan al Niño tiene la forma de una fuente bautismal. Precisamente, en los mosaicos de la catedral de San Sebastián de Bratislava (Fig. 439) y en el santuario de San Juan Pablo II en Washington (Fig. 440), el Niño Jesús está dispuesto en una cuna que también presenta la forma de una pila bautismal. Así, se refuerza la correlación de estas dos fiestas que, como hemos indicado al comienzo de la explicación de la fiesta del nacimiento de Cristo, en los primeros siglos del cristianismo se celebraban de forma conjunta.

#### 4.3.3.5. Presentación de Jesús en el templo

Las primeras noticias que se tienen sobre la celebración de esta fiesta se remontan al siglo IV. Probablemente, tuviera su origen en el seno de la Iglesia de Jerusalén<sup>1179</sup>. La iconografía de la presentación de Jesús en el templo se formó sobre la base de los textos evangélicos (Lc 2,22-40). El evangelio del Pseudo-Mateo también recoge este episodio (15,2-3), pero presenta la misma información que el evangelio de san Lucas. En el rito bizantino, en griego, se denomina *Ypapanti* y en ruso es llamada la fiesta del encuentro<sup>1180</sup>.

---

<sup>1176</sup> La presencia de estas mujeres es relatada por los evangelios apócrifos. Véase: Evangelio del Pseudo-Mateo, 13, 3-5 y Protoevangelio de Santiago 19, 20 (SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 69-70 y 90-92).

<sup>1177</sup> IGNACIO, *Ejercicios espirituales*, 37.

<sup>1178</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 105.

<sup>1179</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 129.

<sup>1180</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 196.

Špidlík al explicar este episodio, en lugar de subrayar el motivo de la purificación de la Virgen o privilegiar el de la presentación del Niño en el Templo, destaca que este acontecimiento es el que hace ver el encuentro entre el Antiguo Testamento –reflejado con las figuras de Simeón y Ana– y el Nuevo Testamento –con la incorporación de la Sagrada Familia–, ya que «è l’Antico Testamento che si affretta a ricevere il proprio senso nella persona di Cristo»<sup>1181</sup>. Por ello, en muchos iconos y representaciones del Centro Aletti, el cuerpo de Simeón destaca por su curvatura (Figs. 443-446). Pero este pasaje también es testimonio de la sumisión de Jesús a la ley de Moisés, por lo que, como explica Rupnik: «Cristo entra nel tempio e assume tutta la realtà dell’Antico Testamento»<sup>1182</sup>. De este modo, quiere manifestarlo en sus mosaicos, principalmente, con la curvatura, en este caso, de los cuerpos de María y José<sup>1183</sup>.

Simeón fue el primero en reconocer al Niño como el Mesías. Sobre él escribe Schmemmann que:

rappresentava il mondo intero nella sua attesa e nel suo desiderio, e le parole che usò per esprimere il suo rendimento di grazie sono diventate nostre. Egli poteva riconoscere il Signore perché lo aveva aspettato; lo prese fra le braccia perché è naturale prendere fra le braccia qualcuno che si ama; e allora la sua vita di attesa si compì. Aveva veduto Colui che aveva desiderato<sup>1184</sup>.

Suele estar representado con los brazos extendidos y cubiertos por los pliegues del manto, como observamos en el icono de Novgorod (Fig. 444) y en algunas representaciones musivarias del Centro Aletti, como el de la sala capitular de la catedral de Santa María la Real de la Almudena (Fig. 446). De este modo, se subraya su deseo de abrazar al Salvador, quien da sentido a la antigua alianza<sup>1185</sup>. Pero también, en otras ocasiones, es representado con el Niño entre sus brazos, tal y como Schmemmann lo describe. Es el caso de la basílica de Santa María de Trastevere en Roma (Fig. 447) y del resto de representaciones que de esta escena ha realizado el Centro Aletti. En su mirada se observa una gran ternura que recuerda las palabras que, en el siglo VI, escribió Romano el Mélodo,

eres grande y glorioso, a quien el Altísimo ha engendrado de modo indecible, Hijo santísimo de María. Digo que tú eres el único visible e invisible, circunscrito e incircunscrito. Respecto a la naturaleza, te reconozco y creo que eres Hijo de Dios anterior a los siglos; pero confieso

<sup>1181</sup> ŠPIDLIK, T., «Il volto di Cristo nelle icone russe», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 2006, 120; y ŠPIDLÍK, T., *L’idea russa*, 349.

<sup>1182</sup> RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 23; y ŠPIDLÍK, T., «Las coordenadas teológicas fundamentales de la Capilla Redemptoris Mater» 41.

<sup>1183</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 196 y MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, 217.

<sup>1184</sup> SCHMEMMANN, A., *Per la vita del mondo*, 83.

<sup>1185</sup> ŠPIDLÍK, T., *L’idea russa*, 349.



igualmente que tú eres Hijo de la Virgen por encima de la naturaleza, por eso me atrevo a retenerte como un lucero, porque el que levanta toda luz entre los hombres es iluminado, no quemado (*Himno XI, 8*)<sup>1186</sup>.

Simeón puede aparecer solo o acompañado de Ana, la profetisa viuda, también anciana, que cuidaba del templo (Lc 2,37-38) y que en los mosaicos del Centro Aletti es representada en la capilla *Redemptoris Mater* (Fig. 445) y en el santuario de Scaldasferro (Fig. 448). Rupnik, en algunos mosaicos, introduce ciertos detalles que refuerzan la significación de la escena. Así, en Scaldasferro, el Niño se sitúa justamente en el centro del templo, de cuya cúpula desciende el velo, «che chiudeva l'accesso al Santo dei Santi, luogo dove abitava il Signore e vi era custodita l'arca dell'alleanza»<sup>1187</sup>. Como se ha señalado, la Virgen, que de niña habría tejido ese velo del templo, tejerá posteriormente en su vientre el velo del verdadero templo, Cristo.

Por otro lado, en las imágenes de Scaldasferro y de Madrid, la ofrenda del Niño a Simeón por parte de la Virgen tiene lugar sobre la representación del altar, donde se observa el pan y del vino. En otros mosaicos, como el de la capilla de la enfermería de la Compañía de Jesús en Roma, la entrega se produce exactamente encima del altar eucarístico (Fig. 449). Estas representaciones, por tanto, subrayan la ofrenda oblativa del Niño. Como explica Rupnik, «María es quien ofrece a Cristo, que es su carne, porque María dio la carne a Cristo. Pero como Cristo es Hijo de Dios, María lo ofrece a Dios»<sup>1188</sup>.

En el caso del mosaico de la catedral de la Almudena, la dimensión sacrificial de esta escena se enfatiza al coincidir con el eje central de la cruz, pues el verdadero ofrecimiento será el de la cruz. A los pies de esta se sitúa la piedad, de este modo «este altar del Templo se hunde en la gran cruz. Cristo, confiado a nuestras manos, muere, y la Madre lo retoma de nuevo, bajo la cruz, muerto»<sup>1189</sup>.

En el mosaico de Scaldasferro se introduce además la espada que, como relata san Lucas, traspasaría el alma de María «para que sean revelados los pensamientos de muchos corazones» (Lc 2,35). Finalmente, en relación con la figura de san José, hay que

---

<sup>1186</sup> ROMANO EL CANTOR, *Himnos, 1*, 138 y 163.

<sup>1187</sup> SANTACROCE, S., *Santuario Madonna di Scaldasferro*, 80.

<sup>1188</sup> RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 80. Véase también: ŠPIDLIK, T., «La sala capitular: la Trinidad, fuente de comunión de la Iglesia», en RUPNIK, M.I. y CERVERA BARRANCO, P. (coord.), *La Catedral de la Almudena. Mosaicos de la Sacristía Mayor y Sala Capitular*, Burgos: Monte Carmelo, 2008, 74; y AMAPANI, A., «Per meditare con i mosaici», 398.

<sup>1189</sup> RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 80 y 81.

señalar que en los mosaicos del Centro Aletti suele aparecer con unas tórtolas, la ofrenda, conforme a lo que se había establecido en la ley del Señor (Lc 2,24)<sup>1190</sup>.

#### 4.3.3.6. Bautismo de Cristo

Recordemos que hasta el siglo IV, la natividad y el bautismo de Cristo se celebraban el mismo día. Las iglesias de tradición bizantina usan los términos Epifanía y teofanía para indicar la festividad del bautismo, cuya mención más antigua se encuentra en Clemente de Alejandría en el siglo I. Mientras que el término *epifanía* tiene una connotación cristológica, *teofanía* adquiere una trinitaria. De hecho, en el bautismo se produce la manifestación de Dios, uno y trino. Junto a estas denominaciones, hay que añadir la de «fiesta de las luces», acuñada por san Gregorio Nacianceno<sup>1191</sup>.

Con el pasaje del bautismo de Cristo, narrado por los evangelios (Mt 3,13-17; Mc 1, 9-11; Lc 3,21-22), se inicia su vida pública. Es una de las escenas más representadas del Nuevo Testamento desde los orígenes de la iconografía cristiana pues, además de encabezar el ciclo de la vida pública de Cristo, simboliza el sacramento de iniciación para los cristianos<sup>1192</sup>. En el apartado del arte paleocristiano –época en la que también encontramos representaciones del bautismo, como en la catacumba de San Calixto o en la de los Santos Pedro y Marcelino–, se ha tratado de reflejar algunos aspectos relativos a este sacramento, como la representación del pez como imagen del cristiano que es vivificado por el agua del bautismo; la vinculación de los pasajes de la vida de Noé, Moisés o Jonás en los que se menciona el agua como prefiguración de este sacramento; o la relación entre el pasaje de la resurrección de Lázaro y la samaritana con el sacramento bautismal.

Todas estas imágenes reflejan que en el bautismo nacemos a una nueva vida. Ya san Basilio de Cesarea había comentado que, para asemejarnos a la muerte de Cristo debíamos ser sepultados con Él mediante el bautismo (Cf Rm 6, 3-5): «A esto se debe que el Señor, dispensador de nuestra vida, estableciera con nosotros esta alianza del bautismo, que encierra el tipo de la muerte y el de la vida: el agua realiza la imagen de la muerte, y el Espíritu proporciona las arras de la vida» (*El Espíritu Santo* 15, 35)<sup>1193</sup>.

---

<sup>1190</sup> En muchos mosaicos cuando se representa a José en solitario también aparece con esta ofrenda.

<sup>1191</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 109.

<sup>1192</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «El bautismo de Cristo», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 15 (2016), 1. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-06-30-El%20Bautismo%20de%20Cristo.pdf> [consultado el 1.8.2016]

<sup>1193</sup> BASILIO, *El Espíritu Santo*, 163.

Posteriormente, en el siglo XIV, Nicolás Cabasilas señala que «en el bautismo morimos a una cosa para nacer a otra», de forma que los seres sumergidos en corrupción y muerte son introducidos en la Vida<sup>1194</sup>. Por tanto, la vida corrupta por el pecado muere en el bautismo y nace una nueva vida: la vida en Cristo, ya que, como escribe también Nicolás Cabasilas, «ser bautizado no es otra cosa que nacer en Cristo. Empezar a ser y subsistir en Él»<sup>1195</sup>. Conviene subrayar estas reflexiones, pues se tienen muy presentes en las escenas del bautismo creadas por el Centro Aletti, que suelen presentar el episodio del bautismo de Cristo. No obstante, también encontramos un mosaico donde se observa el bautismo del pueblo esloveno (Fig. 450). Su contemplación podría vincularse a las palabras de Cabasilas, que son actualizadas en el siglo XX por Schmemmann, al escribir que:

il battesimo è dunque la morte del nostro egoismo e della nostra autosufficienza, ed è “l’immagine della morte di Cristo”; perché la morte di Cristo è questo abbandono incondizionato. E come la morte di Cristo “ha calpestato la morte”, perché in essa si sono rivelati il significato ultimo e la forza della vita, così anche il nostro morire con Lui ci unisce alla nuova “vita in Dio”<sup>1196</sup>.

Estas reflexiones recuerdan a la doble lectura que puede realizarse del rito del bautismo: como nuestra participación en la muerte de Cristo y en su resurrección, como se ha indicado en el apartado del arte paleocristiano. La vinculación del bautismo con la muerte se muestra en los mosaicos del Centro Aletti con la representación de Cristo dispuesto en las aguas del Jordán como un cadáver en una tumba. En ocasiones, como en la capilla *Redemptoris Mater* (Fig. 451), en la parroquia de María Inmaculada en Modugno (Fig. 452) o en la iglesia de Santa María de la Consolación en Altamura (Fig. 453), Jesús aparece con los ojos cerrados, gesto que refuerza su vinculación con la muerte. Estas representaciones recuerdan también las palabras de san Pablo, cuando escribe que «somos sepultados juntamente con Él por el bautismo en la muerte» (Rm 6,4-5) y las que Pseudo Dionisio Areopagita señala en *La Jerarquía eclesiástica*: «la enseñanza simbólica inicia en el misterio al que se bautiza sacramentalmente con las tres inmersiones en el agua, para imitar, según es accesible a los hombres lo imitador de

---

<sup>1194</sup> NICOLÁS CABASILAS, *La vida en Cristo*, 64 y 29.

<sup>1195</sup> NICOLÁS CABASILAS, *La vida en Cristo*, 51. Véase también: RUPNIK, M.I., «Introduzione», en CLÉMENT, O. (coord.), *Un luogo per rinascere. Ispirazioni di un cammino*, Roma: Lipa, 2010, 7. Špidlík también ha escrito que Cristo ha nacido para salvarnos de la muerte por medio de su muerte, todo místicamente simbolizado en el bautismo (ŠPIDLÍK, T., «Las coordenadas teológicas fundamentales de la Capilla Redemptoris Mater» 41).

<sup>1196</sup> SCHMEMMANN, A., *Per la vita del mondo*, 97.

Dios, la “teárquica” muerte en la sepultura de tres días y noches de Jesús»<sup>1197</sup>. Ciertamente, según los Padres de la Iglesia, la inmersión en el agua es sepultura, muerte y renacimiento. Algunos autores, como san Efrén, también relacionan las aguas del Jordán –el seno del Jordán– con el seno de María y el seno del *Sheol*<sup>1198</sup>. Por su parte, Cirilo de Jerusalén, que indica que el bautismo es «figura de los sufrimientos de Cristo», escribe:

Fuisteis sumergidos por tres veces en el agua y otras tantas emergisteis de la misma. Así, simbólicamente, significasteis la sepultura de Cristo durante tres días. Así como nuestro Salvador permaneció tres días y tres noches en el vientre de la tierra, así vosotros al sumergiros por vez primera imitasteis la primera noche de Cristo (en el sepulcro) y, al emerger, el primer día. De la misma manera que durante la noche no puede verse nada y al ser de día todo lo percibimos gracias a la luz, del mismo modo, en la inmersión, no veáis nada, como cuando es de noche, y al salir del agua os encontrasteis como con la luz del día. En aquel mismo momento moríais y renacíais y aquella agua salvadora se convirtió para vosotros en sepulcro y en madre (2, 4)<sup>1199</sup>.

De esta forma, al igual que hemos señalado en el icono sobre el nacimiento de Cristo, también en su bautismo todo está co-presente, al aludir esta iconografía a su muerte. El Centro Aletti tiene presente estas reflexiones, pues la representación de las aguas oscuras del Jordán se vinculan con el espacio que rodea a Cristo en su descenso a los infiernos. También podrían vincularse estas imágenes a las palabras que en el siglo XX utiliza Evdokimov para referirse al Jordán: «*tumba líquida*, abismo de la materia acuática que esconde los poderes del mal»<sup>1200</sup>. Al analizar esta vinculación entre el descenso de Cristo a las aguas del Jordán y a los infiernos, debemos recordar, como hemos señalado en el apartado del arte paleocristiano, que esta relación ya estaba presente entre los primeros cristianos, pues en la misma noche de la Pascua era administrado ordinariamente el bautismo.

En las primeras representaciones del bautismo –tanto en el arte paleocristiano como en el bizantino–, Cristo aparece en el centro, desnudo –ya que representa al hombre que renace<sup>1201</sup>. En algunas ocasiones, bendice y está cubierto –total o parcialmente– por las aguas del río Jordán. Es a partir de finales del siglo XIV cuando observamos la progresiva incorporación del *perizonium* o paño de pureza que reviste parcialmente su

---

<sup>1197</sup> DIONISIO AREOPAGITA, *La jerarquía celestial. La jerarquía eclesiástica. La teología mística. Epístolas*, Buenos Aires: Losada, 2007, 243.

<sup>1198</sup> ÉPHREM LE SYRIEN, *Le combat chrétien. Hymnes de Ecclesia*, Bégrolles en Mauges: Abbaye de Bellefontaine, 2004, 161-162.

<sup>1199</sup> CIRILO, «Segunda catequesis mistagógica», en CIRILO y AMBROSIO, *Catequesis a los recién bautizados*, Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, 15-16.

<sup>1200</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 322.

<sup>1201</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 124.

figura<sup>1202</sup>. Así es como aparece representado en los mosaicos del Centro Aletti, y, de este modo, se subraya la vinculación –que se ha indicado– entre el bautismo y la muerte, ya que con el paño de pureza también murió Cristo en la cruz.

Por otro lado, el Centro Aletti se inspira en los iconos para representar las aguas del Jordán, que se transforman en una superficie vertical, plana con unas colinas rocosas, cuya simetría ordena y unifica los distintos elementos de la imagen<sup>1203</sup>. Así lo observamos en la iglesia de Dafni (Fig. 454), y también del mismo modo en la capilla *Redemptoris Mater* (Fig. 451) o en la parroquia de María Inmaculada en Modugno (Fig. 452), donde a los lados del Jordán se perciben dos montañas. El Jordán parece hundirse entre ellas, para sugerir que después del pecado se ha creado una brecha entre el mundo espiritual y el mundo humano. Cristo ha llenado este vacío, este abismo entre lo divino y lo humano.

Cirilo de Jerusalén señaló que Jesús, al bautizarse en las aguas del Jordán, había «comunicado a las aguas la fragancia de la divinidad» (3,1)<sup>1204</sup>. Por su parte, Schmemmann también ha escrito que, «accettando il battesimo di Giovanni, Cristo ha santificato l'acqua, ha fatto di essa l'acqua della purificazione e della riconciliazione con Dio»<sup>1205</sup>. El Centro Aletti tiene en mente estas palabras y trata de reflejar la santificación de las aguas del Jordán –excepto en la capilla *Redemptoris Mater*– con la disposición de teselas rojas y azules que hacen referencia a la naturaleza divina y humana de Cristo. Junto a ellas, también encontramos teselas de oro. El propio Rupnik ha señalado que «tras el bautismo, el cristiano lleva en el corazón el arco iris de los colores», de forma que, independientemente de lo que suceda, «sabrà que no existe un oscurecimiento verdaderamente capaz de devorar los colores, sino que hay tanta luz que la noche no es capaz de devorarla»<sup>1206</sup>. Ciertamente, las escenas del bautismo de Cristo realizadas por el Centro Aletti destacan por la luminosidad que desprenden, gracias, entre otros elementos, a la utilización del oro.

La figura de Juan Bautista suele estar presente en todos estos mosaicos –excepto en Altamura (Fig. 453). En muchas ocasiones, su figura destaca por la fuerte inclinación de su cuerpo (Fig. 455) –como también observamos en algunos iconos– y, de este modo, se acentúa su humildad, que también es subrayada en los evangelios (Jn 1,30) y

---

<sup>1202</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «El bautismo de Cristo» 1.

<sup>1203</sup> ZIBAWI, M., *Iconos*, 90.

<sup>1204</sup> CIRILO, «Tercera catequesis mistagógica», en CIRILO y AMBROSIO, *Catequesis a los recién bautizados*, Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, 18.

<sup>1205</sup> SCHMEMMANN, A., *Per la vita del mondo*, 95.

<sup>1206</sup> RUPNIK, M.I., «Algunos desarrollos» 229.

profundizada por diversos autores. En este sentido, Govekar escribe que él es consciente de que no es el Mesías, sino el precursor: «sa di non essere la luce, ma solo il suo testimone che manifesta le tenebre per farci scoprire la sete della luce. Sa di non essere lui lo Sposo, ma solo l'amico dello Sposo che prepara il suo incontro con la Sposa-umanità» (Jn 3, 29-30)<sup>1207</sup>.

En las escenas del bautismo realizadas por el Centro Aletti, Juan Bautista viste piel de camello –como narran los evangelios (Mt 3,4; Mc 1,6) y como también podemos observar en el mosaico de la cúpula del baptisterio de los ortodoxos o Neoniano (Fig. 456). Puede sostener una concha, con la que bautiza a Cristo –como se aprecia en el mosaico de Modugno (Fig. 452) o en el de Zaragoza (Fig. 457). Además, cuando esta figura se presenta de forma aislada suele llevar este atributo, realizado en nácar, como se observa en la iglesia de santo Tomás de Aquino en Roma (Fig. 337)<sup>1208</sup>.

Las manos de Juan el Bautista pueden situarse en posición de *Deesis*, en la acción de bautizar a Cristo, o indicando con una mano al Hijo de Dios, mientras que con la otra señala el cielo, de donde desciende el Espíritu Santo, representado en forma de paloma o de lenguas de fuego. El protagonismo que adquiere el Espíritu Santo en los mosaicos del Centro Aletti podría vincularse a las palabras que escribió Cirilo de Jerusalén: «Cristo, habiéndose bautizado en las aguas del Jordán y habiendo comunicado a las aguas la fragancia de la divinidad, salió del río y tuvo lugar la venida substancial del Espíritu Santo, que descansó sobre Él de igual a igual» (3, 1)<sup>1209</sup>. Debemos recordar que ya en las Sagradas Escrituras se señala que Jesús ha prometido bautizar con Espíritu y fuego (Mt 3,11; Mc 1, 7-8; Lc 3,16; Jn 1,26-27).

Asimismo, en estas representaciones, puede aparecer una cascada dorada que representa la unción del Espíritu Santo que procede del Padre y desciende sobre Cristo. En las imágenes bizantinas se representa a partir de un eje vertical, situado sobre la cabeza de Jesús, y en el que en ocasiones se observa una paloma (Fig. 454)<sup>1210</sup>. Como escribe Schmemmann, «fu allora, mentre Cristo usciva dall'acqua, che ebbe luogo

---

<sup>1207</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 32. Esta postura tan marcada de Juan Bautista también podría recordar las palabras que él mismo pronunció: «no soy digno de desatar, agachándome, la correa de sus sandalias» (Mc 1,7).

<sup>1208</sup> La concha también aparece en las manos de san Lorenzo al bautizar a san Román en el mosaico de la iglesia que lleva su nombre en Roma. Por otro lado, en algunos iconos, especialmente en la pintura postbizantina, junto a la figura de Juan Bautista se observa un hacha, que hace referencia al sermón de san Juan tras el bautismo de Cristo: «ya está el hacha puesta a la raíz de los árboles. Y todo árbol que no dé buen fruto será cortado y arrojado al fuego» (Mt, 3,10).

<sup>1209</sup> CIRILO, «Tercera catequesis mistagógica» 18.

<sup>1210</sup> GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 32.

l'Epifania –manifestazione nuova e redentrice di Dio–, e che lo Spirito di Dio, che all'inizio della creazione “aleggiava sulle acque” (Gn 1,2), rifece dell'acqua, cioè del mondo»<sup>1211</sup>.

A partir del siglo V, en las representaciones del pasaje del bautismo de Cristo, se observan unos ángeles que portan las vestiduras de Jesús. Como señala Rodríguez Velasco, son personajes que evidencian la incidencia de la liturgia, donde los diáconos sostenían la túnica blanca que se imponía al neófito al salir de la pila bautismal<sup>1212</sup>. Su número puede variar –en ocasiones se representan tres, con lo que se establece un vínculo con los tres ángeles que aparecen ante Abrahán en el encinar de Mambré. En algunos mosaicos, como en el de la iglesia ortodoxa de la Transfiguración en Rumanía (Fig. 458) o en el santuario nacional de San Juan Pablo II en Washington (Fig. 459), Rupnik ha decidido incorporar la presencia de estos ángeles con la representación de tan solo uno de ellos, que porta estas vestimentas de Cristo.

Hay que tener en cuenta que, en algunas ocasiones, las escenas del bautismo bizantinas se localizaban en baptisterios, como observamos en el baptisterio arriano (Fig. 460) o en el ya indicado baptisterio neoniano (Fig. 456), ambos situados en Rávena. Este hecho también sucede con algunas representaciones del Centro Aletti. Es el caso del mosaico de Altamura, de forma que así se subraya la vinculación de la escena con el espacio en el que esta se encuentra (Fig. 453).

#### 4.3.3.7. Transfiguración

La fiesta de la transfiguración, según la tradición bizantina, expresa del modo más completo la teología de la divinización del hombre, ya que, como escribe Uspenski: «la transfiguración futura de la naturaleza humana al completo –incluida la del cuerpo– nos ha sido revelada en la del Señor en el monte Tabor»<sup>1213</sup>. Además, este episodio, como apunta Rupnik, resume todo el misterio pascual<sup>1214</sup>. Su solemnidad parece tener origen en la memoria litúrgica de la dedicación de las basílicas del Monte Tabor y se desarrolló a finales del siglo V<sup>1215</sup>. El esquema iconográfico reproduce el momento central del relato evangélico (Mt 17,1-13; Mc 9,2-13; Lc 9,28-36). El icono de la transfiguración

---

<sup>1211</sup> SCHMEMANN, A., *Per la vita del mondo*, 94. En algunas representaciones bizantinas, la presencia de Dios Padre en el momento del bautismo se presenta mediante la *dextera Dei* que, sin embargo, no aparece en ninguna representación que de este pasaje realiza el Centro Aletti.

<sup>1212</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «El bautismo de Cristo» 1.

<sup>1213</sup> USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 168.

<sup>1214</sup> RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 178; y RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 41.

<sup>1215</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 230.

adquiere una especial relevancia en el arte bizantino pues, como hemos señalado en anteriores capítulos, al finalizar la enseñanza en la escuela para pintores sacros en el Monte Athos, el alumno debía superar una prueba que siempre consistía en pintar un icono de este tema, para así demostrar que era capaz de ver el mundo con los ojos transfigurados.

La importancia de las reproducciones que adquiere este pasaje en el mundo oriental se ha visto gravemente reducida en el mundo occidental. Este fenómeno ha sido advertido por Pfeiffer, y por el propio Rupnik, que señala que su desaparición en el ámbito artístico está vinculada a la desafortunada pérdida de su importancia en el ámbito teológico<sup>1216</sup>. No obstante, también indica que nuestra fe se basa en la encarnación y en la transfiguración<sup>1217</sup>. Por ello, las escenas de este último tema adquieren un papel relevante en los mosaicos del Centro Aletti.

Rupnik decide simplificar al máximo la representación. Así, al igual que otros iconógrafos bizantinos elimina aquellos elementos narrativos que pudieran diluir la atención del espectador –como la imagen de Cristo acompañado de sus discípulos camino del monte Tabor o los ángeles en las nubes que indicaban la vía a los profetas.

Por otro lado, en las imágenes bizantinas, Cristo suele aparecer dentro de una mandorla, un marco en forma de almendra, que como señala Rupnik, «emana luz en su exterior mientras que su interior permanece impenetrable para quien no tiene mente y corazón puros» (Fig. 461)<sup>1218</sup>. La contraposición entre la luz refulgente situada fuera de la mandorla y la oscuridad que reina dentro de ella refleja que «a Dios se le puede conocer en tanto en cuanto Él se revela, pero su esencia sigue siendo un misterio»<sup>1219</sup>. En este sentido, ya Gregorio Palamás, en el siglo XIV, había subrayado que «la luce manifestatasi sul Tabor agli apostoli del Signore ch'erano stati scelti non era propriamente percettibile né intelligibile» (*Triadi*, 19)<sup>1220</sup>. Rupnik suele introducir, en todas las escenas de la transfiguración, a Cristo dentro de esta forma. Para subrayar su resplandor se sirve de teselas de oro, mientras que «el intenso azul del interior recrea la impenetrabilidad del conocimiento de Dios»<sup>1221</sup>. Por otro lado, en algunas

---

<sup>1216</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 176; y PFEIFFER, H., «Introduzione alle tavole», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2001, 208. Véase también: RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 35-36.

<sup>1217</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 56.

<sup>1218</sup> RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 78; y HERNÁNDEZ, J.P., *Antonio Gaudí*, 31.

<sup>1219</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M. I., *La fe según los iconos*, 61.

<sup>1220</sup> GREGORIO PALAMAS, *Atto e luce divina*, Milano: Bompiani, 2003, 655.

<sup>1221</sup> RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 78.



representaciones, como la que se encuentra en la sala capitular de la catedral de Santa María la Real de la Almudena en Madrid, destaca el dinamismo de esta forma ovalada (Fig. 462).

Tanto en las obras bizantinas como en los mosaicos del Centro Aletti, Cristo siempre viste de blanco, para subrayar que Él es la verdadera luz del mundo<sup>1222</sup>. Ya hemos señalado que la luz es fundamental en los iconos bizantinos en general, pero, en especial, cabe destacar su protagonismo en la representación del pasaje de la transfiguración. Los iconógrafos, generalmente, han sabido reproducir con gran maestría esta luminosidad, de tal forma que todo elemento del icono –los rostros de los personajes, sus vestidos, las rocas del paisaje, etc.– está iluminado por la luz procedente de Cristo<sup>1223</sup>.

En algunas representaciones, como la que encontramos en la iglesia de los Santos Santiago y Juan de Milán (Fig. 463), se subraya el trasfondo trinitario de este episodio. Así, en la parte superior, se observa la *dextera Dei*, de la que emana una corriente reflejo del Espíritu Santo<sup>1224</sup>.

Rupnik también se inspira en las obras bizantinas para representar al Hijo de Dios: bendice con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene el pergamino, que refleja el cumplimiento de las Escrituras en su persona. Alrededor de Cristo, excepto en el mosaico de Milán, siempre aparecen Moisés y Elías, que emergen como símbolo de la Ley y de los profetas, testigos de la divinidad de Cristo (Figs. 464-468)<sup>1225</sup>. Moisés, situado a la izquierda, porta las tablas de la ley; mientras que Elías, con los cabellos y la barba largos, se representa a la derecha de Jesús y suele llevar un pergamino. Rupnik escribe que «la legge di Mosè è un richiamo alla tradizione e alla memoria, mentre il profeta Elia al futuro e al compimento»<sup>1226</sup>.

Junto a ellos, suelen estar representados los tres discípulos que acompañaron a Cristo al monte Tabor. Evdokimov escribe que la Transfiguración es, de hecho, la de los apóstoles, quienes, por un momento, «pasaron de la carne al Espíritu», y recibieron la gracia de ver la humanidad de Cristo como un cuerpo de luz, de contemplar la gloria de

---

<sup>1222</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 57.

<sup>1223</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 241.

<sup>1224</sup> Asimismo, la plasmación de la teología trinitaria es uno de los objetivos perseguidos en el mosaico realizado en la catedral de la Almudena, pues D. Antonio M<sup>a</sup> Rouco Varela expresamente así se lo pidió al Centro Aletti.

<sup>1225</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 61; RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 41; y ŠPIDLIK, T., «La sala capitular: la Trinidad, fuente de comunión de la Iglesia» 73.

<sup>1226</sup> RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 41.

Dios<sup>1227</sup>. En algunos iconos, Santiago se protege de la potente luz con su propio manto, hecho que también lo observamos en algunos mosaicos del Centro Aletti, como el de Milán (Fig. 463) o Verona (Fig. 464). San Pedro suele destacar en los iconos por su actitud más activa: si Santiago y Juan caen a tierra ante el resplandor de Cristo, Pedro sale de la sombra y se aferra al rayo que procede de Jesús. Como recuerdan Špidlík y Rupnik, él es quien previamente ha pronunciado su profesión de fe: «Tú eres el Mesías, el Hijo del Dios vivo» (Mt 16,16)<sup>1228</sup>. Esta actitud contrastada se subraya especialmente en el mosaico que de esta escena el Centro Aletti ha realizado para el santuario de San Juan Pablo II en Washington (Fig. 465), a cuyos pies observamos el gallo que Rupnik también introduce en la iglesia ortodoxa de la Transfiguración en Cluj (Fig. 466) y en la iglesia de San Nicolás en Eslovenia (Fig. 467). En otras ocasiones, san Pedro se presenta con las llaves, como en el mosaico de Verona, o con la representación de una iglesia sobre sus espaldas. Por su parte, san Juan suele representarse en estas escenas con el evangelio entre sus manos (Fig. 468). Rupnik se suele servir de líneas curvas para enfatizar el dinamismo de la materia, y, al mismo tiempo, recrear las tres tiendas de las que hablan los evangelios. Las actitudes de los discípulos contrastan, por tanto, con la de Cristo, que aparece «como inmovilizado en la Paz transcendente que emana de sí»<sup>1229</sup>.

El propio Cristo estableció una relación entre el episodio de la transfiguración y su segunda venida: «No contéis a nadie la visión hasta que el Hijo del Hombre haya resucitado de entre los muertos» (Mt 17,9). Por tanto, Cristo anuncia su Pascua. Diversos autores, como Juan Crisóstomo, han subrayado esta vinculación. Concretamente, en una de sus homilías, escribe que «en el último día, vendrá en la gloria misma del Padre, no solo en compañía de Moisés y Elías, sino escoltado de todo el ejército incontable de los ángeles, con los arcángeles y serafines y con las muchedumbres infinitas de los cielos» (*Homilía 56,4*)<sup>1230</sup>. De este modo, la transfiguración permite vislumbrar el fin último de la encarnación<sup>1231</sup>.

---

<sup>1227</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 302. En el caso de la sala capitular de la catedral de Madrid estas figuras neotestamentarias no aparecen. El Centro Aletti ha querido «situar a los discípulos donde se encuentra el espectador para sugerir una especie de cuarta dimensión, de modo que el visitante de la sala se sienta involucrado en el episodio que está contemplando» (RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 79).

<sup>1228</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 59.

<sup>1229</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 304.

<sup>1230</sup> JUAN CRISÓSTOMO, *Obras de san Juan Crisóstomo*, 189.

<sup>1231</sup> SCHÖNBORN, C., *El icono de Cristo*, 177.

#### 4.3.3.8. Entrada en Jerusalén

La primera noticia de la celebración de la entrada de Cristo en Jerusalén se remonta a los años 381-384. Paulatinamente, su conmemoración fue adquiriendo mayor importancia y en el siglo VI se celebraba en casi todas las iglesias orientales, mientras que en Occidente se menciona un siglo más tarde, en las obras de san Isidoro de Sevilla. La procesión de Ramos tuvo siempre un carácter triunfal y en Occidente pronto fue considerada una auténtica fiesta de Cristo-Rey<sup>1232</sup>.

La estabilidad del esquema iconográfico de las representaciones de esta festividad se debe sobre todo a que los relatos principales que las han inspirado son los evangelios (Mt 21,1-11; Mc 11,1-11; Lc 19,28-40; Jn 12,12-19). En las primeras imágenes, que se remontan a mediados del siglo IV, destaca su esencialidad: observamos a Cristo a lomos de un asno y a su paso se extienden los mantos y se agitan las ramas de palma en señal de alegría, tal y como nos cuentan los evangelistas, y como Zacarías también predijo: «¡Salta de júbilo, hija de Sión! ¡Alégrate, hija de Jerusalén! Mira que tu rey viene a ti; él es justo y victorioso, humilde y montado en un asno, sobre un pollino, joven cría de una asna» (Zac 9, 9)<sup>1233</sup>.

De este modo, aparece representada esta escena en el icono de Andrei Rubliov (Fig. 469) o en el mosaico de la capilla Palatina (Fig. 470). Precisamente, la esencialidad también está presente en la vidriera de la iglesia de Snagov (Rumanía), realizada por el Centro Aletti, donde Cristo entra como Mesías en Jerusalén, mientras sus discípulos, a la izquierda de la composición, le interrogan sobre el significado de este suceso, presintiendo la gravedad del momento (Fig. 471). Unas líneas permiten vislumbrar la montaña de la que desciende Jesús. Esta montaña, que suele presentarse a la izquierda, es el Monte de los Olivos.

A la derecha aparece un niño, en representación de los niños de Jerusalén, que extiende el manto y acoge a Cristo. La presencia de los niños no es narrada en los evangelios, pero su incorporación podría relacionarse con las palabras que pronunció el propio Cristo: «de la boca de los niños y de los que maman perfeccionaste la alabanza» (Mt 21,16) –y que a su vez se refieren a las del salmo 8, 3.

---

<sup>1232</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 172.

<sup>1233</sup> Véase también Mt 21, 5; Jn 12, 15.

#### 4.3.3.9. Descenso a los infiernos

En la tradición bizantina existen dos representaciones iconográficas de la Pascua de la Resurrección: el descenso a los infiernos y las mujeres que llevan aromas al sepulcro (*miróforas*). Esta última, sin embargo, ha quedado pronto ligada litúrgicamente a la conmemoración de las pías mujeres, que se celebra el segundo domingo después de Pascua<sup>1234</sup>. Principalmente, es a partir del siglo X cuando el descendimiento a los infiernos se afirma como imagen de la Pascua y pasa a convertirse en un tema particularmente popular en la época bizantina medieval<sup>1235</sup>.

El origen del pasaje se encuentra en los textos apócrifos. La tercera parte del Evangelio de Nicodemo se titula precisamente *Descendimiento de Cristo a los infiernos* y la primera parte del llamado evangelio de Bartolomé recoge asimismo este pasaje<sup>1236</sup>. Por ello, para la representación de este episodio se recurrió, principalmente, a las fuentes apócrifas (Figs. 472-479). No obstante, algunos pasajes bíblicos también fueron interpretados como una prefiguración o alusión implícita del descenso de Cristo a los infiernos. En este sentido, destacan las palabras que leemos en el evangelio de san Mateo, que previamente se han indicado: «porque de la misma manera que Jonás estuvo en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así también el Hijo del hombre estará en el seno de la tierra tres días y tres noches» (Mt 12,40) o «se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron» (Mt 27,52). Por otro lado, la primera Epístola de Pedro habla de una predicación de Cristo entre los muertos (1 Pedro 3,19). Asimismo, san Pablo escribirá: «Él también participó de lo mismo, para destruir por medio de la muerte al que tenía el imperio de la muerte, esto es, al diablo, y librar a todos los que por el temor de la muerte estaban durante toda la vida sujetos a servidumbre» (Heb 2,14-15)<sup>1237</sup>.

---

<sup>1234</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 11; y EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 327.

<sup>1235</sup> GUKOVA, S., *Le feste del Signore nell'icona russa*, 54. Hay que señalar que, aunque la formulación básica del tema corresponde a Oriente, en la Edad Media occidental también presenta algunas variantes relevantes fruto de un desarrollo propio. En este sentido, Rupnik se refiere concretamente al retablo del arzobispo Sancho de Rojas, pintado por Rodríguez de Toledo, en el siglo XV, y expuesto en el Museo del Prado. Véase: RUPNIK, M.I., «La iconografía de la creación en la sacristía mayor» 24; y GARCÍA GARCÍA, F., «La *anástasis*-descenso a los infiernos», *Revista digital de iconografía medieval* 3 (2011) 5. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20An%C3%A1stasis.pdf> [consultado el 1.12.2016]

<sup>1236</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 236-245; 287-290

<sup>1237</sup> También pueden destacarse los siguientes pasajes de las Sagradas Escrituras: Sal 107, 10-16; 24, 7; Ez 28,8; y Ef 4,8-10.

El descenso de Cristo a los infiernos fue incorporado como artículo de fe en el credo de los Apóstoles y destaca especialmente en la liturgia pascual<sup>1238</sup>. Son muchos los autores que se refirieron a la *anástasis*, como Gregorio de Nisa, que escribe:

La muerte no ocurrió por causa del nacimiento, sino al revés, que por causa de la muerte asumió Dios el nacimiento porque el Eterno no se sometió al nacimiento corporal porque tuviera necesidad de vivir, sino por llamarnos de nuevo a nosotros de la muerte a la vida. Por tanto, ya que era necesario que nuestra naturaleza regresara de la muerte toda entera, al inclinarse Él sobre nuestro cadáver para tender, por así decirlo, su mano al yacente, se acercó tanto a la muerte que entró en contacto con el estado cadavérico, y con su propio cuerpo dio a la naturaleza el principio de la resurrección, pues con su poder resucitó conjuntamente al hombre entero (32, 3)<sup>1239</sup>.

Por su parte, Cromacio de Aquileya señala que con su muerte, Cristo ha destruido la muerte y ha liberado al hombre, pues la resurrección de Cristo es la llave del cielo (*Sermone* 1, 5-6)<sup>1240</sup>.

Precisamente, uno de los temas más representados por el Centro Aletti es el del descenso de Cristo a los infiernos o *anástasis*<sup>1241</sup>. Es el triunfo de Cristo sobre el Hades, el príncipe de las tinieblas que tiene esclavos a Adán y a su descendencia. Si las imágenes occidentales diferencian dos momentos en la muerte de Cristo, la bajada a los infiernos y su posterior resurrección; en Oriente, por el contrario, «el mismo descenso al infierno es ya la resurrección, porque la muerte es superada por medio de la muerte», como escriben Špidlík y Rupnik<sup>1242</sup>. En este sentido, resulta especialmente interesante el mosaico realizado por el Centro Aletti en la capilla de la Sacred Heart University en Connecticut, donde la escena del descenso a los infiernos se fusiona con la aparición de Cristo resucitado (Fig. 480).

Pero el descenso a los infiernos no representa solo la resurrección de Cristo, sino también la de toda la humanidad: tanto en los iconos como en los mosaicos del Centro Aletti, observamos a Cristo que desciende al *Sheol* y libera a Adán y a Eva, para llevarlos de nuevo al Padre, y con ellos, a todos los hombres. Así, san Gregorio Magno,

---

<sup>1238</sup> RUPNIK, M.I., «Presentazione», *Amici del Centro Aletti* 9 (2008), 1. Recuperado de [http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2008.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2008.pdf) [consultado el 5.5.2015]

<sup>1239</sup> GREGORIO DE NISA, *La gran catequesis*, Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 1994, 132.

<sup>1240</sup> CROMAZIO, *Sermoni Liturgici*, Roma: Edizione Paoline, 1982, 126 y 43.

<sup>1241</sup> Como hemos señalado en el apartado sobre el informalismo, el Centro Aletti no solo realiza representaciones musivarias sobre este tema, sino también escultóricas. De hecho, Rupnik, confiesa que, junto con la anunciación, es una de las escenas que más le interesa representar (Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo).

<sup>1242</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 79 y 135. Véase también: ŠPIDLIK, T., «Il volto di Cristo nelle icone russe» 121; ŠPIDLIK, T., «Deposizione e Maternità (M.I. Rupnik)» en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*. Roma: Lipa, 1996, 3; y ŠPIDLÍK, T., «Presentación» 11.

al preguntarse si esta solemnidad es nuestra o solo de Cristo, responde que «la resurrección de nuestro Redentor fue y es nuestra fiesta, porque nos concedió la gracia de volver a la inmortalidad»<sup>1243</sup>.

Cristo desciende, por tanto, hasta la muerte para recuperar a la humanidad perdida. Aquel que dijo que era la puerta (Jn 10,9) abre las puertas de la muerte. En especial resulta significativa esta concepción en la representación que el Centro Aletti realiza en San Giovanni Rotondo, pues el mosaico del descenso a los infiernos se localiza justamente sobre la puerta de ingreso (Fig. 481). En muchas ocasiones, se subraya especialmente la postura pronunciada de Cristo, que se agacha hasta el fondo del *Sheol* para conseguir salvar a la humanidad, como observamos en Lecce (Fig. 482) o en Madrid (Fig. 483).

Como hemos señalado en el apartado del arte paleocristiano, el tema de la salvación de Adán y Eva está íntimamente relacionado con la escena del descenso de Cristo a los infiernos. Cristo no sale de la tumba como un fugitivo, como alguien que se ha liberado de la muerte y se escapa. Tampoco aparece como un prisionero; sino como vencedor, como liberador de aquellos que se hallaban aprisionados en los infiernos<sup>1244</sup>. Precisamente, la grandeza de la resurrección de Cristo reside en el hecho de que Él, en palabras de Špidlík, «distrugge quindi la morte con la morte. Lo fa per sé ma anche per tutti coloro che si uniscono a lui»<sup>1245</sup>. En conclusión, como escribe Rupnik, «Cristo non risuscita da solo, ma con l'umanità che l'ha assunto e non esiste nessuna astratta umanità, ma solo quella di noi persone concrete. Allora, in questa scena, Adamo ed Eva siamo noi»<sup>1246</sup>.

Cristo, tanto en las imágenes bizantinas como en los mosaicos del Centro Aletti, destaca por su actitud enérgica –que contrasta con otras representaciones, anteriormente estudiadas. Suele tomar a Adán por la muñeca, pues es este «el lugar donde se mide la vida», y así le devuelve la vida<sup>1247</sup>. Este encuentro entre Cristo y Adán encierra ya toda la historia de la salvación<sup>1248</sup>. En algunos mosaicos también así es rescatada Eva;

---

<sup>1243</sup> GREGORIO MAGNO, *Homilías sobre los Evangelios*, Madrid: Ediciones RIALP, 2000, 157.

<sup>1244</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 79; y PASSARELLI, G., *Iconos*, 16.

<sup>1245</sup> ŠPIDLIK, T., «Il Volto misericordioso di Dio nell'ultimo giudizio», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2003, 186; y RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 21. Véase también: GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 9.

<sup>1246</sup> RUPNIK, M.I., «Dalla mensa di Betania all'Ultima Cena» 98. Véase también: RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 36-37.

<sup>1247</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 82.

<sup>1248</sup> MARANI, G., «La dimensione personale della discesa agli inferi», en CENTRO ALETTI (coord.), *Novità della soglia*, Roma: Lipa, 1995, 204.

mientras que en otras representaciones, Eva extiende sus brazos no para tomar el fruto del árbol prohibido, sino para coger las manos salvadoras de Cristo, «il Fruto veramente desiderabile, il Redentore stesso che la fa passare dalle tenebre alla luce»<sup>1249</sup> (Fig. 484). Resulta también significativo que, en algunas representaciones, Cristo lleva estas manos a su costado herido o a su corazón.

El rostro de Jesús es el rostro del Padre misericordioso<sup>1250</sup>. En muchos mosaicos del Centro Aletti, Adán y Cristo –el viejo y nuevo Adán– presentan unos semblantes muy parecidos<sup>1251</sup>. Asimismo, en algunas representaciones, se subraya su cercanía, especialmente, en aquellas imágenes en las que Rupnik fusiona la iconografía bizantina de la *anástasis* con la del Buen Pastor. En este sentido, se puede observar una progresión: en el mosaico de la iglesia de las hermanas ursulinas en Verona, realizado en 2006, el rostro de Adán y Cristo están muy cerca, se miran mutuamente, pero aún conservan ambos los dos ojos (Fig. 485). No sucede así, en cambio, en el logo de la misericordia de 2015, en el que comparten ya un mismo ojo (Fig. 48). Esta evolución se asemeja a la representación del abrazo de san Joaquín y santa Ana por parte del Centro Aletti y que previamente hemos comentado.

Como sucede en tantas ocasiones en los mosaicos de Rupnik, este hecho no puede ser concebido como algo puramente formal, sino que esconde un significado profundo. Lo que se pretende hacer ver es que

Dio nel suo Figlio imparò a guardare anche con l'occhio di Adamo, e Adamo imparò, per la misericordia, a vedere se stesso, gli altri e il mondo con gli occhi di Dio. Adamo scopre la sua somiglianza con il nuovo Adamo, il Signore. Il vecchio Adamo è redento, perché contempla nel nuovo Adamo la misericordia del Padre. Così ogni uomo scopre in Cristo la propria umanità, la propria vocazione, perché nel suo sguardo contempla l'amore del Padre<sup>1252</sup>.

En definitiva, la cercanía de los rostros subraya la ternura y la misericordia de Dios. El Centro Aletti ha decidido fusionar la iconografía de la *anástasis* con la del Buen Pastor para subrayar el hecho de que Jesús desciende a los infiernos y carga sobre sus hombros al hombre que se había extraviado. Como señala Dulaey, el vínculo entre Cristo Buen

---

<sup>1249</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 196; y GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 9. Rupnik, fiel a la esencialidad, tan solo representa a Adán y Eva, a pesar de que en algunos iconos bizantinos también encontramos las figuras de David, Salomón, Juan el Bautista, Daniel, Isaías, etc.

<sup>1250</sup> RUPNIK, M.I., «Il Volto di Cristo nella parabola del figlio prodigo», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2003, 202.

<sup>1251</sup> RUPNIK, M.I., «La parabola del ritorno» en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1999, 152.

<sup>1252</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la Porta Caritatis en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/italia/caritas.htm> [consultado el 6.5.2017]

Pastor y el descenso a los infiernos se remonta a los primeros cristianos. Diversos pasajes de las Escrituras también recogen esta unión. Así, san Pablo, retomando las palabras de Isaías (Is 63,11), escribe que Dios «resucitó de los muertos a nuestro Señor Jesucristo, el gran pastor de las ovejas» (Heb 13,20)<sup>1253</sup>. Aunque la iconografía del Buen Pastor tuvo una especial acogida en el arte paleocristiano, entre sus representaciones, cabe destacar especialmente la que encontramos sobre la pila bautismal en Dura Europos, en la que, junto al Buen Pastor que lleva su cordero sobre los hombros, podemos también observar a sus pies las figuras de Adán y Eva, de pie a escala reducida. El pastor que lleva a la oveja puede remitir, por tanto, a una imagen del Hijo de Dios encarnado que logra la redención de la humanidad caída, gracias al descenso de Cristo a los infiernos<sup>1254</sup>.

Son muchos los primeros cristianos que comentaron la unión de estos dos pasajes. Así, san Ireneo escribe que el fruto del nacimiento de Cristo fue que descendiera a la parte más profunda de la tierra, «para buscar allí la oveja perdida, es decir, su propia obra modelada por Él, y que subiera después a lo más alto del cielo para ofrecer y entregar a su Padre al hombre que había sido recobrado, efectuando en sí las primicias de la resurrección del hombre» (*Contra las herejías*, 3, 19, 3)<sup>1255</sup>. También podríamos señalar las reflexiones de Nicolás Cabasilas en las que escribe:

Él mismo se abajó a la tierra y de nuevo encontró su imagen. Vino a los lugares donde erraba la oveja y la tomó en sus hombros, poniendo fin a su errante vagar, no se la llevó del mundo, mas conservándola en la tierra la dejó hecha celestial. Nos otorgó la Vida del cielo, no elevándonos al cielo, sino abajando los cielos y descendiendo hasta nosotros, como lo dice el Profeta: “Abajó los cielos y descendió”<sup>1256</sup>.

Por otro lado, Cristo en los mosaicos que de este pasaje realiza el Centro Aletti, así como en la escena de san Salvador de Chora en Estambul (Fig. 479), va vestido siempre de blanco, para recordar que «la luz luce en las tinieblas, y las tinieblas no la sofocaron» (Jn 1,5). Jesús entra en la oscuridad de la muerte y da «luz a los que habitan en tinieblas y en sombra de muerte» (Lc 1,79). De este modo, estas imágenes nos recuerdan también

---

<sup>1253</sup> DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 87-89.

<sup>1254</sup> ZIBAWI, M., «Los orígenes del arte cristiano, siglo III» 71; y DULAEY, M., *Bosques de símbolos*, 87-90 y 311.

<sup>1255</sup> IRENEO, *Contra las herejías*, 115. Véase también: IRENEO, *Demostación de la predicación apostólica*, 124-126. Asimismo, san Ambrosio se referirá a estos dos pasajes. Véase: AMBROISE, *Apologie de David*, París: Les Éditions du Cerf, 1977, 97-99.

<sup>1256</sup> NICOLÁS CABASILAS, *La vida en Cristo*, 29-30 y 50. Rupnik asimismo tiene en cuenta las palabras que escribió Benedicto XVI: «el verdadero pastor es Aquel que conoce también el camino que pasa por el valle de la muerte; (...) Él mismo ha recorrido este camino, ha bajado al reino de la muerte, la ha vencido, y ha vuelto para acompañarnos ahora y darnos la certeza de que, con Él, se encuentra siempre un paso abierto» (*Carta encíclica Spe Salvi*, n. 6).



las palabras de Gregorio Magno, que escribe que «apareció vestido de blanco, porque anunció los gozos de nuestra festividad. La blancura del vestido indica el esplendor de nuestra solemnidad»<sup>1257</sup>.

Además, uno de los elementos más significativos tanto de las obras bizantinas como de los mosaicos del Centro Aletti es la cruz, que emerge como el símbolo del triunfo sobre la muerte y como símbolo de la redención. Su uso se generaliza en las imágenes de la *anástasis* desde el siglo XI. De ella ya se habla en el evangelio apócrifo de Nicodemo, en el que podemos leer: «puso el Señor su cruz en medio del infierno, que es señal de victoria y permanecerá por toda la eternidad» (3,10)<sup>1258</sup>. Así, la cruz, con la que Cristo fue sacrificado, es también la que le ha permitido descender al *Sheol*<sup>1259</sup>. Por tanto, este elemento es concebido como «la scala che tira sugli uomini dal regno dei morti e un ponte che permette di traversare il mare senza correre il rischio di annegare nelle profondità»<sup>1260</sup>. Ciertamente, en los mosaicos del Centro Aletti, como en muchas representaciones bizantinas, suele introducirse en la boca del *Sheol* para impedir que pueda cerrarse, y permitir así la liberación de los justos. Ahora sí se puede cantar: «¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿dónde, muerte, tu agujón?» (1 Co 15,55).

Los infiernos son representados en las imágenes bizantinas y en algunos mosaicos del Centro Aletti como si se trataran de un pozo o un foso. Su oscuridad recuerda a la cueva oscura de Belén propia de los iconos de la Natividad o a las aguas del Jordán en los iconos del bautismo<sup>1261</sup>. Rupnik también los representa con la figura de un monstruo (Fig. 486). En otras ocasiones, como en la capilla *Redemptoris Mater* (Fig. 487) o en el logo de la misericordia (Fig. 48), Cristo aparece en una mandorla. De este modo, se subraya la noche de la muerte, pero también, como previamente hemos señalado al comentar la escena de la transfiguración, se refleja el misterio impenetrable del amor de Dios.

---

<sup>1257</sup> GREGORIO MAGNO, *Homilías sobre los Evangelios*, 156.

<sup>1258</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 244; y GARCÍA GARCÍA, F., «La *anástasis*-descenso a los infiernos» 2.

<sup>1259</sup> ŠPIDLÍK, T., «Unire tutto ciò che si è incontrato nella vita» en *Rupnik. Catalogo. Librogalleria "Al ferro di Cavallo"*. Roma. Dal 6 al 21 aprile 1987, s.p.

<sup>1260</sup> CAMPATELLI, M., *Il battesimo*, 119. Govekar también subraya la concepción de la cruz como puente que permite a Cristo descender a los infiernos y Rupnik la presenta la cruz como «el verdadero camino a la vida». Véase: GOVEKAR, N., *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di San Pio*, 9; y RUPNIK, M.I., «Algunos desarrollos» 208.

<sup>1261</sup> En algunos iconos bizantinos, una figura humana encadenada a una superficie negra personifica a Satanás vencido y un conjunto de clavos, cadenas y llaves rotas representan los restos de las puertas del Infierno derribadas (ZIBAWI, M., *Iconos*, 98).

Por último, es importante tener en cuenta que, como se ha indicado en el capítulo del arte paleocristiano, la escena del descenso a los infiernos se puede vincular con el sacramento del bautismo. Esta relación resulta especialmente interesante al abordar el mosaico del Centro Aletti que encontramos en Casciago, pues está situado precisamente en el baptisterio (Fig. 488). Ya san Pablo había señalado que nuestra salvación comienza en el bautismo, que es el paso de la cruz y la muerte a la resurrección (Rm 6, 3-11).

#### 4.3.3.10. Ascensión

La fiesta de la ascensión empezó a tener una fisonomía propia entre los siglos V y VI. La actual tipología de su iconografía se fija en el siglo VI y en ella se observan dos partes. En la esfera celeste, destaca la figura de Cristo, situado en el centro de una mandorla, que realiza un gesto solemne con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene el rollo de la ley<sup>1262</sup>. Se trata de una representación de Cristo en gloria, pues, en palabras de Bulgákov: «l'ascensione del Signore nella carne è, innanzi tutto, la fine della sua *kenosis* e la sua glorificazione nella natura umana, mediante il suo assidersi alla destra del Padre»<sup>1263</sup>. En la escena terrestre, en cambio, observamos a los apóstoles y a la Virgen. De este modo, se sigue el episodio narrado por las Sagradas Escrituras (Mc 16,19-20; Lc 24,50-53 y Hch 1,9-11)<sup>1264</sup>.

Como escriben Špidlík y Rupnik, el icono de la ascensión es un icono cristológico y eclesiológico: «Cristo, subido al cielo, permanece en la tierra vivo, en la Iglesia. La Iglesia es representada por los apóstoles dispuestos en dos grupos: uno en movimiento, símbolo de la acción, el otro más tranquilo, símbolo de la contemplación»<sup>1265</sup>. En las obras del Centro Aletti, no encontramos la distinción de esos dos grupos en la representación de los apóstoles, que aparecen representados en los mosaicos de la capilla *Redemptoris Mater* (Fig. 489), en la iglesia ortodoxa de la Transfiguración en Cluj (Fig. 490) y en la iglesia de Nitra (Fig. 491)<sup>1266</sup>. En realidad, en estos mosaicos se ha fusionado la escena de la ascensión y el episodio de Pentecostés. Esta unificación de ambas representaciones no es extraña en la iconografía oriental. Como explica Rupnik:

---

<sup>1262</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 190 y 201.

<sup>1263</sup> BULGÁKOV, S.N., *La sposa dell'agnello*, 571.

<sup>1264</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 190.

<sup>1265</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 85.

<sup>1266</sup> A diferencia de estas representaciones, en la iglesia de Snagov (Rumanía), Rupnik ha decidido representar la escena de *Noli me tangere*: María Magdalena aparece entre las figuras del ángel, que le muestra el sudario sin el cuerpo, y de Cristo.

Cristo deve salire al Padre perché lo Spirito scenda. (...) Cristo sale al Padre e lascia sulla terra il paradiso: la Vergine Madre-Chiesa in epiclesi per la discesa dello Spirito Santo. Lo Spirito scende come un fuoco e crea la comunità, che è il grande miracolo della storia umana, la comunità dei figli che nel Figlio tornano al Padre. Questa comunità ha nel suo cuore Cristo che sale a Dio Padre<sup>1267</sup>

El director del Centro Aletti, fiel a su esencialidad, prescinde de las figuras de los ángeles, presentes a los dos lados de la Virgen en los iconos, que configuran la forma de un cáliz, como se ha comentado previamente (Figs. 492-493). En las pinturas bizantinas estas figuras angélicas señalan el cielo, pero miran a los apóstoles, a quienes parecen decirles: «Galileos, ¿qué hacéis ahí plantados mirando al cielo? El mismo Jesús que ha sido tomado de entre vosotros y llevado al cielo, volverá como le habéis visto marcharse» (Hch 1,10s) o, como dirá, san Pablo: «el que bajó es el mismo que subió por encima de los cielos para llenar el universo» (Ef 4,10). Precisamente, este es el sentido que Schönborn destaca al explicar el icono de la ascensión de Cristo en el monasterio de Santa Catalina del monte Sinaí (Fig. 494), al escribir que «no hace solamente memoria de la historia terrena pasada de Jesús, sino que es también una especie de *anticipo* de la visión de Cristo, que se concederá a todos los hombres en su segunda venida»<sup>1268</sup>. Precisamente, esta interpretación parece también estar presente en los mosaicos del Centro Aletti.

#### 4.3.3.11. Pentecostés

El pasaje de Pentecostés, narrado por los Hechos de los Apóstoles (Hch 2,1ss) y que tuvo lugar en el quincuagésimo día desde la celebración de la Pascua de Resurrección, representa el nacimiento de la Iglesia<sup>1269</sup>. Hay que señalar que los primeros cristianos, como Basilio, Atanasio o san Gregorio Nacianceno, vincularon Pentecostés con la resurrección. Concretamente, san Basilio escribe que «el periodo de los cincuenta días es todo él un recordatorio de la resurrección que esperamos en el otro siglo, pues aquel

---

<sup>1267</sup> RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 29. Sobre la unión de la ascensión y Pentecostés, Špidlík señala que en la ascensión se produce un intercambio, pues «Gesù come uomo sale al cielo e il cielo, sotto la forma di angeli, discende sulla terra, e così nasce la Chiesa che è umano-divina». Por su parte, Evdokimov escribe que se podría decir que «el icono de la Ascensión representa la *epiclesis* pentecostal». Véase: ŠPIDLÍK, T., *L'idea russa*, 346; y EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 332.

<sup>1268</sup> SCHÖNBORN, C., *El icono de Cristo*, 130.

<sup>1269</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 87. Bulgákov, además de señalar que Pentecostés emerge como el fundamento de la Iglesia, también indica su relación con el fin de los tiempos Véase: BULGÁKOV, S.N., *La sposa dell'agnello*, 609.

día único y primero, multiplicado siete veces por siete, completa las siete semanas del sagrado Pentecostés» (*El Espíritu Santo*, 27, 66)<sup>1270</sup>.

Por su parte, Špidlík ha señalado que el misterio de la Iglesia es presentado, principalmente, a partir de dos temas iconográficos, la Ascensión y Pentecostés, que, como hemos indicado, en ocasiones aparecen representados en una misma composición. En Pentecostés el Espíritu Santo desciende «e anche Cristo è presente in modo visibile nel cuore della comunità riunita nel suo nome». Además, la reunión de los apóstoles es reflejo de la Iglesia, de su aspecto activo y contemplativo, así como de su multitud de carismas, reflejado por los colores diversos de los vestidos de los apóstoles, detalle que ha sido apuntado por diversos autores, como el mismo Špidlík y Uspenski. Este último, además, lo relaciona con la Trinidad, al escribir que «los colores de su indumentaria componen “el multicoloreado vestido” de la Esposa divina, la Iglesia, como una unidad en lo múltiple: a imagen del Uno que se expresa en Tres y de los Tres que se recogen en el Uno»<sup>1271</sup>.

El Centro Aletti tiene muy presentes estas palabras, pues en los mosaicos que realiza de esta escena, trata siempre de reflejar los diversos carismas a partir de las actitudes que muestran los apóstoles. Ninguno de ellos se halla a la cabeza del grupo. Por otro lado, en el mosaico de la iglesia de San Marcos en Eslovenia, como se ha indicado en el apartado de Kandinsky, los apóstoles son representados a partir de doce paneles y los diversos carismas se reflejan mediante los diversos colores que estos presentan (Fig. 137). En ocasiones, tanto en los iconos como en los mosaicos del Centro Aletti, los apóstoles llevan en las manos un rollo, que simboliza la predicación, o un libro, «la materia prima –la doctrina, el fundamento– de la predicación»<sup>1272</sup>.

La Virgen suele estar representada en el centro, en actitud de oración con las manos alzadas al cielo. En el caso de la iglesia de Santa Clara en Roma, los apóstoles se sitúan a ambos lados de una estatua de la Madre de Dios, por lo que este espacio emerge como ejemplo de la integración de los mosaicos del Centro Aletti y las obras realizadas por otros artistas (Fig. 134).

En otras representaciones, se subraya la presencia del manto de la Virgen, como en la capilla de la sede del obispado en Tenerife (Fig. 495), en el santuario de San Juan Pablo

---

<sup>1270</sup> BASILIO, *El Espíritu Santo*, 221.

<sup>1271</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 335. Véase también: ŠPIDLÍK, T., *L'idea russa*, 346; USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, 542; ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 91; RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 30; y CLÉMENT, O., «Un Occidente fecundado por Oriente» 190.

<sup>1272</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 225.

II en Cracovia (Fig. 226) o en la iglesia de San Gorazd en Eslovaquia (Fig. 491). De esta forma, se destaca la protección de María. Hay que señalar que tanto en Oriente como Occidente el velo que protege a los fieles tiene una gran importancia. El *maphorion*, el «Santo Velo» de la Madre de Dios, es símbolo de protección<sup>1273</sup>.

No obstante, en el mosaico de Gijón la Virgen no aparece (Fig. 496). Debemos tener en cuenta que, como explican Špidlík y Rupnik, la presencia de María se observa en la iconografía bizantina de la escena de Pentecostés en los primeros siglos o después del siglo XVI<sup>1274</sup>. En este sentido, Evdokimov escribe que la Virgen está presente en el icono de la ascensión como figura de la Iglesia, pero el día de Pentecostés, «la Iglesia recibe los dones bajo la forma de lenguas, cada una recibida personalmente por cada apóstol y no hay razón para que la Virgen doble la figura de la Iglesia presentada por el Cuerpo de los apóstoles»<sup>1275</sup>.

El verdadero protagonista de este pasaje es el Espíritu Santo, cuyo envío ya había sido advertido por Cristo (Jn 16,7). Como escriben Špidlík y Rupnik, «Pentecostés es la efusión del Espíritu. No era suficiente que Cristo asumiera la humanidad como suya, era necesario que también la humanidad se hiciera Cuerpo de Cristo. Esto es lo que hace el Espíritu: conceder una vida crística a la humanidad»<sup>1276</sup>. En los iconos y en los mosaicos del Centro Aletti, el Espíritu Santo generalmente se representa a partir de lenguas de fuego, que se sitúan sobre la cabeza de cada uno de los presentes. El importante papel que este ejerce en el momento de Pentecostés se contempla en todas las obras: Rupnik elimina los elementos arquitectónicos que encontramos en los iconos y potencia el valor de la línea para subrayar su fuerza<sup>1277</sup>. En algunas obras, la configuración del Espíritu Santo destaca precisamente por su armonía, como se observa en su representación de la iglesia de Santa Clara en Roma: de izquierda a derecha las líneas ascienden hasta llegar al Pantocrátor, donde comienzan a descender, como hemos apuntado en el apartado sobre Kandinsky (Fig. 134).

En algunos mosaicos, como en el de la capilla *Redemptoris Mater* (Fig. 489), aparece representada la Santísima Trinidad: Dios Padre, a partir de la *dextera Dei*, Dios Hijo,

---

<sup>1273</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 159.

<sup>1274</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 212; y ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 89.

<sup>1275</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 342. Véase también: ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 89.

<sup>1276</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 90.

<sup>1277</sup> Como sucede en otras composiciones, el director del Centro Aletti también destaca la esencialidad en esta obra y así, además de eliminar estos elementos arquitectónicos, no presenta la figura masculina que en los iconos encontramos en el centro del hemicíclo, y cuyo significado no es unívoco. Véase: PASSARELLI, G., *Iconos*, 215.

con la representación de Cristo en la ascensión, y Dios Espíritu Santo, mediante las lenguas de fuego. Bulgákov, al hablar de Pentecostés, se refiere explícitamente a la relación de las tres personas de la Santísima Trinidad cuando escribe que

la Pentecoste è diventata possibile solamente in rapporto al fatto che il Cristo si è fatto uomo. Ed è su questo fondamento ontologico che il Cristo supplica il Padre di inviare lo Spirito Santo e che egli stesso lo invia da presso il Padre. Nella Santa Trinità, dall'eternità lo Spirito Santo riposa sul Figlio, e poiché per l'incarnazione di Dio tutto il mondo diventa il ricettacolo del Cristo e appartiene alla sua umanità, in esso c'è già un luogo per la discesa e per la permanenza dello Spirito Santo<sup>1278</sup>.

#### 4.3.3.12. Dormición de María

La festividad de la dormición de la Virgen, también conocida como tránsito de la Virgen, ascunción o *koimesis* y que parece que tiene orígenes orientales, fue generalizada por el emperador Mauricio (582-602). En Roma la celebración se introdujo en tiempos del papa Sergio I (687-701), que instituyó una procesión que transitaba desde San Adrián, en el Foro, hasta Santa María la Mayor<sup>1279</sup>.

El día de Navidad, María toma en sus brazos al Hijo de Dios y es al final de su vida terrenal cuando Jesús en gloria acoge el alma de su Madre, representada como una niña. De este modo, como explica Rupnik, María engendra a su Hijo y Cristo da la vida eterna a su Madre<sup>1280</sup>. Su alma, que lleva Cristo en sus manos, podría recordar las palabras del libro de la Sabiduría: «las almas de los justos están en las manos de Dios» (Sb 3,1). Algunos Padres de la Iglesia, como Andrés de Creta, se refirieron a este hecho: «el Cristo del Adormecimiento de la Virgen lleva en sus brazos un recién nacido en paños, símbolo del alma inmaculada de su madre»<sup>1281</sup>.

En la representación de este episodio, también tienen especial importancia los apócrifos ascencionistas. En concreto, en el libro de san Juan evangelista el teólogo, leemos: «y en el momento de salir su alma inmaculada, el lugar se vio inundado de perfume y de una luz inefable». Por otro lado, en la narración del Pseudo José de Arimatea, se dice que bajó Cristo y «recibió el alma de su madre querida»<sup>1282</sup>. Por su parte, Bulgákov ha escrito que la dormición de la Virgen encierra toda la plenitud de los eventos, pues no solo refleja su muerte, sino su resurrección y ascunción<sup>1283</sup>. De hecho, así como la muerte y la resurrección de Cristo son representados en el arte bizantino a

<sup>1278</sup> BULGÁKOV, S.N., *La sposa dell'agnello*, 611-612.

<sup>1279</sup> PASSARELLI, G., *Iconos*, 251.

<sup>1280</sup> RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 29.

<sup>1281</sup> ZIBAWI, M., *Iconos*, 98.

<sup>1282</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 321 y 347.

<sup>1283</sup> BULGÁKOV, S.N., *La sposa dell'agnello*, 597

partir de la misma imagen, del mismo modo, el icono de la dormición de la Virgen, «es ya el despertar en el reino de Dios»<sup>1284</sup>.

El Centro Aletti representa el episodio únicamente con la introducción de la figura de Cristo que toma el alma de su Madre, que yace en el lecho, o con la incorporación de las figuras de dos de los apóstoles que, asombrados, miran a la Virgen, como se observa en la capilla *Redemptoris Mater* (Fig. 497) y en la iglesia de Snagov (Rumanía) (Fig. 498). No obstante, el motivo iconográfico «más sorprendente y dogmáticamente más profundo», en palabras de Rupnik y Špidlík, es que en la escena central no se encuentra la Madre de Dios que sube al Cielo, sino Cristo que desciende a la tierra<sup>1285</sup>. De este modo, se subraya cómo en el momento de la muerte, debemos encontrar a Dios, que es «la Vida» (Jn 14,6).

La representación de la dormición de María, que concluye el recorrido que hemos trazado de las doce fiestas en el arte bizantino, será muy frecuente en las portadas de las catedrales góticas, junto a la ascensión y la coronación.

#### 4.4. EN LA ESTELA DEL SIMBOLISMO ROMÁNICO

Del mismo modo que sucede con el arte paleocristiano y bizantino, el arte románico, como señala el director del Centro Ezio Aletti, se trata de una manifestación desarrollada por una cultura orgánica, en la que, recordemos, destaca la mentalidad simbólica. De hecho, la época del románico es definida por Rupnik como la « máximamente simbólica ». Además, enlaza el contenido simbólico de estas imágenes con la concepción del mundo en ese momento, que era « de una intensidad inagotable. Los símbolos estaban relacionados unos con otros y se compenetraban, formaban un conjunto coherente en el que todo tenía un significado eterno »<sup>1286</sup>.

Así también conciben este periodo diversos pensadores, como Florenski, que escribe que « l'intera concezione medievale del mondo era simbolica »<sup>1287</sup> o Romano Guardini, que apunta que « estos símbolos se hallan por doquier: en el culto y en el arte, en las costumbres populares y en la vida social »<sup>1288</sup>. De nuevo, por tanto, en este caso,

---

<sup>1284</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 135.

<sup>1285</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 137

<sup>1286</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 75; y RUPNIK, M.I., «La lectura espiritual de la realidad» 64.

<sup>1287</sup> FLORENSKIJ, P.A., «La questione del simbolo e dell'icona», en FLORENSKIJ, P.A. (coord.), *La concezione cristiana del mondo*, Bologna: Edizioni Pendragon, 2011, 193.

<sup>1288</sup> GUARDINI, R., «El fin de la modernidad», en GUARDINI, R. (coord.), *El fin de la modernidad. Quien sabe de Dios conoce al hombre*, Madrid: PPC, 1995, 53.

Guardini plantea el vínculo tan estrecho que se produce entre el símbolo y la vida, defendido también, como ya hemos señalado, por Rupnik.

Ciertamente, como explica Simson, el hombre de la Edad Media vivía en presencia de lo sobrenatural, que se manifestaba en todos los aspectos de la vida<sup>1289</sup>. Vive inmerso en un «universo de símbolos», en palabras de Plazaola<sup>1290</sup>. Para el hombre medieval, el mundo físico, tal y como nosotros lo entendemos, no tiene realidad excepto como símbolo. La Edad Media percibió la belleza como el *splendor veritatis*, como el resplandor de la verdad, de tal modo que la comprensión de la realidad solo tiene sentido si guarda una referencia con un plano trascendente<sup>1291</sup>. Por todo ello, el periodo románico es una de las épocas en las que «el símbolo fue más vivido, amado y comprendido»<sup>1292</sup>. No hay separación entre la vida terrenal y la celestial, pues todo cuanto hay en la naturaleza está cargado de contenidos simbólicos que remiten, como sucede en el arte paleocristiano, a la historia de la salvación<sup>1293</sup>.

Como explica Nieto Alcaide, el funcionamiento del pensamiento medieval se articulaba en especial a través del símbolo y a él recurrían de forma constante los predicadores en sus sermones<sup>1294</sup>. De hecho, es precisamente la consideración simbólica la que lleva a valorar las fuentes. Además, también el arte románico está íntimamente ligado a las fuentes escritas. Esta íntima relación entre el arte y las fuentes literarias durante la Edad Media subraya su continuidad con épocas anteriores, como la bizantina. En este sentido, Plazaola afirma que lo que denominamos *era románica* puede concebirse como una gran síntesis de factores culturales diversos, «entre ellos, los bizantinos»<sup>1295</sup>. Ciertamente, tenemos que tener en cuenta que los contactos entre el arte románico y el bizantino debieron ser muy frecuentes. Como señalan Ainaud y Held, unas veces debieron tratarse de relaciones accidentales, pero en otras llegarían a formarse verdaderas corrientes artísticas que perdurarían a lo largo de la evolución de ambos estilos<sup>1296</sup>.

---

<sup>1289</sup> SIMSON, O., *La catedral gótica*, Madrid: Alianza Editorial, 1980, 16.

<sup>1290</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 97.

<sup>1291</sup> SIMSON, O., *La catedral gótica*, 17.

<sup>1292</sup> CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, 27.

<sup>1293</sup> SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 293.

<sup>1294</sup> NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989, 50. Véase también: SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 230; BRUYNE, E., *La estética de la Edad Media*, Madrid: Machado libros, 2010, 67; CHAMPEAUX, G. y STERCKX, S., *Introducción a los símbolos*, 154; y MÂLE, Ê., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, 49-50.

<sup>1295</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 87.

<sup>1296</sup> AINAUD, J. y HELD, A., *La pintura románica*, Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1967, 10.



Una de las consecuencias directas del lenguaje simbólico del arte románico es la esencialidad que se manifiesta en sus obras. Esta característica, como hemos visto en capítulos anteriores, se vincula a la que también es propia del arte paleocristiano y del bizantino –así como de las vanguardias, especialmente de Matisse–, y es recuperada por Rupnik para reflejarla en sus mosaicos. Como el propio director del Centro Aletti confiesa, las manifestaciones de la Edad Media, junto a la de las otras épocas, le han ayudado a lograr esa esencialidad, también propia –recordemos– del arte litúrgico:

ho impiegato anni e anni di ricerca per arrivare a una semplice essenzialità che si rifà al primo romanico, alla prima epoca bizantina e gotica. Quelle epoche sono di una maturità artistico-spirituale formidabile. Non si tratta di imitare, ma di ispirare e ricercare quell'intenzionalità spirituale. L'effetto può apparire persino *infantile*, ma attinge all'essenziale<sup>1297</sup>.

En el arte románico se eliminan los detalles anecdóticos. Todo remite a lo esencial, a los fundamentos de la fe cristiana. Nada es secundario y los elementos se interrelacionan entre sí. En este sentido, resulta muy sugerente la comparación que hace Rupnik de una misma escena, concretamente la anunciación, concebida en dos épocas distintas: la medieval y la renacentista. Si en la representación románica se elimina el ángel y el modo en que simbólicamente se refleja la presencia del Espíritu Santo, «la Madonna può apparire come una figura persino ridicola». Sin embargo, si en una anunciación renacentista se suprimen los mismos elementos, la figura de la Virgen se basta a sí misma<sup>1298</sup>. En la obra románica la Virgen es lo que es por la acción de Dios<sup>1299</sup>. «È perfetta, solo insieme allo Spirito Santo e all'angelo. Questa è la perfezione secondo i cristiani: un'arte che esprime l'imperfezione dell'uomo peccatore, fragile e mortale, che però si apre con una supplica a Dio e accoglie la sua azione salvifica»<sup>1300</sup>. En el arte románico, por tanto, todo elemento es necesario y guarda una íntima relación con el sentido global del conjunto. Así también sucede en los mosaicos del Centro Aletti, donde la supresión de un componente puede conllevar la incomprensión del mensaje global perseguido.

Otra de las características principales del arte románico es la comunicación de los mensajes representados. Como explica Rupnik, se produce un «encuentro con una imagen que inmediatamente es captada como la fundamental»<sup>1301</sup>. De hecho, el director

---

<sup>1297</sup> PREZZI, L., «Bellezza, carne del vero» 682.

<sup>1298</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 133. Véase también: RUPNIK, M.I., «Arte e spiritualità» 29.

<sup>1299</sup> RUPNIK, M.I., «L'arte sacra e la liturgia» 135.

<sup>1300</sup> RUPNIK, M. I., *L'autoritratto della Chiesa*, 25.

<sup>1301</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 167

del Centro Aletti defiende de forma explícita la necesidad de recuperar hoy este lenguaje:

estamos en una época donde la Iglesia está anémica, débil, dividida, cautivada por muchos detalles insignificantes, mientras que las cosas fundamentales se nos están escapando. Si nosotros hoy queremos reevangelizar Europa, debemos hacer ver –como hacían en el románico– que la figura más importante es la más grande, es decir, que el tamaño corresponde a lo que se quiere decir<sup>1302</sup>.

De nuevo, por tanto, las figuras de las pinturas al fresco o de las esculturas románicas no se rigen por las leyes de la naturaleza terrenal, sino que, su *milagro*, como explica Evdokimov «es expresar admirablemente lo que no está sometido a las leyes de la pesadez, transformar lo táctil en visual, espiritualizar la piedra»<sup>1303</sup>.

Además de la indudable monumentalidad, la figura humana en el románico se adapta al espacio arquitectónico, de tal forma que se logra la síntesis de lo constructivo con lo decorativo, fin que también es perseguido por el Centro Aletti<sup>1304</sup>. En el caso del arte románico, el artista puede llegar a deformar las anatomías en función del marco arquitectónico. El carácter conceptual de este arte, que lleva a que la realidad no sea concebida como una representación objetiva del mundo real, sino como la esencia que esa realidad quiere mostrarnos –por lo que no hay preocupación por la belleza formal–, ocasiona la eliminación de volúmenes y perspectivas, de forma que las figuras –planas y bidimensionales– suelen recortarse sobre un fondo neutro, en el que no encontramos alusión al entorno ambiental que las rodea<sup>1305</sup>. En este sentido, destacan las reflexiones de Plazaola que, al estudiar el arte románico, subraya que, aunque sus características principales podrían parecernos a nosotros hoy día como «incorrecciones, fruto de la inhabilidad», tienen sin embargo su sentido y su finalidad, si se acepta que la *voluntad artística* de sus artífices no era la reproducción de las formas naturales, sino su fin simbolizador<sup>1306</sup>. En definitiva, en las figuras románicas se une la majestad con un gran hieratismo y esencialidad –propios también del arte primitivo–, pero destaca siempre su esquema universalmente inteligible<sup>1307</sup>.

Además, el contenido de las imágenes en la Edad Media, en ocasiones, se ve enfatizado con las palabras que las acompañan. Como escribe Santiago Sebastián, «nos

---

<sup>1302</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 167.

<sup>1303</sup> EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 224.

<sup>1304</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 89.

<sup>1305</sup> AZCÁRATE, M., *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, Segovia: Caja Segovia. Obra social y cultural, 2002, 17-18.

<sup>1306</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 106.

<sup>1307</sup> MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, 23.

maravilla con qué fidelidad el artista medieval reproduce las imágenes y subraya en lenguaje escrito su significado para que no haya equivocación». Estas inscripciones y las imágenes aparecen en una combinación armónica (Fig. 499)<sup>1308</sup>. Rupnik, en ocasiones, también se sirve de la escritura para acentuar el contenido de las figuras. Especialmente, destaca en su representación de los santos donde, de una forma muy sutil y que obliga al fiel a esforzarse en su lectura, se incorpora el nombre de los mismos y así se evita cualquier confusión (Figs. 500-501). Conviene, asimismo, destacar que la Edad Media mantiene y desarrolla la tradición de culto a las reliquias de los santos y la devoción a su memoria, un hecho que también es defendido por Rupnik, como se observa en su atención hacia dichas reliquias, presentes en muchos espacios (Fig. 502)<sup>1309</sup>.

La comunicación en el arte románico está íntimamente ligada con el mensaje cristiano. Como explica Morandi, las antiguas catedrales eran lugares de iniciación a la fe, «il catecumeno, infatti, poteva contemplare nelle immagini e percepire nello spazio liturgicamente plasmato quanto aveva appreso il simbolo di fede»<sup>1310</sup>. La finalidad de estas pinturas es mover a la contemplación de los fieles, de tal modo que estas obras no solo tienen una función decorativa, pues en el arte románico también está presente una profunda relación entre el arte y la liturgia. Como sucedía en épocas anteriores, en la Edad Media el arte vivifica la liturgia, por lo que la visión cósmica del espacio sacro y del evento litúrgico no pertenece solo al Oriente, sino que ha sido también el alma del Occidente medieval<sup>1311</sup>. Precisamente, autores como Santiago Sebastián, advierten de la importancia de la liturgia para comprender el arte cristiano de todas las épocas, y en especial el arte medieval. Rechazan así las investigaciones que se centran exclusivamente en aspectos formales, pues ello impide apreciar en su totalidad los espacios medievales, que responden a «funciones litúrgicas de una gran riqueza y complejidad»<sup>1312</sup>. Por tanto, en la iglesia románica, concebida como un microcosmos,

---

<sup>1308</sup> SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 275-276.

<sup>1309</sup> DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval en Occidente*, Madrid: Cátedra, 2004, 78; y PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 97.

<sup>1310</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 257.

<sup>1311</sup> CAMISASCA, M., «La preghiera dell'arte», en CAMISASCA, M., LYNCH, J y RUPNIK, M.I. (coord.), *La trasfigurazione della materia*, Genova e Milano: Marietti, 2011, 11.

<sup>1312</sup> SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 79. Son muchos los autores que destacan esta idea, como Mâle, que plantea que estudiar el arte medieval, sin detenerse en los temas y preocupándose únicamente de las técnicas, «es engañarse, es confundir las épocas», pues sus escultores «no creían que la elección de los temas fuese indiferente». Por su parte, Durliat señala la importancia de la «significación global y única de cada obra en el contexto general de las teofanías» (Véase: MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, 11; y DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval en Occidente*, 118).

cada escena ocupa un determinado lugar, de modo que está en función de un todo más amplio, fenómeno que también sucede con los mosaicos del Centro Aletti. De hecho, para la interpretación iconográfica de los temas y su disposición dentro del templo era imprescindible acudir a la *Hermeneia* bizantina, explicada en el apartado anterior, de la que la pintura románica es deudora<sup>1313</sup>.

Además, las iglesias no solo estaban pintadas en su interior, sino que también lo estaban en su exterior, como se observa en la basílica de San Zenón en Verona (Fig. 503). Debemos tener en cuenta que Rupnik decora las fachadas de algunos espacios litúrgicos, como podemos contemplar en la capilla del Centro Aletti (Fig. 504), en la parroquia de Nuestra Señora del Santísimo Sacramento y de los Santos mártires canadienses (Fig. 505) o en la iglesia de San Antonio y Aníbal María (Fig. 506), todas en Roma.

Finalmente, hay que recordar que el arte románico se difunde como un lenguaje artístico común en toda Europa, aunque ello no significa que no presentara características propias según las diversas regiones. No obstante, sí se encuentran numerosas coincidencias en relación con la selección de los temas y sus fórmulas de representación. Nos interesa especialmente destacar la crucifixión y la adoración del cordero al ser dos de las escenas principales que recupera y reinterpreta Rupnik en sus mosaicos y que no se han presentado en anteriores apartados.

#### **4.4.1. Reinterpretación de la crucifixión románica**

Tanto en el apartado sobre la relación de Kandinsky con las obras del Centro Aletti, como, especialmente, en el del arte paleocristiano, se han anunciado algunos elementos que vamos a profundizar en este capítulo del arte románico. Uno de ellos es la concepción de Cristo como nuevo Adán. Si al analizar el arte paleocristiano, hemos partido del pasaje de la creación de Adán y del pecado original, en este capítulo, vamos a abordar esta vinculación desde la escena de la crucifixión. Recordemos que ya san Pablo subraya en sus cartas el paralelismo entre Adán y Cristo (1Cor 15,21-22; 45-50; Rom 5,12-17), que Rupnik retoma mediante, entre otros factores, su representación, pues Adán en las obras del Centro Aletti presenta grandes similitudes con la imagen de Cristo.

---

<sup>1313</sup> AZCÁRATE, M., *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, 15.

Diversos autores han profundizado en la vinculación de estas figuras. Así, Nicolás Cabasilas comenta que el antiguo Adán fue creado a imagen y semejanza del nuevo; no obstante, «aquel recibió la Ley y solo Este la cumplió. Al primero se le exigía la obediencia y fue el Segundo quien “obedeció hasta la muerte y muerte de cruz”, como dice san Pablo (Fil 2,8)»<sup>1314</sup>. Esta obediencia es, asimismo, subrayada por san Ireneo, que muestra que la vida de Cristo restaura la obra perdida por Adán, al romper «las cadenas que nos tenían prisioneros» y levantar en su persona al hombre caído por tierra<sup>1315</sup>. Ya en el siglo XX, Špidlík escribe que

en el Logos divino encarnado en la persona de Jesucristo, apareció el nuevo hombre espiritual, el nuevo Adán. Cuando se habla del primer Adán, como hombre natural, no se entiende solo una persona particular entre otras personas, sino una personalidad que abraza en síntesis a toda la humanidad natural; así también, el segundo Adán, no es únicamente aquel ser individual, sino que al mismo tiempo, es un ser universal, que encierra en sí a toda la humanidad regenerada<sup>1316</sup>.

En las escenas de la crucifixión, la vinculación entre Cristo y Adán se refleja especialmente en el monte Gólgota, lugar donde Cristo fue crucificado, y del que san Efrén el Sirio escribe:

¡Dichoso tú también, oh Gólgota!  
El cielo tuvo envidia de tu pequeñez.  
Pues no fue mientras Nuestro Señor estaba oculto,  
arriba en el cielo, cuando la reconciliación tuvo lugar.  
Sobre ti, sobre ti fue pagada nuestra deuda.  
Desde ti, el ladrón abrió el Edén y entró.  
Los cielos no fueron capaces de ofrecernos refugio.  
El que recibió la muerte en ti es el que me ha salvado (*Himno de Crucifixión* 8, 5)<sup>1317</sup>.

En este monte es donde, en algunos mosaicos realizados por el Centro Aletti, como en la iglesia del Corpus Domini de Bolonia (Fig. 160), se observan calaveras, ya que Cristo había muerto en el lugar en que estaba enterrado Adán y su sangre toca y purifica el cráneo del primer pecador, de tal modo que «la cruz de Cristo no cura solamente el presente o el futuro, sino que remonta el tiempo y purifica también el pasado»<sup>1318</sup>. En las representaciones románicas, asimismo se presentaban a los pies de la cruz

<sup>1314</sup> NICOLÁS CABASILAS, *La vida en Cristo*, 227.

<sup>1315</sup> IRENEO, *Demostación de la predicación apostólica*, 118-121 y 138-139.

<sup>1316</sup> ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, 340-341. Sus palabras recuerdan a las pronunciadas previamente por Soloviev, cuando afirma que «l'incarnazione del Logos divino nella persona di Gesù Cristo è l'apparizione del nuovo uomo spirituale, del secondo Adamo. Come sotto il primo Adamo, quello naturale, non si intende solo un individuo distinto fra le altre persone, ma una personalità dell'insieme, che racchiude tutta l'umanità spirituale rigenerata» (SOLOV'EV, V., *I fondamenti spirituali della vita*, 89).

<sup>1317</sup> EFRÉN, *Semana Santa y Pascua en la antigua Iglesia de lengua siríaca. Himnos del ciclo pascual de san Efrén el Sirio*, Granada: Editorial Nuevo Inicio, 2016, 20.

<sup>1318</sup> HERNÁNDEZ, J.P., *Antonio Gaudí*, 103.

mascarones, sepulcros, esqueletos, huesos o calaveras para reflejar el enterramiento de Adán, como observamos en el panteón real de la Real colegiata-basílica de San Isidoro de León (Fig. 507).

Una de las novedades interesantes que Rupnik introduce en algunas representaciones, como en las cruces escultóricas que realiza (Fig. 94) y en algunos mosaicos, como el de la iglesia de San Pascual en Bari (Fig. 508), es la fusión de la escena de la crucifixión y la *anástasis*, comentada en el apartado del arte bizantino. Este hecho refuerza «el valor redentor de la cruz y la figura de Cristo como nuevo Adán». Hay que señalar que, la combinación de la crucifixión y la *anástasis* la encontramos ya en miniaturas de manuscritos del románico hispano que datan del siglo XII<sup>1319</sup>.

Hasta el siglo XI, Cristo es representado erguido, con los ojos abiertos y una actitud serena. Por esta razón, los Cristos románicos, vivos y en majestad, muestran al fiel su triunfo sobre la muerte. De fuerte carácter conceptual, los elementos que se incluyen en esta representación se revisten de simbolismo redentor<sup>1320</sup>. En los mosaicos del Centro Aletti, también solemos encontrarlo con los ojos abiertos para, de este modo, tener presente la totalidad del misterio pascual<sup>1321</sup>. En este sentido, podemos destacar el mosaico de la iglesia de Santa Clara en Roma, donde Cristo es representado crucificado, pero al mismo tiempo, resucitado; clavado, pero al mismo tiempo ya transfigurado, en gloria (Fig. 509). Su contemplación recuerda las palabras de Ratzinger, cuando escribe que Cristo crucificado es la aparición del amor y «la cruz es su *glorificación*»<sup>1322</sup>.

El misterio pascual está marcado por el amor. Escribe san Juan: «porque tanto ha amado Dios al mundo, que le ha dado a su Hijo Unigénito, para quien crea en Él no muera, sino que tenga vida eterna» (Jn 3,16-17). De este modo, Cristo con los ojos abiertos, como explica el Centro Aletti, «mira al mundo en la paz, precisamente para hacer ver que Dios se ha dejado matar para mostrarnos cuánto nos ama»<sup>1323</sup>. También Rupnik afirma que donde está la cruz, está el amor, de forma que más allá de todo el mal, hay un amor que permanece, la oscuridad se retira y aparecen los colores<sup>1324</sup>.

---

<sup>1319</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti» 118.

<sup>1320</sup> SUREDA, J., *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid: Alianza Forma, 1985, 131; y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti» 115.

<sup>1321</sup> RUPNIK, M.I., *Il cammino dell'uomo nuovo con san Francesco e san Pio da Pietrelcina*, 11.

<sup>1322</sup> RATZINGER, J., *Un canto nuevo para el Señor*, 35.

<sup>1323</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de San Marcos en Eslovenia, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/slovenia/19.htm> [consultado el 6.5.2017]

<sup>1324</sup> RUPNIK, M.I., «El misterio intuido» 55 y 60. Evdokimov hablará del «Amor crucificado» (EVDOKIMOV, P., *El arte del icono*, 323).

Efectivamente, el director del Centro Aletti se preocupa de forma especial en sus mosaicos por hacer brillar la luz en sus escenas de la crucifixión gracias, entre otros materiales, al oro, como observamos en la iglesia de Santa Clara del Pontificio Colegio Francés en Roma (Fig. 509), en la Almudena (Fig. 510), en la parroquia de María Inmaculada en Modugno (Fig. 275), en la capilla universitaria del Policlínico Humberto I en Roma (Fig. 511) o en la capilla de la casa generalicia de los marianistas en Roma (Fig. 512). Cabe destacar el mosaico de Valladolid en el que, junto a las teselas negras que conforman la cruz en la que descansa Cristo, destaca el dorado que invade toda la pared y que subraya su victoria sobre la muerte (Fig. 513). Como hemos explicado en el análisis de la escena del descendimiento de Cristo a los infiernos, la cruz es el camino a la vida, no solo porque en ella Cristo fue clavado por amor a los hombres, sino porque es, precisamente, a través de ella como Él ha entrado en la muerte para rescatarnos<sup>1325</sup>.

Asimismo, en otros mosaicos como en el de Barletta, destacan las teselas rojas que rodean la escena de la crucifixión y que pretenden subrayar «el amor del Espíritu Santo que envuelve todo en el fuego del amor» (Fig. 514)<sup>1326</sup>. En otras ocasiones, como en la capilla de las Hijas de la Misericordia de la Tercera Orden de San Francisco en Roma, el Espíritu Santo es representado a través del viento que mueve las vestiduras de Cristo<sup>1327</sup>.

Debemos tener en cuenta que, como señala Grabar, no es hasta principios de la Edad Media cuando los artistas comenzaron a presentar la cruz para reflejar la muerte de Cristo, pues previamente este elemento se asociaba al castigo infringido a los malhechores<sup>1328</sup>. Entre las primeras representaciones, se encuentra el anillo con cornalina fechado hacia el siglo IV y conservado en el British Museum de Londres (Fig. 515), la escena localizada en la puerta de Santa Sabina en Roma (Fig. 516) o la que se localiza en el evangelario de Rábula (Fig. 517) —en España parece que la primera representación es una miniatura del Beato de Gerona fechado en el siglo X<sup>1329</sup>. Por tanto, es en la Edad Media cuando la cruz deja de ser considerada escándalo y pasa a ser

---

<sup>1325</sup> RUPNIK, M.I., «Algunos desarrollos» 208.

<sup>1326</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de San Pablo Apóstol en Barletta, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/07.htm> [consultado el 19.6.2017]

<sup>1327</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de las Hijas de la Misericordia de la Tercera Orden de San Francisco en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase:

<http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/28.htm> [consultado el 14.1.2017]

<sup>1328</sup> GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, 124.

<sup>1329</sup> SÁENZ PASCUAL, R., «Pasión y Resurrección en la pintura alavesa (siglos XIV-XVI)», *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales* 12 (1994) 92. Recuperado de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/12/12069119.pdf> [consultado el 15.6.2017]

concebida como símbolo de salvación y se convierte en el principal tema del arte cristiano. En palabras de Ratzinger, «para el cristiano antiguo, la cruz es signo sobre todo de esperanza»<sup>1330</sup>.

Además, en el arte románico –como continuación del arte de los primeros cristianos– encontramos en muchas ocasiones un tipo de cruz profusamente decorada, la llamada cruz *gemmata*, como la cruz de Lothair (Fig. 518). Su representación podría relacionarse con la que se localiza en la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz en Niš (Serbia), donde la cruz en la que descansa Cristo, aparece toda ella decorada con teselas azules, doradas y plateadas (Fig. 519).

Es ya a partir del siglo XIV cuando se subraya la humanidad de Cristo y se destacan los textos proféticos del Antiguo Testamento, especialmente el de Isaías (Is 53,1-10). Este pasaje, que se convierte en la fuente inspiradora de la literatura mística medieval, aparece en la liturgia altomedieval<sup>1331</sup>. Asimismo, es presentado en el viacrucis que encontramos en la capilla universitaria del Policlínico Humberto I en Roma, donde se distinguen las palabras *uomo dei dolori che ben conosce il patire* (Is 53,3), como hemos indicado en el apartado del informalismo (Fig. 100-101).

En los mosaicos del Centro Aletti, Cristo crucificado suele estar cubierto con el *perizonium* o paño de pureza pero, en otras ocasiones, aparece con el vestido del sumo sacerdote, como en la capilla de las hermanas de Jesús Buen Pastor en Roma (Fig. 75), en la iglesia de San Pedro de Gijón (Fig. 520) o en la capilla de las hermanas sacramentinas en Bérgamo (Fig. 521). Hay que señalar que, en algunas representaciones tempranas, como la del evangelario de Rábula, Cristo cubre también su cuerpo con una túnica o *colobium*, costumbre que continuará durante la Alta Edad Media, como observamos en los Cristos en majestad (Fig. 522).

Fiel a la esencialidad, Rupnik no presenta en sus crucifixiones el *titulus* con la inscripción INRI. Además, aunque inicialmente Cristo –siempre con nimbo cruciforme– aparece en los mosaicos del Centro Aletti con tres clavos, a partir de 2004 aparece con cuatro, tal y como es representado, principalmente, en el románico y hasta el siglo XIII.

En anteriores apartados, se ha tratado de reflejar el sentido que tiene la herida abierta del costado de Cristo en las obras del Centro Aletti y que se muestra, como ya hemos

---

<sup>1330</sup> RATZINGER, J., «Cinco meditaciones» 48.

<sup>1331</sup> FRANCO MATA, Á., «*Crucifixus Dolorosus*. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones», *Quintana* 1 (2002) 16. Recuperado de [https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6284/pg\\_015-042\\_quintana1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6284/pg_015-042_quintana1.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [consultado el 20.6.2017]



estudiado y como escribe Natasa Govekar, no solo en las escenas explícitas que se refieren a los episodios del triduo pascual, «sino que, a menudo, es evocada también donde uno no se lo esperaría –por ejemplo en las bodas de Caná o en el encuentro de Cristo con la samaritana». No obstante, en las escenas de la crucifixión es donde suele manifestarse de forma más acentuada. Rupnik explica que esa herida de Cristo es la que refleja el amor divino, que es eterno<sup>1332</sup>. Recordemos que diversos autores, como san Efrén el Sirio, la relacionan con la costilla de Adán, por lo que, de nuevo, se subraya la vinculación entre este y Cristo. Esta relación es destacada también por Špidlík y Rupnik, que escriben:

Eva ha salido del costado de Adán y encontrará paz solo si vuelve allí de donde proviene. La Iglesia, nueva Eva, es engendrada del costado de Cristo, nuevo Adán. Adán ya no encontrará la paz sin su costado. También Cristo, nuevo Adán, ha recorrido un largo camino para encontrar a su esposa, que ahora se sacia a su lado para la vida eterna<sup>1333</sup>.

Ciertamente, la sangre y el agua que emanan del costado de Cristo hacen referencia a la eucaristía y al bautismo, «los dos sacramentos fundamentales» que, en palabras de Ratzinger, constituyen «el contenido auténtico del ser-Iglesia de la Iglesia»<sup>1334</sup>. En algunos mosaicos del Centro Aletti, esta significación se acentúa de forma más explícita, como en la capilla de las hermanas sacramentinas en Ranica, donde María lleva el cáliz eucarístico. En la iglesia del Corpus Domini en Bolonia, la Virgen cubre sus manos con el paño de pureza en señal de respeto –además, el tema se acentúa por el carisma del espacio en el que se encuentra el mosaico. En cambio, en la capilla de Connecticut, es el padre McGivney, fundador de los Caballeros de Colón, el que porta el pan eucarístico y el cáliz (Fig. 523). Hay que señalar que la presencia del padre McGivney en esta capilla, así como la de san Juan Pablo II en la del Policlínico Humberto I en Roma (Fig. 511), la de los mártires canadienses en la iglesia de Nuestra Señora del Santísimo Sacramento y de los Santos mártires canadienses en Roma (Fig. 343), o la de san Benito Menni en la capilla de Valladolid (Fig. 513), reflejan otra gran novedad que Rupnik presenta en algunos de sus mosaicos, al introducir personajes que «actualizan la escena para acercarla al hombre contemporáneo»<sup>1335</sup>.

---

<sup>1332</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 183-184.

<sup>1333</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 74.

<sup>1334</sup> RATZINGER, J., «Cinco meditaciones» 32.

<sup>1335</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti» 116.

Por otro lado, en la iglesia de San Pascual en Bari, Rupnik decide representar en la parte central la última cena (Fig. 508). Cada uno de los apóstoles lleva una copa, pero no tienen pan, puesto que, como explica el propio Rupnik,

il pane sta proprio in mezzo, è il Cristo crocifisso. In questo mosaico ho sospinto il Cristo in su, in mezzo alla grande tavola bianca, proprio per mostrare che Lui è il vero pane. (...) Come il pane comunica la vita a chi lo mangia, così all'Ultima Cena, senza che gli apostoli se ne rendessero pienamente conto, Cristo si donava loro, comunicando loro l'amore del Padre<sup>1336</sup>.

De este modo, con la fusión de la escena de la crucifixión y de la última cena, se refuerza el misterio de la transustanciación. Además, en términos generales, la escena de la crucifixión es presentada por el Centro Aletti justamente detrás del altar, de tal modo que su sacrificio se vincula visualmente de forma directa con el don que Cristo hace de sí mismo sobre el altar eucarístico. En el santuario de Washington es el propio tabernáculo el que se sitúa en el manto de Cristo, de forma que también se subraya dicha vinculación (Fig. 524).

Por tanto, en el arte románico la herida del costado de Cristo se percibe como el nacimiento de la Iglesia. En palabras de Rupnik, «la nueva Eva, la Iglesia, es generada por el nuevo Adán»<sup>1337</sup>. En muchos mosaicos del Centro Aletti de la escena de la crucifixión, es representada la Virgen María. En la obra de Zaragoza, María, madre de la Iglesia, indica el costado abierto de Cristo (Fig. 157). También la observamos en la capilla *Redemptoris Mater*, donde abraza a su Hijo crucificado, de forma que «la Chiesa raccoglie e accoglie la salvezza operata da Cristo e la comunica al mondo» (Fig. 525)<sup>1338</sup>.

Entre las representaciones del Centro Aletti, no encontramos de forma manifiesta la *Compassio Mariae*, en que destaca la expresión de dolor en el rostro de la Virgen, aspecto propio de la humanización del arte gótico<sup>1339</sup>. No obstante, Rupnik sí incorpora ciertos detalles que podrían vincularse a la misma. Así, en el mosaico de la iglesia de Santa Clara del Pontificio Colegio Francés en Roma (Fig. 509), María se lleva la mano derecha al corazón para expresar con este gesto «la actitud contemplativa del que tiene el pensamiento absorbido en el corazón por lo que está viendo». En la iglesia ortodoxa

<sup>1336</sup> RUPNIK, M.I., «Dalla mensa di Betania all'Ultima Cena» 98.

<sup>1337</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 184.

<sup>1338</sup> RUPNIK, M.I., *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, 26-27.

<sup>1339</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía de *Prendimiento*, *Crucifixión* y *Descendimiento* de Cristo en la miniatura románica: el programa decorativo del folio CCCXXIIIr de la *Biblia de Ávila*», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, 548.

de la Transfiguración en Cluj (Rumanía) (Fig. 526) o en la catedral de la Madre de Dios en Castanhal (Brasil) (Fig. 527), María, en cambio, apoya la mano izquierda en su mejilla, «el típico gesto iconográfico de la perplejidad, de la duda». Estas escenas se podrían relacionar con las de la anunciación. Como también hemos comentado, en algunas ocasiones, Rupnik en dichos mosaicos pretende hacer ver que María, aunque no parece entender bien del todo lo que el ángel le dice, consiente, da su *fiat*. Del mismo modo, en estas escenas citadas de la crucifixión, Rupnik recupera la interpretación que muchos Padres, como san Basilio, hacen de la profecía de Simeón, acerca de la espada que atravesaría el alma de la Virgen (Lc 2,35), como la duda que habría traspasado el corazón de María bajo la cruz, al contemplar los sufrimientos de su Hijo.

Špidlík y Rupnik precisan que la Virgen no ha dudado un momento de la divinidad de Cristo, sino que «se turba al ver a Dios tan humillado en su humanidad». Es entonces cuando Cristo le revela la visión de la gloria divina en la humillación, la vida eterna en la muerte, en definitiva, el sentido salvífico del sufrimiento<sup>1340</sup>. En este sentido, podemos también destacar las palabras de san Juan Pablo II, cuando escribe que,

estando junto a la cruz, María es testigo, humanamente hablando, de un completo desmentido de estas palabras [las del arcángel Gabriel (Lc 1,32-33)]. ¡Cuán grande, cuán heroica es en esos momentos la obediencia de la fe demostrada por María (...). Jesús en el Gólgota, a través de la cruz, ha confirmado definitivamente ser el “signo de contradicción”, predicho por Simeón. Al mismo tiempo, se han cumplido las palabras dirigidas por él a María: “¡y a ti misma una espada te atravesará el alma!”<sup>1341</sup>.

Hay que señalar que esta concepción redentora de la cruz también ha sido revelada a los mártires y a los santos, como, asimismo, Rupnik pretende reflejar en sus mosaicos. Es el caso de la iglesia de Nuestra Señora del Santísimo Sacramento y de los Santos mártires canadienses en Roma, donde dos mártires forman una escena de «con-crucifixión» junto con Cristo y, de este modo, se recuerdan las palabras de san Pablo: «nuestro viejo hombre fue crucificado juntamente con Él» pues «si morimos con Cristo, creemos que también viviremos con él» (Rom 6,6-8)<sup>1342</sup>. Asimismo, debemos mencionar la imagen de san Francisco situada en la capilla de las Hijas de la Misericordia de la Tercera

---

<sup>1340</sup> ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 66-69.

<sup>1341</sup> *Carta encíclica Redemptoris Mater*, n. 18.

<sup>1342</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de Nuestra Señora del Santísimo Sacramento y de los santos mártires canadienses en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/57.htm> [consultado el 10.5.2017]

Orden de San Francisco en Roma, que se muestra en un «perfecto cristomorfismo» (Fig. 528) con relación a Cristo crucificado, que aparece representado en el presbiterio<sup>1343</sup>.

En las escenas de la anunciación del Centro Aletti, como se ha señalado, destaca el protagonismo que adquiere el pergamino, que es la Palabra. Su relevancia también se presenta en la capilla del seminario Banska Bystrica en Badin (Eslovaquia), pues María realmente no mira a su Hijo crucificado, sino a una tesela blanca que representa dicho pergamino y en la que «se debe escribir la última sabiduría, que es la sabiduría de la cruz, es decir, saber ver la gloria divina en el fracaso, en la muerte, en lo frágil, en lo trágico» (Fig. 529)<sup>1344</sup>. Por otro lado, en el mosaico de Serbia, María porta en sus manos el pergamino enrollado, detalle con el que se subraya también su *fiat*.

Asimismo, hay que destacar las representaciones del Centro Aletti en las que Cristo aparece vestido como sacerdote y sus vestiduras de gloria atraviesan y envuelven el cuerpo de su Madre, como observamos en la iglesia de Santa Clara (Fig. 509). También pueden abrazar su figura. Es el caso de la escena de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz en Niš (Serbia) (Fig. 519). En todos estos ejemplos, como explica el Centro Aletti, se quiere subrayar que «la Iglesia se reviste de la gloria de Dios porque es esposa de Cristo»<sup>1345</sup>.

En algunos mosaicos, la Virgen aparece acompañada de Juan, aquel que da testimonio de lo que ha visto, para que nosotros también creamos (Jn 19,35), como en la capilla de la casa generalicia de los marianistas en Roma (Fig. 512), o en la iglesia del Corpus Domini en Bolonia (Fig. 160). El Centro Aletti podría tener en mente las palabras de san Efrén cuando, al hablar de este discípulo, escribe: «buscaré refugio en aquel que tú amabas, para hallar misericordia»<sup>1346</sup>. De este modo, mediante su contemplación, se perseguiría una identificación entre el fiel y aquel a quien Cristo tanto quería (Jn 19,26). En otros espacios, como en la capilla del seminario en Eslovaquia, san Juan –que está acompañado de Juan Bautista y de san Francisco Javier– mira a María, gesto que nos remite a las palabras de Cristo, cuando le dijo: «Ahí tienes a tu madre» (Jn 19,27) (Fig. 529). Esta escena también podría vincularse con los siguientes versos, que compuso san Efrén:

---

<sup>1343</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de las Hijas de la Misericordia de la Tercera Orden de San Francisco en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/44.htm> [consultado el 17.4.2017]

<sup>1344</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla del seminario en Eslovaquia, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/18.htm> [consultado el 6.5.2017]

<sup>1345</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla del seminario en Eslovaquia, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/18.htm> [consultado el 17.5.2017]

<sup>1346</sup> EFRÉN, *Semana Santa y Pascua en la antigua Iglesia de lengua siríaca*, 22.

tu madre [la Madre del Señor] te veía en ti en aquel discípulo tuyo,  
y también él te veía a ti en tu madre. ¡Qué modo de mirar! Que te veían a ti, Señor,  
en todo momento uno en el otro, como en un espejo.  
Nos pusieron delante de un modelo, para que también nosotros  
los unos en los otros, te veamos a ti, Salvador nuestro<sup>1347</sup>.

En los mosaicos del Centro Aletti, María y san Juan suelen presentarse simétricamente a ambos lados de Cristo crucificado. Es a partir del siglo XIII cuando estas dos figuras comienzan a situarse a la derecha de la cruz, tal y como también lo observamos en la capilla de la casa generalicia de los marianistas en Roma<sup>1348</sup>.

Por otro lado, en la *Redemptoris Mater* (Fig. 525) y en la iglesia de San Marcos en Eslovenia (Fig. 303) es representado el centurión, que observa a Cristo al reconocer en Él al Mesías, o traspassa su costado, del que emana sangre y agua, símbolos de la eucaristía, así como del bautismo, como ya hemos indicado. El centurión tiene un gran protagonismo en la iconografía románica, como observamos en la representación de la catedral de San Moderano (Fig. 530)<sup>1349</sup>. Es el soldado que al exclamar «verdaderamente este hombre era Hijo de Dios» (Mc 15,39), encarna la idea de la conversión. A pesar de que los cuatro evangelios canónicos narran el episodio de la crucifixión (Mt 27,32-56; Mc 15,22-41; Lc 23,33-49; Jn 19,17-37), son los apócrifos los que identifican al centurión como Longinos. En concreto, es en la carta de Pilatos a Herodes donde podemos leer «Longinos, el fiel centurión»<sup>1350</sup>.

Asimismo, en muchas escenas del Centro Aletti, la cruz se concibe como el árbol de la vida, por lo que, para la configuración de este detalle, Rupnik también se inspira en el arte románico<sup>1351</sup>. Debemos recordar que en anteriores capítulos ya nos hemos referido al árbol de la vida, en concreto, al explicar el significado de la palmera en las representaciones paleocristianas. Es en el arte románico donde la imagen de la cruz como árbol de la vida alcanza un gran protagonismo. Podemos así mencionar la escena del Descendimiento del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos, donde los travesaños de la cruz son, en realidad, troncos de árbol cortados (Fig. 531), que recuerdan a los que aparecen en las esculturas de bronce realizadas por el Centro Aletti en las que se fusionan las escenas de la crucifixión y la *anástasis*. Asimismo, como

---

<sup>1347</sup> EFRÉN, *Semana Santa y Pascua en la antigua Iglesia de lengua siríaca*, 24.

<sup>1348</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía de *Prendimiento, Crucifixión y Descendimiento* de Cristo en la miniatura románica» 548.

<sup>1349</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía de *Prendimiento, Crucifixión y Descendimiento* de Cristo en la miniatura románica» 547.

<sup>1350</sup> SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, 254.

<sup>1351</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti» 116.

ejemplo de obras románicas, es importante destacar las pinturas de la ermita de Santa Cruz de Maderuelo –situadas en la actualidad en el museo del Prado– en las que la palmera del Paraíso terrenal se sitúa simétrica a la cruz en el testero oriental, de tal modo que esta disposición simétrica subraya la identificación del Árbol del Paraíso y el Árbol de la cruz (Fig. 532).

El tema de la cruz como árbol de la vida se encuentra en escritos de diversos autores. Así, san Ireneo, en su *Demostración de la predicación apostólica*, al subrayar la salvación de los hombres gracias a la obediencia de Cristo manifestada en la cruz, señala que «el pecado cometido a causa del árbol fue anulado por la obediencia cumplida en el árbol, obediencia a Dios por la cual el Hijo del hombre fue elevado en el árbol, aboliendo la ciencia del mal y aportando y regalando la ciencia del bien» (33)<sup>1352</sup>. Esta correlación también es planteada por san Efrén y Tertuliano. Este último, concretamente, afirma que «lo que antes había perecido por el “árbol” de Adán, sería restaurado por el “árbol” de Cristo» (*Respuesta a los judíos*, 13)<sup>1353</sup>. Por su parte, san Cirilo de Jerusalén se pregunta en sus *Catequesis*: «si entonces fueron arrojados del paraíso a causa del árbol del que comieron, ¿no entrarán en el paraíso los creyentes con más facilidad ahora gracias a la cruz de Jesús?» (13,2)<sup>1354</sup>.

Finalmente, para concluir este apartado sobre la reinterpretación de la crucifixión románica por parte de Rupnik, deberíamos recordar la cruz propia, tan característica del Centro Aletti, en la que tratan de fusionar la figura de la cruz con una barca con las velas infladas, para reflejar así la acción del Espíritu Santo.

#### 4.4.2. El cordero redentor y el cordero apocalíptico

Como señala Plazaola, es a partir de los siglos IV y V cuando por encima de otras figuras alegóricas, destacará la del Cordero, símbolo de Cristo inmolado por el género humano, por tanto, símbolo de Cristo en la crucifixión. Cristo es el Cordero místico, el Cordero del Apocalipsis, el Cordero entronizado y sacrificado, el único «digno de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, el honor, la gloria y la alabanza» (Ap 5,6-

---

<sup>1352</sup> IRENEO, *Demostración de la predicación apostólica*, 126-128.

<sup>1353</sup> TERTULIANO, *Lo mejor de Tertuliano*, Barcelona: Editorial Clie, 2001, 318-319. Véase también: EFRÉN, *Un mar de símbolos. La perla. Colección perlas 5*, Granada: Editorial Nuevo Inicio, 2016, 17.

<sup>1354</sup> CIRILO, *Catequesis*, 266. En este sentido, Špidlík y Rupnik explican que el hombre, tras el pecado de Adán, fija su mirada sobre «el árbol-ídolo del que espera la divinidad, la vida, la fuerza, con otras palabras, la afirmación de sí mismo», por lo que solo puede participar en la liturgia del Viernes Santo, con una verdadera actitud de adoración (ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 70-72)

14)<sup>1355</sup>. Ya san Juan había indicado que Cristo era «el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo» (Jn 1,35). En el siglo XX, Evdokimov habla de Él como «Cordero de la nueva Jerusalén» y Rupnik escribe que «el Cordero es la imagen del Cristo Pascual que se adhiere al Padre en una alianza absoluta»<sup>1356</sup>. En definitiva, el cordero es la imagen de Cristo que salva a los hombres al precio de su sangre (Is 53,7; Hch. 8,32; Hb 9,12; 1P, 1,18), y es también el cordero triunfante, victorioso, que es descrito en el Apocalipsis.

A pesar de que la representación del cordero destaque, especialmente, a partir de la Alta Edad Media, algunos autores con anterioridad ya se habían referido a su simbología. Así, san Justino Mártir escribe que «el misterio del cordero que Dios mandó sacrificar como Pascua, era figura de Cristo» (*Diálogo con Trifón*, 40) y, por su parte, san Isidoro de Sevilla (560- 636), en sus *Etimologías*, afirma que

los griegos derivan el nombre de cordero (*agnus*) de *hagnós*, como si se dijera “piadoso”; en cambio, los latinos piensan que tal nombre es debido a que reconocen (*agnoscere*) a su madre de entre los demás animales, hasta el punto de que, si en medio de un gran rebaño un cordero se extraviara, al punto reconocería por su balido la llamada de su madre<sup>1357</sup>.

Esta idea será continuada por los Bestiarios medievales, en los que se apunta que el cordero reconoce el balar de su madre entre todos los del rebaño y acude a su llamada.

Por su parte, Rabano Mauro (780-856) subraya la obediencia del cordero y la relaciona directamente con las Sagradas Escrituras: «las ovejas y corderos representan al mismo Salvador que, conforme a lo que dice Isaías, es como “oveja llevada al matadero” (Is 53,7) o según el testimonio de Juan “el cordero de Dios que quita el pecado del mundo” (Jn 1,29)» (*Libro V*, capítulo X). En el Libro VII de sus *Veintidós libros de Universo*, de nuevo, incide en esta idea al escribir que: «en sentido místico, cordero es figura de nuestro Salvador, cuya muerte inocente salvó al género humano»<sup>1358</sup>.

En las representaciones escultóricas y pictóricas de los programas iconográficos del arte románico, el cordero –tanto como símbolo del sacrificio, como imagen del cordero apocalíptico– suele aparecer en lugares destacados, como en la clave del arco de triunfo,

---

<sup>1355</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 25.

<sup>1356</sup> EVDOKIMOV, P., *La mujer y la salvación del mundo*, 251; y RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 84.

<sup>1357</sup> JUSTINO MÁRTIR, *Lo mejor de Justino Mártir*, 242; e ISIDORO, *Etimologías*, 891.

<sup>1358</sup> RABANO MAURO, *Veintidós libros de Universo*, Huelva: Víctor Manuel Bermúdez Bermejo, 2015, 177 y 278.

en la bóveda del presbiterio o en el propio ábside<sup>1359</sup>. Lo encontramos así, entre otros lugares, en San Clemente de Tahull, donde es representado con siete ojos –tal y como se relata en el Apocalipsis (Ap 5,6) (Fig. 533), en la Puerta del perdón de la colegiata de San Isidoro de León (Fig. 534) o en la ermita de la Vera Cruz en Maderuelo (Fig. 532).

En muchas ocasiones, estas representaciones recreaban el Juicio Final. No obstante, Rupnik renueva la mirada medieval, ya que en sus imágenes del Apocalipsis no refleja el final de los tiempos como amenaza ante el juicio eterno, sino que siempre se subraya la gloria, la salvación y la vida eterna<sup>1360</sup>.

Podemos encontrar diversas representaciones del cordero en los mosaicos del Centro Ezio Aletti. En algunos casos, como en la iglesia ortodoxa de la Transfiguración en Cluj (Rumanía) (Fig. 535), o en la iglesia de San Marcos en Eslovenia (Fig. 536), observamos dos imágenes del cordero, que se corresponden con el de la Antigua Alianza y el del Nuevo Testamento. De nuevo, Rupnik quiere así subrayar la correlación entre ambos tiempos, pues si la sangre del cordero sirvió de señal en las casas para evitar la matanza de los primogénitos, la «plaga de muerte» (Ex 12,7-13), es «la sangre del Cordero» (Ap 12,11), la sangre derramada por Cristo en la cruz, la que «nos salva de la muerte y del sufrimiento eterno»<sup>1361</sup>.

La comparación entre las representaciones de los dos corderos nos permite entender mejor su significado. Mientras que el de la Antigua Alianza es representado cabizbajo, sobre telas negras o sacrificado sobre el altar, el cordero del Nuevo Testamento aparece en las representaciones del Centro Aletti triunfante, erguido –salvo en la iglesia de san Juan Bautista en Cassino en que aparece sentado, aunque victorioso (Fig. 537). Siempre lleva nimbo crucífero –como suele mostrarse también en las representaciones románicas– y, generalmente, se sitúa en el trono y aparece patado, de forma que evoca los corderos que llevaban con su pata la cruz como estandarte triunfal. Precisamente, en las obras del Centro Aletti, este animal suele portar la cruz o una banderola de triunfo, lo que subraya su concepción cristológica.

---

<sup>1359</sup> SUREDA, J., *La pintura románica en España*, 97 y AZCÁRATE, M., *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, 85. Ambos autores plantean la posibilidad de que su protagonismo se vea motivado por influencia de las miniaturas mozárabes. Concretamente, Sureda escribe que en la tradición de la miniatura mozárabe, la adoración del *Agnus Dei* es un tema muy habitual, al igual que lo será en la pintura románica hispánica (SUREDA, J., *La pintura románica en España*, 98).

<sup>1360</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Iván Rupnik» 32

<sup>1361</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la iglesia de San Marcos en Eslovenia, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/slovenia/19.htm> [consultado el 17.4.2017]



En los mosaicos en los que no observamos ni la cruz ni la banderola, su simbología se refleja mediante otros elementos. Así, en la iglesia de San Marcos en Eslovenia, este animal padece en corrientes de agua viva, tal y como de hecho es descrito en el Apocalipsis (Ap 22,1). Por otro lado, en la capilla del oratorio del Buen Consejo en París, se apoya sobre las piernas del que «está sentado en el trono» y tiene el «libro de los siete sellos» (Ap 5,1) (Fig. 538). En el santuario de Washington (Fig. 539), porta también entre sus pies el libro, donde se distinguen las letras alfa y omega, que se pueden leer en el Apocalipsis –«Yo soy el alfa y la omega, el principio y el fin» (Ap 21,6). Además, para enfatizar la vinculación con Cristo, el Centro Aletti incluye desde 2011 la herida en su costado, detalle que, como escribe Rodríguez Velasco, «habla de la imagen de Cristo ya retornado al Padre tras el sufrimiento de la cruz»<sup>1362</sup>.

Por otro lado, en el mosaico de Lecce, el cordero, que es Cristo, se apoya sobre la roca, que se funde con la figura de san Pedro (Fig. 540). La contemplación de este mosaico, por tanto, recuerda las palabras de Jesús: «tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia» (Mt 16,18). Si el bautismo y la eucaristía son, como hemos señalado, los dos sacramentos fundamentales de la Iglesia, el Centro Aletti en muchas ocasiones subraya su vinculación con el cordero. Así, en la iglesia de Santa Teresa del Niño Jesús en Trieste encontramos su representación al lado del baptisterio (Fig. 541). Por otro lado, en la iglesia de San Juan Bautista en Cassino (Fig. 537), en la capilla de las hermanas de Jesús Buen Pastor en Roma (Fig. 542) o en la catedral de San Julián en Caltagirone (Fig. 543), el cordero se sitúa en el altar, lo que enfatiza su sentido eucarístico. En la capilla del Santísimo de la catedral de la Almudena en Madrid (Fig. 544) o en la de Ranica (Fig. 545), la figura se encuentra en el centro de esa cruz en forma de vela tan característica del Centro Aletti. Estas representaciones podrían relacionarse con la que contemplamos en la iglesia de Santa María de la Consolación en Altamura (Fig. 546), donde la imagen del cordero no se encuentra en el altar, sino detrás de la torre eucarística. También se podrían vincular con la situada en la capilla de Senigallia (Fig. 547), en la que el cordero se encuentra en el sagrario.

Quizás una de las representaciones más significativas de la imagen del cordero apocalíptico realizadas por el Centro Aletti sea la representación de la Jerusalén Celeste en Fátima (Fig. 338). Todo el presbiterio está cubierto por un mosaico que refleja el versículo 21,21 del Apocalipsis –«la plaza de la ciudad es de oro puro, como cristal

---

<sup>1362</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti» 119

transparente»—, así como el comienzo del capítulo 22, donde se describe la plaza en la que se coloca el trono de Dios y el Cordero. El Cordero ha sido también realizado en oro, porque él es la Luz (Jn 1,4; Ap 22,5) que alumbró a los presentes, quienes, por esta razón, también se muestran en este color. Entre los representados, podemos reconocer a Jacinta y Francisco, proclamados santos por el papa Francisco, o san Francisco, santa Clara y san padre Pío. No obstante, el mosaico de Fátima no es la única representación del Centro Aletti en la que se observan a estos «servidores de Dios» que adorarán al cordero (Ap 22,3). También podemos contemplarlos en la capilla de las hermanas de Jesús Buen Pastor en Roma o en la sala capitular de la Almudena en Madrid (Fig. 548), donde están representados algunos santos vinculados a esta ciudad, como san Isidro o santa María de la Cabeza. En estas representaciones, asimismo, reconocemos a la Virgen y a san Juan Bautista. Como explica Rupnik, «ella, porque lo ha dado a luz; él, porque ha hecho que lo reconocieran en el mundo»<sup>1363</sup>.

#### 4.5. UN ACERCAMIENTO AL ARTE GÓTICO

La concepción simbólica, que está tan presente en los mosaicos del Centro Aletti, también se desarrolla en el periodo gótico, especialmente, en su construcción más emblemática: la catedral. Como explica Simson, la arquitectura gótica emerge como la representación más exacta de la realidad sobrenatural, de tal forma que «este aspecto o función simbólica de la arquitectura religiosa eclipsaba a todos los demás»<sup>1364</sup>. Debemos recordar que en su edificación participaban comunidades enteras, e incluso generaciones, pues a través de los gremios todo el pueblo se implicaba.

En el arte gótico, además, se reflejan claramente las características de la piedad de la Edad Media, en la que destaca un deseo de participación en las verdades reveladas<sup>1365</sup>. Por ello, como Rupnik explica, el arte gótico es «un arte máximamente espiritual, orientado a la realización de la *civitas Dei* de Agustín»<sup>1366</sup>. Otros autores han señalado su diferenciación con el arte clásico ya que, mientras la arquitectura clásica alcanza una perfección acabada, «la arquitectura gótica es esencialmente imperfecta y no aspira a la perfección formal; llena de nostalgia y de deseo ardiente, se lanza hacia los cielos y nos

---

<sup>1363</sup> RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 84.

<sup>1364</sup> SIMSON, O., *La catedral gótica*, 15.

<sup>1365</sup> SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 347.

<sup>1366</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 75.

da a entender que solo en los cielos es posible lograr la perfección»<sup>1367</sup>. Dos de las propiedades esenciales del templo gótico son la proporción y medida, y la luz, que tratarán de elevar los sentidos y subrayar la simbología del espacio.

La concepción simbólica del templo se muestra en los escritos del abad Suger (1081-1151), principal responsable de la construcción de la abadía de Saint-Denis y al que se le ha llamado «el padre de la arquitectura gótica»<sup>1368</sup>. Consciente de la importancia de esta empresa, trató de exponer su significado al describir e interpretar los elementos fundamentales de su traza para evitar que, como él mismo escribió, «el fruto de nuestro enorme esfuerzo cayera en el olvido». Concretamente, destaca el hecho de que la propia contemplación del edificio es la que le traslada a otro lugar *superior*. En este sentido, afirma:

cuando de vez en cuando la belleza de la casa del Señor o el esplendor multicolor de las piedras preciosas me alejan, por el placer que producen, de mis propias preocupaciones y cuando la digna meditación me invita a reflexionar sobre la diversidad de las santas virtudes, trasladándome de las cosas materiales a las inmateriales, me parece que resido en una extraña región del orbe terrestre, que no llega a estar por completo en la faz de la tierra, ni en la pureza del cielo, y que, por la gracia de Dios, puedo trasladarme de un lugar inferior hacia otro superior de un modo anagógico<sup>1369</sup>.

Sus palabras podrían también relacionarse con el trabajo realizado por el Centro Aletti, pues como se ha estudiado en capítulos anteriores, los mosaicos de Rupnik persiguen una transfiguración del espacio litúrgico.

#### **4.5.1. La luz, símbolo de la transfiguración espiritual**

Como hemos adelantado en la introducción de este capítulo, la luz emerge como un elemento esencial en la arquitectura gótica. El arquitecto de este periodo, para subrayar el proceso de espiritualización, tendió a dar la máxima expresión al espacio interior y, en la plasmación de este fenómeno, tuvo especial relevancia la vidriera<sup>1370</sup>. También en anteriores apartados, hemos hecho referencia al importante papel que tiene la luz en el arte del Centro Aletti. Primeramente, por su relevancia en el arte litúrgico, al emerger como el signo de la transfiguración espiritual por excelencia. En este sentido, conviene tener en mente las palabras de Ramseyer, cuando escribe que

---

<sup>1367</sup> MODESTO, P., «Introducción», en BERDIAEV, N. (coord.), *El sentido de la historia. Experiencia de la filosofía del destino humano*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1979, 12.

<sup>1368</sup> SEDDON, G., «La historia de las vidrieras», en LEE, L., SEDDON, G. y STEPHENS, F., *Vidrieras*, Barcelona: Ediciones Destino, 1987, 68.

<sup>1369</sup> SUGER, A., *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid: Cátedra, 2004, 57 y 81. Véase también: DUBY, G., *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, Madrid: Cátedra, 2005.

<sup>1370</sup> SEBASTIÁN, S., *Mensaje simbólico del arte medieval*, 342.

al entrar en una iglesia no hay que volver a encontrar la luz de fuera. Es necesario penetrar dentro de una luz que debe ser como transfigurada, es decir, debe tener una cualidad excepcional: una luz discreta y al mismo tiempo presente, francamente manifestada, y sin embargo contenida. Una luz que no consiste en una semioscuridad o, si se quiere, en una oscuridad mal conseguida. No, debe ser la luz de fuera pero filtrada por las vidrieras o por medio de ventanas o de huecos, por el juego de volúmenes y de sombras; debe ser una luz transformada, una luz que produce una impresión de alegría y de sobrenatural<sup>1371</sup>.

Por otro lado, también se ha señalado, que la luz es el componente que trasluce todos los colores y que crea, con las líneas y las formas, una unidad total. Por tanto, la unidad de los elementos de una obra de arte litúrgico es impulsada, entre otros factores, por la propia luz. Además, en el apartado de Matisse nos hemos referido a algún detalle propio de las vidrieras del Centro Aletti. Así, se ha destacado el protagonismo de los elementos no figurativos en sus obras iniciales. Precisamente, esta es la principal reinterpretación de las vidrieras góticas por parte del Centro Aletti, pues, como subraya el propio Rupnik,

si en la Edad Media obligaron a que la luz se refractara mediante las figuras de los santos, en nuestras vidrieras obligamos a la luz a que se refracte a través de las palabras espirituales. Debido a las frases, que a menudo son las de la Palabra de Dios, el artista está obligado a tener en cuenta una objetividad que provoca la refracción de la luz de manera nueva y diferente. Me parece que con ello se evita el exceso subjetivismo que el abstractismo puede llevar consigo<sup>1372</sup>.

La razón por la cual el Centro Aletti hasta el año 2015 no ha realizado vidrieras figurativas está relacionada con la distancia de las mismas con relación al espectador. Rupnik explica que su cercanía no «soporta» las figuras, pues estas adquieren un significado espiritual y logran su transfiguración cuando están alejadas, como sucede en las catedrales góticas<sup>1373</sup>.

Debemos tener en cuenta que el arte de las vidrieras es el único exclusivamente basado en la luz natural para producir el efecto deseado, ya que cualquier otra forma de arte, como la pintura o la escultura, está concebida para que sea admirada bajo una luz reflejada<sup>1374</sup>. La importancia de la vidriera ha sido destacada por historiadores del arte, como Plazaola, que afirma que «si en el alma del arquitecto moderno latiera también el alma de un pintor y de un poeta, no despreciaría este recurso que le ofrece el lirismo del

---

<sup>1371</sup> RAMSEYER, J. P., *La palabra y la imagen*, 142. Por su parte, Burckhardt también explicó el proceso de transfiguración de la luz en los espacios litúrgicos gracias a las vidrieras: «la arquitectura diáfana no sería concebible sin el arte del vitral, que hace traslúcidas las paredes al tiempo que salvaguarda la intimidad del santuario: la luz quebrada por los vidrios de colores ya no es la crudeza del mundo exterior, es esperanza y beatitud» (BURCKHARDT, T., *Principios y métodos del arte sagrado*, 75).

<sup>1372</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 187.

<sup>1373</sup> RUPNIK, M.I., «Programa iconográfico» 49.

<sup>1374</sup> LEE, L., «El mundo de las vidrieras», en LEE, L., SEDDON, G. y STEPHENS, F. (coord.), *Vidrieras*, Barcelona: Ediciones Destino, 1987, 18.

color en las vidrieras»<sup>1375</sup>. Al igual que el mosaico, la vidriera es un arte unido a la arquitectura<sup>1376</sup>. Rupnik no ha querido despreciar su valor e intenta servirse de ella para subrayar su simbología. Así, al recibir un proyecto estudia el espacio arquitectónico en el que va a trabajar y, de forma especial, analiza sus entradas de luz.

Una de las principales propiedades de la luz en el arte gótico, que es recuperada por Rupnik es su concepción simbólica. Precisamente, como explica Nieto Alcaide, ese es el fundamento de su diferenciación con el románico. No se trata tan solo de una cuestión de dimensión de los ventanales, sino de la función: «la organización de los vanos en la arquitectura gótica determina una transformación radical de las relaciones entre vano y muro y la posibilidad de establecer un sistema de iluminación de carácter simbólico completamente inédito»<sup>1377</sup>. Este fenómeno podemos contemplarlo en las vidrieras de Chartres, un total de 164 vitrales –2000 m<sup>2</sup> de vidrio luminoso– que emergen como el conjunto más impresionante de vidrieras conservadas del siglo XIII (Fig. 549)<sup>1378</sup>. Por ello, el periodo gótico es conocido como la edad de oro de las vidrieras<sup>1379</sup>.

La configuración simbólica del espacio gótico provocada por la luz coloreada es un objetivo perseguido por el vidriero medieval, pero no es el único. Junto a él está el que la vidriera se convierta también en soporte de contenidos, en estrecha relación con los programas figurativos de la catedral<sup>1380</sup>. Precisamente, en las obras del Centro Aletti, las frases incluidas en las vidrieras siempre guardan una íntima relación con el espacio en el que se encuentran. Así, en la capilla del Policlínico Humberto I en Roma, se pretende enfatizar la misericordia, el perdón y la salvación, mediante la incorporación de ciertos versículos extraídos de las Sagradas Escrituras. Concretamente, en las vidrieras que encontramos a la derecha del presbiterio podemos leer: *Il Verbo si fece carne* (Jn 1,14) y *Ogni carne/uomo vedrà la salvezza* (Is 40,5 y Lc 3,6) con lo que se quiere subrayar «que nuestra carne es asumida por el Hijo de Dios». Por otro lado, la vidriera en la que se reflejan las palabras de Job: *Io lo vedrò, io stesso, i miei occhi lo contempleranno, Cristo risorto nel suo vero corpo* (Job 19,27) enfatiza el resultado de la encarnación, es

---

<sup>1375</sup> PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 241-242.

<sup>1376</sup> NIETO ALCAIDE, V., *Las vidrieras de Antonio Povedano. El lenguaje de la luz*, Córdoba: Fundación Prasa, 2002, 9.

<sup>1377</sup> NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, 22. Del mismo modo, Simson señala que la luz en una iglesia románica «es algo que se distingue de la sustancia pesada, sombría y tangible de los muros y que contrasta con ella»; en cambio, en el gótico la luz se filtra a través del muro, «penetrándolo, fundiéndose con él, transfigurándolo» (SIMSON, O., *La catedral gótica*, 26).

<sup>1378</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 139.

<sup>1379</sup> SEDDON, G., «La historia de las vidrieras» 69.

<sup>1380</sup> NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, 39.

decir, la resurrección de Cristo (Fig. 550). Debemos tener en cuenta que, en los mosaicos de esta capilla, podemos contemplar a Cristo crucificado junto a su Madre, a san Juan Pablo II, –porque «in lui si trovano il senso e il significato del dolore e della morte: offrire tutto con amore in Cristo per gli uomini»–, a santa Agustina –patrona de los enfermeros–, a santa Teresa de Calcuta –«amica e aiuto dei poveri e dei bisognosi» y a san padre Pío –«fedele dispensatore della misericordia di Dio e padre nello Spirito, affinché noi non vivessimo più per noi stessi, ma per Colui che è morto e risorto per noi»<sup>1381</sup>. De hecho, Elsa Nocentini, miembro de la vidriería de arte *Giuliani*, con la que Rupnik ha colaborado en diversas ocasiones para la realización de vidrieras, como las del Policlínico, remarca la armonía existente entre las mismas y los mosaicos que se encuentran en ese espacio<sup>1382</sup>.

En este sentido, otro ejemplo significativo es el que encontramos en la capilla de la residencia de los jesuitas de San Pedro Canisio, también en Roma, donde en las vidrieras están escritas algunas frases propias de la espiritualidad ignaciana, junto a una cita de la Palabra de Dios (Fig. 551). Por ello, como también explica el Centro Aletti, estos textos no deben concebirse «como teorías espirituales o teológicas, sino como palabras que han bebido en la Palabra de Dios y están vivas, porque han sido vividas por los santos, creando una unidad de pensamiento y vida»<sup>1383</sup>. De hecho, para enfatizar este fenómeno, enfrente de cada vidriera, están situados los distintos santos pertenecientes a la Compañía de Jesús –san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier y san Pedro Canisio–, que han inspirado la escritura de estos vitrales.

Por otro lado, debemos tener presente la técnica de las vidrieras góticas. El propio Suger escribe sobre las de Saint-Denis que «son muy valiosas por su maravillosa ejecución y el profuso empleo de cristal pintado y cristal de zafiro»<sup>1384</sup>. A propósito de

---

<sup>1381</sup> MESSINETTI, S., «I lavori della Cappella del Policlinico Umberto I. Restauro Conservativo e Ristrutturazione», en MESSINETTI, S. e MONTAGUTI, U. (coord.), *La Cappella Maggiore Gesù misericordioso del Policlinico Umberto I in Roma*, Roma: Layout Editoriale ed Editoria Elettronica, 2009, 63.

<sup>1382</sup> MESSINETTI, S., «I lavori della Cappella del Policlinico Umberto I» 64-65. Esta relación entre las vidrieras y los mosaicos se puede apreciar en todas las obras del Centro Aletti. Así, también en Roma, en la capilla de las hermanas de Jesús Buen Pastor, se puede leer en sus vidrieras: *Non temete, io sono con voi, di qui voglio illuminare, abbiate il dolore dei peccati* –pronunciadas por el fundador de la orden, Giacomo Alberione– y *Ego sum Pastor bonus, Via, Veritas et Vita* –procedentes de la Sagrada Escritura (Jn 10,11; 14,6), que se refieren al carisma de la orden y que guardan un estrecho vínculo con la representación musivaria.

<sup>1383</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la residencia de los jesuitas San Pedro Canisio, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase:

<http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/58.htm> [consultado el 4.10.2017]

<sup>1384</sup> SUGER, A., *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, 93. Desgraciadamente, sufrieron importantes destrucciones en 1793, durante la revolución francesa. Algunas de ellas fueron restauradas

la técnica de las vidrieras del Centro Aletti, hay que destacar la reinterpretación que en ellas se produce. En este sentido, son muy reveladoras las palabras de Elsa Nocentini, que como hemos señalado, ha colaborado con Rupnik en la realización de algunas vidrieras, al afirmar que

le vetrate sono state il frutto di un cammino piuttosto complesso, scandito dal ripetersi della continua lotta tra il *classico*, elegante, ma poco dinamico, e il *nuovo*, rischioso, ma geniale. Lo scontro tra due stili così diversi si è snodato in percorsi tortuosi fino a liberarsi nell'arte di padre Rupnik, in cui pennellate dai forti colori caldi e intensi si sono unite a tagli irregolari del vetro, consentendo alla spiritualità dell'opera di erompere dalla vetrata e di librarsi indipendente dai dettami classici, consapevole della propria identità, creando un senso di sacralità che difficilmente si riesce a percepire così intensamente in altre opere sacre<sup>1385</sup>.

Con relación a esta técnica, también hay que destacar que las palabras que en ellas aparecen dan la impresión de haber sido escritas a mano (Fig. 32). El Centro Aletti explica que ello se debe a que «la Scrittura è una lettera d'amore che Dio indirizza a ognuno di noi»<sup>1386</sup>. Pero su lectura no es inmediata. Requiere tiempo, una pausada contemplación, para poder descubrir su sentido. De nuevo, nada es banal en las obras del Centro Aletti y la razón de este fenómeno se vincula al arte gótico. Como afirma Rupnik,

las palabras escritas en la vidriera están hechas de modo que la luz y los colores hacen que el fiel deba esforzarse para leerlas, igual que en una catedral gótica el fiel debe esforzarse para ver la luz de la vidriera si se trata de un santo o de una santa o qué es lo representado realmente en ella. Esta participación activa del fiel en la lectura es la que ayuda a que se imprima en el corazón lo que la luz comunica a través de la palabra. Por eso, debe ser la palabra de la Sagrada Escritura, de la Iglesia, o de algún santo, es decir, una palabra que emita luz<sup>1387</sup>.

Esta última declaración de Rupnik es significativa, pues refleja que no solo las propias vidrieras están relacionadas con la luz, que es la que permite que sean vistas, sino que también las palabras que en ellas se revelan están vinculadas a la luz. Precisamente, la concepción simbólica de la luz es una de las características propias del arte gótico. Ciertamente, en la Edad Media, se subrayan especialmente aquellos versículos de las Sagradas Escrituras en los que se refleja el valor simbólico de la luz, así como las fuentes patrísticas que destacan el valor de la luz como símbolo de la divinidad. De este modo, en la obra de *La Trinidad*, la idea central que subraya san Agustín es que nuestra

---

por el historiador de arte francés Viollet-le-Duc en 1848. También se encuentran fragmentos y vidrieras enteras de Saint-Denis en iglesias y colecciones de toda Europa (SEDDON, G., «La historia de las vidrieras», 68).

<sup>1385</sup> MESSINETTI, S., «I lavori della Cappella del Policlinico Umberto I» 64.

<sup>1386</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla del instituto oncológico en Eslovenia, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/europa/131b.htm> [consultado el 6.5.2017]

<sup>1387</sup> RUPNIK, M.I., «Programa iconográfico» 49.

luz es participación de la Luz de Cristo: «nuestra iluminación es un participar del Verbo, es decir, de esta vida, que es luz de los mortales» (Libro 4, Capítulo 2, 4). Por otro lado, este santo relaciona la luz de Dios con la sabiduría (Libro 7, capítulo 3, 4)<sup>1388</sup>. Esta idea también la encontramos en sus *Enarraciones sobre los salmos* (Salmo 109, 12)<sup>1389</sup>.

Además, durante los siglos XII y XIII, la luz pasará a estar vinculada estrechamente con la Belleza y la Verdad. Así, san Buenaventura (1217-1274) en sus *Colaciones sobre el Hexaémeron* o *Iluminaciones de la Iglesia*, concretamente, escribe que «la luz intelectual es la verdad, la cual irradia sobre la inteligencia» (*Colación V*)<sup>1390</sup>.

Špidlík recupera este valor simbólico de la luz al señalar que «l'elemento più importante, sotto quest'aspetto, è la luce. L'Apocalisse ci spiega perché, alla fine dei secoli, il sole e la luna non daranno più luce: perché Cristo stesso diffonde la sua luce su una terra ormai senza più nessuna ombra (Ap 22,5)»<sup>1391</sup>. Por su parte, Rupnik también escribe que «la Palabra es la luz» –retoma así las palabras de san Juan (Jn 1,4)– y continua señalando que, «por eso, todo lo que es según la Palabra se hace luminoso y transparente en el vientre que colorea las piedras»<sup>1392</sup>.

De este modo, el Centro Aletti no solo persigue plasmar la luminosidad de sus vidrieras, sino también de sus propios mosaicos. Ciertamente, al incidir la luz de forma más o menos directa sobre las teselas, se origina todo un juego de brillos y reflejos que puede impulsar la capacidad expresiva de los mosaicos<sup>1393</sup>. En este sentido, hay que señalar que el director del Centro Aletti pretende así rescatar el pensamiento del arte cristiano de épocas anteriores en que se fomentaba «el encuentro entre la luz y la materia. Su principal preocupación era ver las cosas bajo la luz adecuada»<sup>1394</sup>.

#### **4.5.2. Devoción mariana y renovación de los programas iconográficos:**

##### **Piedad y Coronación de la Virgen**

Durante la Baja Edad Media se produce un mayor auge del culto mariano y se subraya el papel de la Virgen como Madre y corredentora. Su protagonismo se refleja mediante

---

<sup>1388</sup> AGUSTÍN, *Escritos apologéticos*, 281 y 401.

<sup>1389</sup> AGUSTÍN, *Obras de san Agustín*. XXI, 946.

<sup>1390</sup> BUENAVENTURA, *Obras de san Buenaventura III*, Madrid: BAC, 1957, 273-275.

<sup>1391</sup> ŠPIDLIK, T., *Alle fonti dell'Europa*, 59.

<sup>1392</sup> RUPNIK, M.I., «Una primera síntesis: la Capilla Redemptoris Mater», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 163.

<sup>1393</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti» 132.

<sup>1394</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 75.



la representación de escenas que ya no estarán directamente ligadas a la vida de Cristo, como la dormición, asunción y coronación, que se repiten en los tímpanos de las catedrales góticas<sup>1395</sup>. Además, se tenderá a una mayor humanización de la imagen. Este hecho tendrá una consecuencia directa en la iconografía, al desarrollarse escenas en las que se refleja un mayor interés por la realidad psíquica, por los afectos y sentimientos propios del ser humano, de tal modo que sus personajes se muestran «ceranos a una realidad material similar a la que vivía cualquier fiel»<sup>1396</sup>.

A pesar de la fortuna del término *pietà*, Italia no fue el país donde se originó esta escena ni el lugar donde más se difundió su iconografía, sino que la tipología de la Virgen de la piedad se extendió desde Alemania y Francia al resto de Europa<sup>1397</sup>. Así, hacia el siglo XIV, en Alemania surge este tema para reflejar el sufrimiento que experimenta María al pie de la cruz al recibir el cuerpo muerto de su Hijo. Según Panofsky, la lamentación de la Virgen deriva de la lamentación bizantina. Concretamente, señala que, como si se hubiera detenido el cortejo trágico para dar un último adiós, «se muestra a la Virgen inclinada hacia delante o incluso sentada en el suelo, arrojada sobre Cristo muerto, abrazando su cuerpo»<sup>1398</sup>. De esta forma la observamos en la pintura al fresco del monasterio de San Pantaleón (Fig. 552).

En algunas representaciones de la piedad realizadas por el Centro Aletti, como la que se encuentra en la sala capitular de la Almudena en Madrid (Fig. 446), así como la de Cracovia (Fig. 161) y la de Brasil (Fig. 553), María es representada en posición semejante a la de una parturienta<sup>1399</sup>. El director del Centro Aletti pretende así subrayar su vinculación con algunas imágenes de la Virgen en las escenas del nacimiento de Cristo, donde María también aparece en esta postura, como hemos estudiado en el apartado del arte bizantino. Estas imágenes recuerdan las palabras de Špidlík:

Cristo è deposto dalla croce, il Datore di vita giace morto. Quando nacque a Betlemme, fu collocato nelle braccia della Madre, nuova Eva, simbolo di vita. Ma anche sul Calvario egli è

---

<sup>1395</sup> A partir de 1134, la orden del Císter decide en sus estatutos dedicar todas sus iglesias a la Virgen María, por lo que se impulsa definitivamente la devoción mariana –que recordemos comenzó a tener un mayor protagonismo a partir del año 431, cuando el Concilio de Éfeso proclama su divina maternidad. Así, comienza el inicio de una renovación iconográfica que culminará en el siglo XIII. Véase: RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Un nuevo ciclo iconográfico en la pintura de la Baja Edad Media: los *Gozos* de María en el arte», *Ephemerides Mariologicae* 60 (2010) 285-294.

<sup>1396</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 134; y YARZA J. y MELERE, M., *Arte medieval II*, Madrid: Historia 16, 1996, 54.

<sup>1397</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L., «Dolor y lamento por la muerte de Cristo: La Piedad y el Planctus», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 13 (2015) 6. Disponible en: [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Dolor\\_y\\_lamento\\_muerte\\_de\\_Cristo.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Dolor_y_lamento_muerte_de_Cristo.pdf)

[consultado el 10.6.2017]

<sup>1398</sup> PANOFSKY, E., *Los primitivos flamencos*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1981, 31.

<sup>1399</sup> RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 81.

deposto tra le braccia della donna e degli uomini credenti. Sono coloro ai quali si sono aperti gli occhi e già da ora vedono nella morte l'eternità della vita<sup>1400</sup>.

Por tanto, la piedad se ha dispuesto de modo que evoque el nacimiento y así se muestren siempre relacionados el misterio de la encarnación y de la redención<sup>1401</sup>. Este hecho se puede también observar en algunas representaciones góticas de la piedad, como la que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York (Fig. 554), en que el cuerpo de Cristo está representado a menor escala que el de su Madre, de modo que alude así al recuerdo de la Virgen cuando tenía al Niño en sus brazos. Por tanto, como señala Réau, de nuevo, esta desproporción no se debe a la torpeza de los escultores, sino a su deseo de querer subrayar la correlación de esta escena con el nacimiento del Niño<sup>1402</sup>.

Además, en estas imágenes del Centro Aletti, la Virgen abraza a su Hijo, estrecha fuertemente su cuerpo entre sus brazos. Su contemplación nos trae a la mente las palabras de san Bernardo, a quien, como dice Mâle, se ha de citar siempre que se habla del culto a María en la Edad Media<sup>1403</sup>. Se trata de una característica de la pintura italiana trecentista de la piedad y que influye a finales del siglo XIV en el mundo nórdico. Por ello, también lo observamos en las obras de Rogier van der Weyden (Fig. 555) o de Fernando Gallego (Fig. 556) –que se ve fuertemente influido por el artista belga. En estas pinturas los rostros de María y de Cristo destacan por su profundo acercamiento, detalle que también podemos percibir en los mosaicos de Cracovia y Brasil. En la obra de Gallego, María cubre con su mano la llaga del costado de Cristo, mientras que en estos mosaicos, así como en el de la capilla de las hermanas hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús en Roma (Fig. 557), María recoge la sangre y el agua del costado abierto de su Hijo.

No obstante, del mismo modo que sucede en el arte paleocristiano o bizantino, los sufrimientos de Cristo y María en los mosaicos del Centro Aletti son contenidos y se alejan así de la angustia y el enorme dolor que desprenden los rostros de la piedad en el gótico, cubiertos de lágrimas, también presentes en las otras figuras, que se caracterizan por su patetismo. Concretamente, Rupnik señala que en las obras del Centro Aletti «la escena representa a Cristo muerto, pero parece que en realidad duerme, así como la

---

<sup>1400</sup> ŠPIDLIK, T., «Deposizione e Maternità (M.I. Rupnik)» 3

<sup>1401</sup> RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 81.

<sup>1402</sup> RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, I.2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, 113.

<sup>1403</sup> MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, 180.

Virgen no llora, sino que descansa»<sup>1404</sup>. Sin embargo, podemos decir que en todos los mosaicos del descendimiento de la cruz y de la piedad –en especial el que se encuentra en la sala capitular de la catedral de la Almudena en Madrid (Fig. 446)–, en cierto modo, la Virgen podría reflejar la *compassio Mariae*, su participación en la pasión de Cristo, característica del arte gótico, como se ha señalado en el capítulo del arte románico. El papel de la Virgen como corredentora se refleja en el arte por incidencia de las *Meditaciones* atribuidas –erróneamente– a san Buenaventura o de las *Revelaciones* de santa Brígida de Suecia. Ciertamente, en el capítulo X de las *Meditaciones de la Pasión de Cristo*, podemos leer:

Después de algunos momentos, como se aproximaba la noche, José rogó a nuestra Señora que permitiese envolver el cuerpo de Jesús en unos lienzos y darle sepultura. Pero ella se oponía diciendo: “No queráis, amigos míos, quitarme tan pronto a mi Hijo, o sepultadme con Él”. Y lloraba con lágrimas sin consuelo, y contemplaba las llagas de las manos y del costado<sup>1405</sup>.

En las escenas de la piedad o del descendimiento de la cruz realizadas por el Centro Aletti, Cristo es cubierto con una «sábana limpia», tal y como es narrado en los evangelios (Mt 27,57-60; Mc 15,42-46; Lc 23,50-56), o bien por su Madre o bien por María Magdalena o José de Arimatea. En ocasiones, el Centro Aletti representa el sudario con teselas blancas y doradas, recubierto, por tanto, de gloria. Como afirma Rupnik, únicamente después de que el hombre haya respondido con violencia al amor de Dios, y de que Dios, por amor, haya padecido el sufrimiento y la muerte, «solo entonces, ante al cuerpo muerto de Cristo, el hombre es capaz de hacer un gesto de amor hacia Dios, envolviendo en la ternura su cuerpo muerto»<sup>1406</sup>.

De hecho, en mosaicos como el de la capilla de las hermanas hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús en Roma (Fig. 557), como aclara el director del Centro Aletti, «José de Arimatea, ya redimido, hace un gesto de amor. Y la Madre de Cristo, que lo ha dado a luz, lo quiere sostener, pero al mismo tiempo, es protegida por Él»<sup>1407</sup>. Por otro lado, el abrazo de Cristo a María y José de Arimatea conforma en el mosaico una figura triangular que recuerda a la fusión de los cuerpos de la Virgen y su Hijo

---

<sup>1404</sup> RUPNIK, M.I., «La iconografía trinitaria de la sala capitular» 81.

<sup>1405</sup> BUENAVENTURA, *Obras de san Buenaventura. II*, Madrid: BAC, 1957, 805-809.

<sup>1406</sup> RUPNIK, M.I., “*Busco a mis hermanos*”, 13-14. Este comentario se complementa con el que Rupnik, junto con Špidlík, escribe acerca de la escena del descendimiento, en la que señalan que el grupo representado en esta imagen al tener al Hijo de Dios muerto en sus manos y experimentar su amor, «se sienten preciosos a los ojos del Padre que los ha considerado dignos de la custodia de su propio Hijo» (ŠPIDLÍK, T. Y RUPNIK, M.I., *La fe según los iconos*, 77).

<sup>1407</sup> RUPNIK, M.I., «Algunos desarrollos» 194.

propia de la escena de la piedad del siglo XV<sup>1408</sup>. En la capilla del Sagrado Corazón de Jesús, por tanto, José de Arimatea y María, sostienen el cuerpo de Cristo, aunque, realmente, de alguna manera, es Él quien los sostiene<sup>1409</sup>. En otras ocasiones, como en las imágenes de Cracovia (Fig. 161) y de Brasil (Fig. 553), María también se cobija en Él, al mismo tiempo que lo sostiene.

En definitiva, progresivamente, los temas marianos adquirieron un mayor protagonismo en la Edad Media. Este hecho se manifiesta de forma palpable con la constatación de que, si al principio la Virgen se destacaba en diversas escenas, pero en narraciones cristológicas, de forma paulatina aparecerán programas iconográficos que se basan en la vida de la Virgen, de modo que los episodios dedicados a su muerte y glorificación tendrán gran protagonismo. Como escriben Yarza y Melero,

el cielo mariano culminó con la representación de la coronación de la Virgen en el cielo, entronizada allí junto a su hijo y con un complejo valor simbólico que la identificaba con la imagen de la Iglesia triunfante, pero además a ello se añadía el contenido de las ideas de diversos exégetas que presentaban a la Virgen-Iglesia como madre y a la vez como esposa de Cristo<sup>1410</sup>.

Aunque en los salmos se pueden advertir algunas alusiones a la coronación de la Virgen –«hijas de reyes vienen a tu encuentro y a tu diestra está la reina con oro de Ofir» (Sal 45,10) o «corona de oro fino colocas en su cabeza» (Sal 21,4)–, para su representación, los artistas se inspiraron especialmente en fuentes patrísticas y teológicas.

Es a partir del siglo XII cuando comenzaron a realizarse las primeras escenas de la coronación de la Virgen, suceso que tuvo lugar tras su dormición y ascensión corporal al cielo. Su origen es occidental. Así, el ejemplo más antiguo que podemos citar, según Mâle, es el de la portada de la catedral de Senlis, donde observamos a María, ya coronada y sentada junto a Cristo, que la bendice, mientras unos ángeles la inciensan o llevan antorchas (Fig. 558). Por tanto, acaba de tener lugar la coronación de forma que la Virgen ha tomado ya posesión de su trono para toda la eternidad<sup>1411</sup>. Concretamente, es representada en la parte alta, en palabras de Azcárate, «como si el lugar ocupado por la tradicional *Majestas Domini* hubiese sido reemplazado por una *Majestas Domini* y

---

<sup>1408</sup> CAMÓN AZNAR, J., *Los grandes temas del arte cristiano en España. La Pasión de Cristo*, III, Madrid: BAC, 1949, 90.

<sup>1409</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de las hermanas hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/04.htm> [consultado el 8.3.2017]

<sup>1410</sup> YARZA J. y MELERE, M., *Arte medieval II*, 54.

<sup>1411</sup> MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, 277-278.

*Mariae Coronatae*»<sup>1412</sup>. De hecho, entre 1150 y 1300, se produjo un aumento de la devoción mariana y la aparición de su coronación en el tímpano de las catedrales es la manifestación más palpable<sup>1413</sup>. Podemos destacar las escenas que encontramos en la catedral de Laon, Chartres, París o Reims. Este tema se extenderá por toda Europa en conjuntos escultóricos monumentales cada vez más complejos, como contemplamos en algunos tímpanos de las catedrales españolas de Ávila, León, Pamplona o la catedral vieja de Vitoria<sup>1414</sup>. En Italia es a finales del siglo XIII cuando se implanta esta iconografía, que se extenderá con gran rapidez y alcanzará gran popularidad en el siglo siguiente.

Fiel a su esencialidad, Rupnik decide focalizar toda la atención en las figuras protagonistas de esta escena, de tal modo que, en todas las representaciones que de este episodio encontramos en los mosaicos del Centro Aletti, tan solo contemplamos a Cristo y a su Madre, como observamos en las obras de Verona (Fig. 559) o Nápoles (Fig. 560). El director del Centro Aletti se aleja así de aquellas representaciones góticas en las que Jesús y María están acompañados por la corte celestial: ángeles, querubines o serafines, que reflejan el júbilo que reina en el cielo en el momento de la coronación.

Asimismo, Rupnik elimina todo elemento accesorio, como el cetro o la bola del mundo, que observamos en algunas manifestaciones góticas. En las obras del Centro Aletti solo se encuentra la corona y en las escenas de Hungría (Fig. 561) o de Rumanía (Fig. 562), el Libro de la Vida que sostiene Cristo entre sus manos, y que también está presente en algunas representaciones góticas (Fig. 563).

Los investigadores han planteado que se pueden distinguir diversas variantes iconográficas de la coronación mariana. Una de ellas es la mencionada previamente, la que encontramos en la portada de la catedral de Senlis (Fig. 558), en la que la Virgen aparece ya coronada. No se muestra por tanto el momento mismo de la coronación, sino el que se desarrolla inmediatamente después: la bendición de Jesús a su Madre. Pero también podemos encontrar representaciones góticas en las que se refleja propiamente el instante en que la Virgen está recibiendo la corona sobre su cabeza de manos de uno o más ángeles –como observamos en la catedral de Nôtre Dame de París (Fig. 564)– o

---

<sup>1412</sup> AZCÁRATE, M., «La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles», *Anales de la Historia del Arte*, 4 (1994) 353-363. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA9394110353A/31809> [consultado el 10.6.2017]

<sup>1413</sup> WILLIAMSON, P., *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, 23.

<sup>1414</sup> SALVADOR GONZÁLEZ, J.M., «La iconografía de La coronación de la Virgen en la pintura italiana bajomedieval» 29.

de manos del propio Cristo. Esta última fórmula, que parece individualizarse a finales del primer tercio del siglo XIII, como se muestra en la catedral de Reims (Fig. 565), será la que alcanzará mayor difusión en el arte gótico, y también es la que muestra Rupnik en todas sus representaciones. Además, la Virgen está sentada, como era frecuente encontrarla en los siglos XIII y XIV, excepto en el mosaico de Rumanía, en el que se nos presenta de pie, tal y como también aparece en la catedral de Lausana –Réau señala que es el único ejemplo que, en este sentido, encontramos dentro de las representaciones escultóricas medievales. Finalmente, a finales del siglo XV, aparecerá en España, Francia e Italia un nuevo modelo en el que la Virgen es coronada por la Trinidad, como la podemos contemplar en la iglesia de San Pablo en Valladolid (Fig. 566) y también en el mosaico realizado por el Centro Aletti en la capilla de Tarbes (Francia) (Fig. 567). En esta última escena, Cristo corona a su Madre en presencia del Espíritu Santo, que inunda con su luz toda la composición gracias al oro empleado, y de Dios Padre, representado a partir de la *Dextera dei* en la parte superior<sup>1415</sup>. Como escribe Bover, esa es la mayor gloria de su maternidad divina: «por la acción conjunta (apropiada) de Dios Padre y Dios Espíritu Santo, María es encumbrada a ser verdadera Madre de Dios Hijo, del Dios Salvador. De ahí la triple relación de María con las tres divinas personas de la augusta Trinidad»<sup>1416</sup>.

Finalmente, en esta investigación sobre la reinterpretación de la iconografía mariana por parte del Centro Aletti, hay que señalar que el tratamiento de la Virgen en estos mosaicos se aproxima más a modelos bizantinos que a los góticos, por tipologías, expresividad y escenas escogidas.

#### **4.6. UN ARTE DE UNIDAD: EL TRABAJO CORAL COMO ECO DE LOS TALLERES MEDIEVALES**

Si en anteriores capítulos hemos subrayado que una de las características principales del arte contemporáneo, en términos generales, es el subjetivismo y el protagonismo del artista, el Centro Aletti se distancia de esta concepción individualista para subrayar el trabajo en comunidad, gracias, entre otros factores, a su inspiración en el arte medieval. Un ejemplo muy significativo del sentido último que adquiriría el templo en la Edad Media es la frase que el maestro de la iglesia de Pont-Hubert, cerca de Troyes, escribió

---

<sup>1415</sup> RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, I.2, 645.

<sup>1416</sup> BOVER, J., *La Asunción de María. Estudio teológico histórico sobre la Asunción corporal de la Virgen a los cielos*, Madrid: BAC, 1951, 223.

en su portada *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam*<sup>1417</sup>. La influencia del trabajo coral de los talleres medievales en el arte de Rupnik ha sido subrayada por diversos investigadores, como Apa, que escribe que el trabajo del Centro Aletti es una combinación del trabajo en el taller y en el laboratorio del monasterio medieval, o Rodríguez Velasco, que plantea que Rupnik es cabeza de un taller que podría evocar a los constructores de las catedrales o a los artesanos que en época medieval mantenían su anonimato, pues eran conscientes de trabajar para la gloria de Dios<sup>1418</sup>.

En diversas ocasiones, el propio Rupnik ha destacado la necesidad de llevar a cabo en la actualidad un trabajo coral. Así, ya en el año 2000 apuntó que «oggi è certamente in questione saper trovare tutto nell'unità e l'unità di tutto, senza mutilare l'individualità, senza privare la comunione». Además, vincula esta característica con la propia técnica musiva, al confesar que el mosaico se concibe, desde un principio, como una obra colectiva y no como una expresión artística individual<sup>1419</sup>. Precisamente, es en el trabajo con la piedra como «sentiamo questa forza che ci trasforma e ci tira dalla solitudine alla comunione»<sup>1420</sup>. En otra entrevista, Rupnik también subraya la necesidad de que el trabajo que se realice sea una actividad coral pues, aunque él sea el director, sin el coro no obtendría nada, y el coro sin el director produciría cacofonía: «se lavoriamo badando alla nostra liturgia e vita spirituale, e dunque all'esercizio della carità fra noi, allora anche l'opera può essere abitata da Dio, giacché dove è la carità, è Dio»<sup>1421</sup>. Esta última afirmación es importante pues el director del Centro Aletti refleja que, precisamente, este modo de trabajar es el que posibilita que la obra sea habitada por Dios<sup>1422</sup>. Sus palabras se pueden relacionar con las pronunciadas por el arquitecto Paolo Marciari –que ha trabajado en diversas ocasiones con el Centro Aletti– que subraya que es el espíritu de comunión y de oración el pilar del trabajo de esta comunidad de artistas<sup>1423</sup>. Debemos tener en cuenta que también en la Edad Media, el

---

<sup>1417</sup> SIMSON, O., *La catedral gótica*, 279.

<sup>1418</sup> APA, M., «Redemptoris Mater» 242; y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik» 16. Véase también RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Tradición y modernidad en los programas iconográficos del Centro Aletti» 135-137.

<sup>1419</sup> RUPNIK, M. I., «L'icona, l'invisibile e la storia» 97; y RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 69.

<sup>1420</sup> CALÒ, M. A. (director). (2008). *Il colore dell'amore*. 20'57''-21'18''.

<sup>1421</sup> PREZZI, L., «Bellezza, carne del vero» 682.

<sup>1422</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 160.

<sup>1423</sup> CENTRO ALETTI, *Dalla Chiesa per la Chiesa*, Roma: Centro Aletti, 2015. Recuperado de <http://www.centroaletti.com/ita/varie/Dalla%20Chiesa%20per%20la%20Chiesa.pdf> [consultado el 10.6.2017]

arquitecto trabajaba en contacto directo con escultores –o maestros de piedra viva (*magister lapidis vivi*)–, tallistas, vidrieros, etc., a quienes transmitía el programa iconográfico establecido<sup>1424</sup>.

Asimismo, hay que recordar, como se ha señalado en los primeros capítulos de la presente investigación, que uno de los elementos del arte litúrgico es un estilo de vida y una mentalidad eclesial. No podemos olvidar que la obra de arte litúrgico nace de la comunidad y está al servicio de ella. De hecho, Rupnik también vincula esta eclesialidad a la técnica musivaria<sup>1425</sup>.

Esta eclesialidad, en definitiva, está relacionada con el amor. Como también aclara el director del Centro Aletti, de igual forma que cuando se ama, lo más importante es el bien del otro y se es consciente de la realización personal cuando se da precedencia al otro, la obra de arte, percibida de este modo, es como el amor<sup>1426</sup>. Precisamente, Mâle considera la catedral como símbolo de la fe y del amor<sup>1427</sup>. De esta forma, también la obra se vincula con la vida. En este sentido, Rupnik confiesa que

no se trata del arte, sino del arte de vivir, saber vivir. Yo me fío de mi equipo como de mí mismo y sé que nadie se negará a ayudar a otro. Nunca hago un proyecto sin tener en cuenta a los artistas, cada uno con su vocación, y estos deben tener una formación espiritual y artística para llegar a una ascesis de la caridad, para morir a la autoafirmación<sup>1428</sup>.

De hecho, esa armonía y dinamismo impulsado por el trabajo de cada artista en particular es lo que origina una verdadera experiencia de Iglesia, que ayuda a entender la colegialidad que ha experimentado el Concilio Vaticano II, como señala Rupnik<sup>1429</sup>. Recordemos que el papa Pablo VI había alentado a los artistas a que tuvieran una formación integral y así se impulsó el establecimiento de «escuelas o academias de arte sagrado para la formación de artistas»<sup>1430</sup>.

Rupnik, además, siempre tiene en cuenta a cada persona en particular que trabaja con él. Como le indica a Govekar, a veces, la ausencia o enfermedad de un artista puede significar que el mosaico sea diferente de como se había concebido en un principio<sup>1431</sup>. Estos vínculos tan estrechos que se crean entre Rupnik y los artistas también estaban presentes en la Edad Media, pues el maestro, además de ser el responsable de la calidad

---

<sup>1424</sup> TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética. II*, 148; PANOFSKY, E., *La arquitectura gótica y la escolástica*, Madrid: Siruela, 2005, 38; DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval en Occidente*, 116.

<sup>1425</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 170.

<sup>1426</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 160.

<sup>1427</sup> MÂLE, É., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, 83.

<sup>1428</sup> VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 125.

<sup>1429</sup> RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 71.

<sup>1430</sup> Const. *Sacrosanctum concilium*, n. 127.

<sup>1431</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 170.



de la obra, de la contratación, de la supervisión y, en caso necesario, del despido de los diversos artífices que con él trabajaban, lo era también, en gran medida, de su formación personal<sup>1432</sup>. El propio Rupnik reconoce que, a la hora de realizar una obra, no la tiene preconcebida en su totalidad y explica:

mi método es el siguiente: dibujo directamente a escala real, solo con carbón, sin colores; luego llego al espacio, distribuyo las figuras y después empiezo a crear porque falta todavía el 85% del mosaico y ¿cómo creo ese conjunto? Lo primero es tener en cuenta a los artistas. Si yo tuviera un proyecto, ellos serían mis esclavos, meros ejecutores, pero el modo de gobernar la Iglesia es la colegialidad y eso supone que la verdad pasa a través de una comunión<sup>1433</sup>.

Precisamente, Manuela Viezzoli –miembro del equipo del Centro Aletti, que se ocupa de la secretaría del Centro y es la asistente de Rupnik–, subraya que es en el trabajo *in situ* donde se refleja de forma más patente este trabajo eclesial, ya que, a pesar de las dificultades y fatigas que puedan surgir, el espíritu comunitario de este trabajo lleva a la mejor expresión de uno mismo, «in qualche modo è il momento della verità dei rapporti, perché sei costretto a stare fianco a fianco con tutti quanti per giorni interi»<sup>1434</sup>.

Como hemos destacado, en una misma figura de un mosaico del Centro Aletti pueden participar varios artistas: uno realiza el rostro, otro el cuerpo, otro el brazo o incluso solo la mano. Ninguno posteriormente señalará su parte trabajada, porque se trata de una obra coral<sup>1435</sup>. Además, al finalizar el trabajo, cada uno agradece al otro la paciencia o la ayuda, de forma que la colaboración de todos los miembros del Centro Aletti se puede percibir en todas las fases de la realización del mosaico. Recordemos que, como hemos indicado, Rupnik reconoce que, aunque sea él quien dirija el taller, es consciente de que al ser un trabajo que realizan diversos artistas, en ocasiones, el resultado no es exactamente aquel que había previsto, pero lo acepta, si no produce un desequilibrio. No obstante, ello implica entonces comunicar al resto de artistas las correcciones oportunas para tratar así de armonizar el trabajo conjunto<sup>1436</sup>. También esa búsqueda del equilibrio era una característica que estaba presente en las obras medievales, donde los artistas trabajaban juntos, «con ánimo de armonizar sus estilos y técnicas con una visión común»<sup>1437</sup>. Asimismo, podemos relacionarlo con el trabajo de Gaudí en la Sagrada Familia, pues este artista era consciente de que no vería finalizada

---

<sup>1432</sup> SIMSON, O., *La catedral gótica*, 272.

<sup>1433</sup> RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 70

<sup>1434</sup> CENTRO ALETTI, «Pietre trasfigurate dai cuori... .. cuori trasfigurati dalle pietre» 2.

<sup>1435</sup> VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik» 125.

<sup>1436</sup> RUPNIK, M.I., «Implicaciones teológicas del mosaico» 71; y GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 171.

<sup>1437</sup> SIMSON, O., *La catedral gótica*, 271.

su obra y de que le sucederían diversos arquitectos, aunque señaló que ello supondría un beneficio para el templo, al reflejar «la variedad de los tiempos dentro de la unidad del plan general»<sup>1438</sup>. De hecho, Etsuro Sotoo ha reconocido que el arte de Gaudí ha servido de legado, de testamento para los continuadores de las obras<sup>1439</sup>.

Es interesante destacar que el propio Rupnik reconoce que su papel de director del Centro Aletti se ha ido transfigurando poco a poco:

si al inicio era un artista que como un maestro, quizá también ha transmitido su arte a otros, indicándoles, corrigiéndoles, implicándolos, preparándolos, ahora mi papel es cada vez más el de padre y, en efecto, los artistas me llaman así. Esto significa ante todo una confianza mutua (...). Ellos se fían de mí igual que yo tengo confianza en que podrán hacer lo que les confío en la visión de conjunto, que cada uno puede hacer su parte, y que cuando el último día bajemos del andamio y lo desmontemos, habrá una gran armonía<sup>1440</sup>.

Por otro lado, debemos recordar que en la edificación de las grandes catedrales medievales participaban comunidades enteras, e incluso generaciones, pues a través de los gremios se implicaba toda la sociedad. Como sostiene Plazaola, solo así se puede comprender que en Francia en menos de un siglo, pudieran construirse más de 80 catedrales<sup>1441</sup>. Podríamos entonces también extender la concepción del trabajo coral en el arte medieval a aquellos que financiaban la construcción de las catedrales y que, por tanto, posibilitaban su levantamiento. En este sentido, el propio Suger escribió que

era digno de ver cómo reyes y príncipes, y muchos varones importantes, a imitación nuestra, se quitaban los anillos de los dedos de las manos y ordenaban por amor a los santos mártires que el oro de sus anillos, las piedras preciosas y las perlas se incrustaran en ese mismo frontal. No menos pasaba con arzobispos y obispos, depositando allí mismo en lugar seguro los anillos de su investidura, los ofrecían devotamente a Dios y a sus santos. Llegaba también hasta nosotros una gran multitud de vendedores de piedras preciosas procedentes de diversos reinos y estados, y por eso, solo queríamos comprárselas, gracias a la contribución de todos<sup>1442</sup>.

Por otro lado, Simson al referirse a la catedral de Chartres, escribe que el esfuerzo económico es un reflejo del sentido que adquiriría su construcción para todos aquellos que hicieron posible que se llevara a cabo gracias a sus aportaciones<sup>1443</sup>. Este fenómeno también está presente en las obras del Centro Aletti. Recordemos el caso de la iglesia de

---

<sup>1438</sup> Gaudí continuaba explicando que los templos, al tener un programa invariable, «pueden ser concebidos al largo plazo de varios siglos sin que las necesidades varíen, y los nuevos artistas que intervendrán con el tiempo e incluso los nuevos estilos arquitectónicos darán más expresión y riqueza monumental al conjunto. Los grandes templos nunca han sido obra de un solo arquitecto» (PUIG BOADA, I., *El Templo de la Sagrada Familia*, Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1986, 154).

<sup>1439</sup> SOTOO, E. y ALMUZARA, J.M., *De la piedra al Maestro*, 45.

<sup>1440</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 170.

<sup>1441</sup> PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte*, 54.

<sup>1442</sup> SUGER, A., *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, 71. Sobre las fuentes de financiación en el arte medieval, véase también: SIMSON, O., *La catedral gótica*, 225-227.

<sup>1443</sup> SIMSON, O., *La catedral gótica*, 237.

San Pío de Pietrelcina, en el que, como explica Rupnik, «el techo es todo de oro, don de los peregrinos como ex voto para el padre Pío»<sup>1444</sup>. Otro caso significativo es el de la capilla de la fraternidad de San Carlos en Roma, ejecutada gracias a la donación de una familia cuyos hijos murieron en un accidente de tráfico<sup>1445</sup>.

Por tanto, este trabajo eclesial también puede vincularse con los propios comitentes, con «la comunidad cristiana en medio de la cual se colocará la obra, su cultura, sus expectativas, su camino espiritual». El propio Rupnik señala que, con la implicación de los comitentes en el proyecto y ejecución de la obra, se acentúa la concepción del mosaico como expresión eclesial<sup>1446</sup>.

Además, el trabajo realizado por el Centro Aletti destaca por su carácter intelectual, al existir una íntima vinculación entre el arte y la teología, como hemos profundizado en el primer capítulo de esta investigación. Esta correspondencia estaba también presente en las obras medievales, donde existía una estrecha relación entre el arte y la escolástica. Ciertamente, la acumulación de conocimientos heredados del siglo XII y las necesidades de la enseñanza fueron los principales pilares que posibilitaron la búsqueda de una regla o principio de organización, que durante el siglo XIII se estructuró en el método didáctico conocido como la escolástica. Uno de los autores que más ha investigado esta relación entre la arquitectura gótica y la escolástica es Panofsky, que considera que aproximadamente durante los años 1130 y 1270, puede observarse una conexión entre ambas «más concreta que la que implicaría un mero paralelismo»<sup>1447</sup>. En definitiva, el ordenamiento racional propio de las escuelas de la escolástica y de sus tratados se verá reflejado en las obras artísticas mediante el respeto a «las coordenadas del espacio, del tiempo y de la naturaleza en general»<sup>1448</sup>. Debemos tener en cuenta que, en el periodo gótico, los proyectos eran sometidos al parecer de los canónigos, abades o de los obispos quienes, junto a otros religiosos, determinaban asimismo, los temas iconográficos del programa escultórico, hecho que refuerza la vinculación entre el arte y la teología, fundamental en los mosaicos desarrollados por el Centro Aletti<sup>1449</sup>.

---

<sup>1444</sup> RUPNIK, M.I., *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, 50.

<sup>1445</sup> LYNCH, J., «Commento delle immagini» 110.

<sup>1446</sup> ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *El conocimiento integral*, 211; GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 172.

<sup>1447</sup> PANOFSKY, E., *La arquitectura gótica y la escolástica*, 35.

<sup>1448</sup> PLAZAOLA, J., *Historia del arte cristiano*, 134.

<sup>1449</sup> SIMSON, O., *La catedral gótica*, 271. Véase también: PANOFSKY, E., *La arquitectura gótica y la escolástica*, 36; y DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval en Occidente*, 118.



## 5. Transformación de las obras del Centro Ezio Aletti (1996-2015): Sentido conceptual y propuesta formal

El Centro Aletti es un taller vivo. Desde 1996 hasta la actualidad no ha cesado de crear mosaicos para diferentes lugares del mundo y, como es natural, del mismo modo que el propio Rupnik ha vivido una evolución en su trayectoria artística inicial, que desarrolló de modo individual, también el Centro Aletti ha experimentado diversos cambios desde que realizara sus primeros mosaicos hasta la actualidad. Estos cambios reflejan una evolución, cuyo análisis emerge como el objeto central de estudio de este capítulo.

Antes de examinar las principales transformaciones de las obras del Centro Aletti, conviene tener en mente que, como ha señalado Rodríguez Velasco, los mosaicos de Rupnik no pueden concebirse «únicamente como experimentación formal o como investigación a partir de la materia y el color, como tantas veces sucede en el arte actual, sino que su lenguaje formal es inseparable del significado de cada escena y de cada figura»<sup>1450</sup>. Por ello, como forma y contenido han de estudiarse conjuntamente, el análisis de estos cambios formales estará acompañado de una explicación acerca del sentido de dicha transformación.

Como hemos señalado, la materia es una de las protagonistas de las obras del Centro Aletti, tanto de sus figuras como de los elementos decorativos. Sin embargo, su presentación ha experimentado interesantes cambios. Como subraya el mismo Rupnik, «nuestros últimos mosaicos son cada vez más matéricos y luminosos». Este cambio formal se debe a una razón más profunda, pues, en palabras del director del Centro Aletti, está ligado al deseo de «hacer ver la materia del mundo como el escenario de la teofanía mediante la redención del hombre. Queremos hacer ver que la materia es amiga del hombre»<sup>1451</sup>.

¿De qué forma se ha producido ese acercamiento hacia la materia? Si nos centramos en los fondos de las composiciones, podemos comprobar que, al principio, las teselas se presentaban de una manera más tosca, se potenciaban al máximo sus cualidades plásticas, su rugosidad –sin hacer ninguna distinción–, lo que conducía a un mayor caos

---

<sup>1450</sup> RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik» 8.

<sup>1451</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 177.

y confusión (Fig. 568). Así, desde 1996 hasta mediados de 2001, tanto en la parte superior como en la inferior del mosaico, la aspereza de las teselas era la misma, como observamos en la iglesia de San Hugo (Fig. 569) o en la capilla de las hermanas hospitalarias del Sagrado Corazón de Jesús (Fig. 557). De forma paulatina, desde finales de 2001, se fue dando una presencia más pulida a los materiales situados en la parte superior, como sucede en la iglesia del instituto polaco en Roma (Fig. 570). Hoy día este tratamiento más pulido de las piedras es prácticamente el mismo tanto en la parte inferior como en la superior (Fig. 571). No obstante, esta evolución no debe llevarnos a pensar en una reducción o pérdida de la materialidad de los mosaicos, pues esta se sigue apreciando con claridad en las obras actuales, como en el colegio de San Lorenzo, ya que el objetivo de Rupnik es «hacer ver amplios espacios de decoración musiva muy dinámica, viva, luminosa, transparente» (Fig. 572)<sup>1452</sup>.

Por otro lado, en los mosaicos iniciales, la colocación de las teselas también contribuía a esa sensación de desorden e irregularidad, al subrayarse sus desniveles (Figs. 573-574). De hecho, estos fueron uno de los elementos que se destacaron en el estudio de la primera obra realizada por el Centro Aletti, la capilla *Redemptoris Mater*. Así, podemos leer:

no simula una pintura, más bien se ofrece como lenguaje autónomo, fuertemente expresivo del color y de la luz, pero también de la materia, en la evidencia acentuada de los propios espesores y de las propias marqueterías. Los desniveles y las distintas dimensiones de las piezas, los distintos modos en que están unidas, crean un espacio vibrante, poniendo el acento sobre la vitalidad misma de la materia empleada<sup>1453</sup>.

Poco a poco estos desniveles se han ido disminuyendo y, en la actualidad, una de las normas que se siguen en el taller de arte es, precisamente, situar las teselas al mismo nivel (Figs. 575-576). De nuevo, no se trata tan solo de un elemento puramente formal, sino que tras esta regla subyace un fin más profundo: evitar que el ojo se fije especialmente en un determinado lugar y hacer que, en cambio, visualice todo el conjunto<sup>1454</sup>.

Otro elemento de los fondos en el que se percibe una evolución es el tratamiento de las líneas. En el apartado en el que hemos estudiado la relación entre Kandinsky y

---

<sup>1452</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 176-177.

<sup>1453</sup> CALVESI, M., «Una síntesis entre tradición y modernidad» 231. Véase también: LEONARDIS, F., «Marko Ivan Rupnik, artista in progress» en *Marko Ivan Rupnik. Catalogo. Genzano di Roma. Infiorata*, 2002, s.p.

<sup>1454</sup> Recordemos que otra de las normas que se siguen en el taller de arte es evitar formar cruces con las piedras, precisamente con el mismo objetivo, impedir que el observador se centre en una parte concreta del mosaico.

Rupnik, se ha subrayado el uso de la línea como generadora de armonía en los mosaicos del Centro Aletti, en especial, en sus fondos. Al principio, como señala Renata Trifkovic, las líneas son más irregulares (Fig. 577). Poco a poco, en cambio, se puede percibir de forma nítida su trayectoria y movimiento completo, de manera que dicha armonía se aprecia con mayor claridad (Fig. 578). Además, se potencia con la creciente relación entre las líneas y las propias figuras. En los mosaicos iniciales, no parecía existir ninguna correspondencia entre ambas, de forma que el espectador podía *perdersse* en la contemplación de los mosaicos (Fig. 579). Sin embargo, en la actualidad, se aprecia una mayor unidad entre lo abstracto y lo figurativo, un aumento de cohesión de todo el conjunto. Las líneas fluyen, no obstruyen. Emergen como un estímulo, aportan equilibrio y acompañan al fiel a descubrir la imagen principal (Fig. 580) y, en ocasiones, también se utilizan para dividir las distintas escenas (Fig. 581).

Asimismo, es importante tener en cuenta la evolución que se ha producido en la selección misma de los materiales que configuran los fondos. En los primeros mosaicos, podemos observar ciertos elementos, como cuerdas o telas, que en la actualidad no se utilizan (Figs. 110-113). En cambio, el Centro Aletti en las últimas obras sí se sirve de nuevos materiales como la *paladiana* –que, como señala Rupnik, presenta una superficie «lucida»– o el *kerabond* de colores –negro, rojo o azul, que permite potenciar así los contrastes de las teselas de alrededor, como ya hemos señalado en el apartado del informalismo (Figs. 80-81 y 582). Por todo ello, como el propio Rupnik explica, a lo largo de los años se ha llegado a esos tránsitos interesantes en el mosaico, donde, por un lado, la parte dogmática se expresa a través de las figuras y de los episodios y, por otro, en la parte decorativa, se intenta mostrar «la belleza de la materia, que está viva, que no es opacidad al Espíritu, sino que es movimiento mismo del Espíritu», lo que permite acoger los contenidos de la liturgia<sup>1455</sup>.

Esta evolución de los mosaicos también se percibe en el tratamiento de sus figuras. Desde la realización de la *Redemptoris Mater*, Rupnik ha sido consciente de que «il corpo umano è una realtà distinta dalla materia»<sup>1456</sup>. No obstante, esta afirmación no se presentaba en sus mosaicos iniciales de forma tan manifiesta como en la actualidad. Así, en sus primeras obras, no se percibe una distinción entre el tratamiento de los materiales de las figuras y del fondo (Fig. 583). Poco a poco, sin embargo, se ha producido una

---

<sup>1455</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 180.

<sup>1456</sup> RUPNIK, M.I., «Corpo, vestito e rito nella Cappella *Redemptoris Mater*», *Rivista Liturgica* 1 (2002) 118.

evolución. Uno de los elementos ordenadores ha sido la utilización concreta de determinados materiales, como los esmaltes. Inicialmente, estos se presentaban en diversas partes musivarias y hacían que las figuras parecieran más *hundidas* en los fondos; en la actualidad, sin embargo, se sitúan en los contornos de las figuras (Fig. 584), lo que ha permitido crear un mayor volumen en las mismas.

No obstante, el elemento que más diferencia las figuras de los mosaicos iniciales y las que realiza el Centro Aletti en la actualidad está relacionado con la transfiguración de la carne. Al explicar la capilla *Redemptoris Mater*, Rupnik ya indicó que el cuerpo humano estaba «dalla sua creazione predisposto a una assunzione e trasfigurazione radicale che si realizza in Cristo»<sup>1457</sup>. Sin embargo, a pesar de esta reflexión teológica, en sus mosaicos no se percibía aún esa transfiguración: los rostros eran muy rugosos (Fig. 585) y se observaban en ellos sombras muy marcadas, especialmente en determinadas partes, como en las cuencas de los ojos. Además de estas sombras, en ocasiones, también se incluían teselas de colores, como esmaltes naranjas y rojos (Figs. 586-587). Las sombras, la incorporación de colores o la utilización de piedras oscuras y claras de forma alterna en los rostros de las figuras de sus primeros mosaicos se relacionan íntimamente con las pinturas iniciales de Rupnik (Fig. 588) y, en última instancia, recuerdan a las figuras de Matisse (Fig. 589).

Poco a poco, se ha ido produciendo una transformación. En el estudio de esta paulatina evolución de los rostros, resulta muy reveladora la conversación que Rupnik mantuvo con un miembro del taller de arte acerca del sentido del esmerado cuidado en la realización de las caras de las figuras, y que el propio Rupnik reproduce:

Ho accettato tempo fa un allievo nel nostro atelier dell'arte spirituale. Dopo un po' di mesi è venuto con noi al primo grande cantiere, dove si affrontava un mosaico di alcune centinaia di metri quadrati. Come di consueto, mi fermo da ogni artista durante il lavoro per una consultazione, un suggerimento... Quando arrivo da lui, mi dice: "Padre, ma se questi volti sono così in alto, non è necessario farli così precisi come tu esigi. Mi sembra esagerato, inutile. Questa precisione nessuno la vedrà e potrà apprezzarla". Allora gli ho detto di scendere con me dall'impalcatura. Una volta sotto, ho chiesto: "Come ti sembrano questi flussi e i movimenti della materia sulle pareti?". "Sinceramente, devo riconoscere che mi piacciono –ha risposto– sono belli". "Ma che cosa vedi?" "Diversi movimenti, perché sono diversi materiali, un'armonia di contrasti, di luci, di ruvido, lucido, liscio, geometrico, libero...". Dico allora: "Mi puoi descrivere i materiali?". "Sì", risponde e comincia l'elenco. Poi con il laser illumino un volto molto in alto. E chiedo: "E con questo volto? Lo vedi?" "Sì". "Ma cosa vedi?" "Il volto", mi risponde. "Non mi sono spiegato bene –continuo io–. Che materiale vedi?" E lui insiste: "Il volto. Non so più di che materiale si tratta, perché ha ceduto la precedenza al volto. Non si vede più la materia, così come altrove". Allora io

---

<sup>1457</sup> RUPNIK, M.I., «Corpo, vestito e rito nella Cappella *Redemptoris Mater*» 118.



continuo: “La pietra si presta bene a far vedere come il volto fa uscire dalla materia quella luce che, una volta rivelata, fa vedere diversamente anche la materia stessa”<sup>1458</sup>.

En muchas ocasiones Rupnik ha destacado el sentido de mostrar rostros transfigurados. En sus lecciones, como hemos señalado en el apartado del arte bizantino, se sirve de dos fotografías para hacer ver la distinción entre el hecho de que un foco de luz ilumine un objeto o que el mismo objeto se convierta en foco de luz –de igual modo que del rostro sale una luz que transfigura la materia que lo compone (Figs. 334-335). Parece, de este modo, tener en cuenta las reflexiones del propio Špidlík que establece la diferenciación en el tratamiento de una figura en una fotografía –que «riproduce solo i tratti esterni di un uomo, l’impressione superficiale che si ha della persona al primo contatto»– o en el arte litúrgico, donde el elemento más importante es la luz –«essa penetra i santi interamente, sembra venire dal di dentro, dato che lo Spirito è interiore»<sup>1459</sup>.

Previamente, en el apartado de la inspiración en el informalismo, hemos subrayado la importancia de la transfiguración de la materia en las investigaciones de Rupnik y en los mosaicos del Centro Aletti. En concreto, se ha destacado la relevancia de la transfiguración de los rostros, pues, recordemos que, del mismo modo que cuando se mira el rostro de una persona querida no se piensa que está hecho de músculos, de nervios o de piel, sino que vence la expresión del amor, en los rostros de los mosaicos del Centro Aletti ya no se debe hacer ver la materia, sino su transfiguración. Por ello, es difícil saber de qué están compuestos estos rostros, como reconoce ese alumno del taller de arte del Centro Aletti.

El proceso evolutivo en relación con la transfiguración de los rostros de los mosaicos del Centro Aletti se puede percibir de forma más directa a partir de la observación de determinadas representaciones musivarias que se localizan en un mismo emplazamiento, como sucede en la capilla del Centro Aletti, donde el ángel fue realizado en 2003, mientras que el resto de las figuras se crearon en el año 2011 (Fig. 590). Además, si se observa detenidamente, se puede percibir un cambio en el propio ángel, con relación a otros mosaicos anteriores. Ello es debido a la utilización de un material concreto para la configuración de la carne de las figuras: el mármol amarillo de Siena (Fig. 591), cuyas propiedades llevan a que apenas sean perceptibles sus cortes. No obstante, aún las sombras están muy marcadas en la cara del ángel y se ha utilizado esmalte rojo para marcar los perfiles, como el de la nariz o el de la oreja. Poco a poco, el

---

<sup>1458</sup> RUPNIK, M.I., «La materia che lascia riconoscere il Signore» 136-137.

<sup>1459</sup> ŠPIDLIK, T., «Il Volto dello Spirito nei Padri della Chiesa» 20.

Centro Aletti emprenderá «una limpieza cada vez mayor en el rostro, una mayor simplicidad, una mayor atención a dos o tres detalles en los que se concentra toda la expresión». Pero estos cambios han sido fruto de una evolución, de un proceso paulatino, como reconoce el propio Rupnik: «siccome venivo da un mondo informale, di un certo espressionismo astratto, anche forte, violento un po', ecco, io non ero in grado subito di pulire il volto, di essenzializzarlo»<sup>1460</sup>.

Conviene subrayar que esta transfiguración de los rostros de los personajes ha permitido también nuevas posibilidades al Centro Aletti, como la introducción de sutiles diferencias en diversos rostros. Así, en el caso de representaciones como la del milagro de la curación del leproso, Rupnik subraya la luminosidad que irradia la piel de Cristo, que contrasta con el color del enfermo, tal y como se observa en el mosaico de San Pío de Pietrelcina (Fig. 592). En otras ocasiones, la diferenciación se produce con personajes del Antiguo Testamento. Es el caso del mosaico de la capilla de Santa Mónica en el colegio internacional de los padres agustinos en Roma, donde el rostro de Elías «está más probado, es más material, y todavía le cuesta ver a Dios en el rostro del amor»<sup>1461</sup> (Fig. 593). Este fenómeno formal, matérico y visual hubiera sido más difícil de plasmar si no se hubiera producido esta paulatina evolución en la representación de los cuerpos de los mosaicos del Centro Aletti.

De nuevo, la transfiguración de los rostros, por tanto, no se debe a un capricho de Rupnik, sino que como él mismo remarca: «il volto di una persona buona veramente trasfigura la materia. La materia vorrebbe diventare volto, perché vorrebbe dire Cristo. Quando la materia viene assunta in un amore personale, non è più materia, ma diventa corpo, e il corpo è destinato alla risurrezione»<sup>1462</sup>.

Se hace necesaria así una interrelación entre el artista y la persona que representa, como señala Michelina Tenace, pues, del mismo modo que se dice que Picasso nunca pintaba un retrato con el modelo delante, sino que reconstruía el rostro de la persona en base a la relación que tenía con ella, el artista litúrgico podrá realizar un retrato verdadero cuando entre en relación con la figura que pinta, como también hemos

---

<sup>1460</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 180; y Entrevista realizada el 31/05/2016 con motivo de la realización de esta tesis doctoral. Véase Anexo.

<sup>1461</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de Santa Mónica en el colegio internacional de los padres agustinos en Roma, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase:

<http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/roma/45.htm> [consultado el 6.4.2017]

<sup>1462</sup> RUPNIK, M.I., «La materia che lascia riconoscere il Signore» 136.

señalado en el apartado del arte bizantino<sup>1463</sup>. Asimismo, Rupnik subraya esta necesaria interrelación entre el artista y la persona que representa, al comentar que el cuerpo debe ser tratado «de manera que emerja el misterio agápico de la persona, el misterio comunal», de forma que refleje la actitud de la relación con el otro<sup>1464</sup>.

Asimismo, es interesante comentar las transformaciones que se han producido en algunos mosaicos del Centro Aletti, como en el de la *Sedes Sapientiae* (Fig. 331), debido precisamente a ese contacto directo con el fiel, como Govekar comenta a Rupnik:

Cuando, después de más de diez años, hemos revisado el mosaico de la *Sedes Sapientiae*, regalo que Juan Pablo II quiso hacer a las universidades católicas y que está haciendo la peregrinación por todo el mundo, hemos podido ver en la Virgen y en el Niño –que eran aún frutos de tu estilo inicial, con todas las piedras bien distinguibles– que ahora la materia de los rostros se está retirando por las muchas “caricias” que han recibido de los fieles, y que su expresión se hace cada vez más impregnada de luminosidad. De alguna manera es como si los fieles siguieran la obra del artista, porque con su gesto de veneración añaden al mosaico también su adhesión, su amor personal...<sup>1465</sup>.

Así lo confirma el propio Rupnik, al reconocer que la veneración de los fieles es precisamente la continuación de la obra. Señala que podría considerarse como «el último *barniz*, el toque definitivo sobre el arte sagrado» y concluye que esta *unción* de la piedra, es lo que realmente completa la obra, porque expresa que, generada por la Iglesia, fue realmente entregada a la Iglesia<sup>1466</sup>.

Aunque, principalmente, nos hemos referido a la transfiguración de los rostros, al ser esta la parte más importante de la persona, hemos de ser conscientes de que la transfiguración se produce, como hemos señalado previamente, en la carne, por lo que afecta también a otras partes visibles de las figuras de los mosaicos del Centro Aletti, como las manos, donde asimismo se puede observar una evolución. Especialmente, cabe destacar el cambio que se ha producido en el modo de utilizar los materiales. En ocasiones, al principio, para crear volúmenes se disponían las piedras en diversos niveles. En cambio, en la actualidad los artistas del Centro Aletti ya no se sirven de los desniveles –como hemos indicado–, sino que con la propia dirección de la piedra es como crean el volumen y potencian la luz en determinadas zonas, como podemos comprobar en la mano de un discípulo de Emaús de la capilla de la casa de la

---

<sup>1463</sup> TENACE, M., «Prefigurazioni del Volto di Cristo nell’antico Testamento», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1997, 25.

<sup>1464</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 139. Véase también: CERVERA, P., «Cuando la fe brota de la belleza» 43-44.

<sup>1465</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 165.

<sup>1466</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 166.

Preciosísima Sangre en Roma (Fig. 594). No obstante, esta nueva disposición de las teselas para crear volúmenes también afecta a otras partes del cuerpo, como se percibe, ya no solo en la mano, sino también en el brazo derecho de Cristo de la iglesia de Santa Clara del Pontificio Colegio Francés en Roma (Fig. 595).

Por otro lado, esta búsqueda de la transfiguración de la carne ha llevado también a la experimentación y uso de nuevos materiales. Es el caso de la arcilla, como se ha señalado en el apartado del informalismo. De ella se sirvieron los artistas del Centro Aletti para crear los rostros del santuario de la Santísima Trinidad en Fátima con el objetivo de hacer ver que «han recibido la luz, se han dejado iluminar y penetrar por ella»<sup>1467</sup> (Fig. 596). Esta utilización de la arcilla en la carne de las figuras se presenta en otros mosaicos, como en la iglesia de San Miguel arcángel en Supersano (Fig. 597) o en la iglesia del colegio de San Lorenzo en Roma (Fig. 598). El deseo de manifestar rostros transfigurados ha llevado a potenciar su superficie lisa, como se observa en la obra de San Lorenzo. Se subraya así su contraste con los vestidos que, aunque también están realizados en terracota, se perciben en ellos de forma más marcadas las diferentes teselas que los conforman.

De hecho, también los vestidos han experimentado una transformación. A la hora de realizar su estudio, es interesante trazar un paralelismo con la evolución que, en este sentido, se observa en la obra de Matisse. Si al principio, Matisse, por influencia del neoimpresionismo utilizaba diversas tonalidades presentadas como segmentos para configurar los vestidos de sus figuras (Fig. 18), del mismo modo, el Centro Aletti, en sus obras iniciales, empleaba materiales de diversas tonalidades para la creación de las vestimentas (Figs. 55 y 599). Sin embargo, poco a poco, de forma paulatina, se irá produciendo una evolución y el color será más uniforme en los vestidos creados tanto por Matisse como por el Centro Aletti (Figs. 600 y 584). De nuevo, esta búsqueda de una mayor *limpieza* y eliminación de elementos accesorios en los vestidos no debe ser concebida como un aspecto puramente formal, pues, como explica Rupnik, su simplicidad muestra que estamos revestidos de Cristo, de forma que los gestos que realizan los distintos personajes deberían evocar de algún modo la relación con Él. Por ello, el vestido, tiene un determinado papel:

debe hacerse de manera que emerja el gesto. El vestido en sí mismo no tiene importancia, pero adquiere su sentido como una estructura para el cuerpo, como una especie de envoltura

---

<sup>1467</sup> Comentarios sobre los mosaicos del nuevo santuario de la Santísima Trinidad en Fátima, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/54.htm> [consultado el 10.4.2017]

del cuerpo, que lo hace intuir, pero de manera que el cuerpo no se centre sobre sí, sino que más bien haga converger la atención en el gesto y en el rostro<sup>1468</sup>.

En definitiva, se puede percibir una evolución total en el tratamiento de las figuras de los mosaicos del Centro Aletti. Esta transformación también ha afectado a su propio canon. Al principio, este era mucho más alargado (Figs. 368 y 601) y, de nuevo, guardaba una estrecha relación con el que presentaban las figuras de las pinturas iniciales de Rupnik (Fig. 602). Poco a poco, ha adquirido un mayor volumen, un aspecto más natural y redondeado (Fig. 603), que asimismo se percibe en la propia configuración del cuerpo. Así, en los primeros mosaicos las figuras parecían más inestables y desproporcionadas, se subrayaba su ingravidez (Fig. 577). Ahora, en cambio, se distingue de forma perceptible la *columna vertebral* que las sostiene (Fig. 47). Rupnik, de esta forma, logra representar «un cuerpo humilde pero no deformado, respetuoso de sus líneas»<sup>1469</sup>. El director del Centro Aletti parece tener en mente las palabras de Špidlík, cuando escribe: «i corpi sono in posizioni tranquille, senza segni di disturbo, anche se sono talvolta in movimento. Tale movimento è ritmico e piuttosto lento»<sup>1470</sup>.

Asimismo, se puede percibir una evolución en el tratamiento de los ojos, un elemento fundamental en estas figuras musivarias, como hemos señalado en capítulos anteriores. Siempre el Centro Aletti los ha realizado en tono oscuro, pero su tamaño en los primeros mosaicos presentaba gran variedad (Fig. 604). Ahora, en cambio, se observa una mayor homogeneidad y se aumenta su dimensión. Como confiesa Rupnik:

una vez me escribió un joven fraile contando su experiencia de los ejercicios espirituales en una capilla con nuestros mosaicos: estos ojos grandes le molestaban hasta que empezó a rezar en serio, hasta que su corazón dejó de resistir la mirada del Señor... Luego, cuando entró seriamente en la oración, estos mismos ojos se le hicieron familiares, vecinos, elocuentes, se convirtieron en un lugar de encuentro. Porque nuestro Dios tiene ojos, tiene un rostro, es una Persona. Más aún, su rostro está compuesto por muchos rostros de los santos, tiene muchos ojos. La Iglesia llega a ser como aquellos seres del Apocalipsis que tienen muchos ojos, porque todos los santos nos miran desde las paredes. Y nos miran por lo que son: redimidos en Cristo<sup>1471</sup>.

Además, para favorecer la cercanía y comunión de las figuras representadas, en ocasiones, Rupnik une sus ojos (Figs. 605-606), como también se ha destacado en

---

<sup>1468</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 180 y 140. Estas reflexiones recuerdan las palabras de Florenski, quien, al hablar de los vestidos en los iconos, escribió que «il vestito è una manifestazione del corpo, e con se stesso, con le sue linee e superfici, esso rivela la struttura del corpo. Pertanto si capisce che se viene riconosciuta al corpo la facoltà di rivelare col ritratto l'essenza metafisica dell'uomo» (FLORENSKIJ, P., *Le porte regali*, 131-132).

<sup>1469</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 139.

<sup>1470</sup> ŠPIDLIK, T., «Il Volto di Cristo nella spiritualità dei Padri greci» 63.

<sup>1471</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 164.

anteriores capítulos. Este fenómeno no estaba presente en sus mosaicos iniciales, en los que se podía observar una cercanía entre dos personajes, pero cada figura mantenía sus ojos de manera individual. De nuevo, la fusión de los ojos de diferentes figuras no se trata tan solo de un elemento puramente formal, pues, recordemos que Rupnik al explicar el logo de la misericordia (Fig. 48), señala que la razón por la cual ha decidido presentar este fenómeno es para hacer ver cómo Dios, a través de su Hijo aprende a mirar con el ojo de Adán, y, por su parte, Adán, aprende, gracias a la misericordia, a verse a sí mismo, a lo demás y al mundo, con los ojos de Dios<sup>1472</sup>.

Por otro lado, debemos destacar el cambio que se ha producido en la representación de las aureolas. En la capilla *Redemptoris Mater*, encontramos una mayor variedad en su configuración. Aunque la mayoría presentan dos tonos –dorado y blanco– en algunas figuras solo se visualiza uno de ellos (Fig. 607). A partir de la realización de las siguientes obras, se observan los dos colores y se busca su sensación rítmica, pues, como explica Rupnik, «las aureolas no deben ser estáticas. De este modo, se hace ver que la santidad es una cosa dinámica, progresiva, un itinerario que es para todos, porque nadie nace santo, sino que lo llega a ser». En la actualidad, generalmente el taller del Centro Aletti se sirve de un esmalte blanco de un mayor tamaño con el que se subraya en mayor grado esa progresión y transición que se busca con la división de estos dos tonos en la zona de la aureola (Fig. 608). La elección de estos dos colores se debe a que, como explica Rupnik,

el blanco proclama la vida en el Espíritu, que es una progresiva santificación o divinización. Se va del blanco al oro. Pero se puede ver también aquí el reverso: no es solo el blanco de la vida espiritual el que va hacia el oro de la santidad de Dios, sino que es más bien la escatología, el oro de la “plaza de oro” que me viene al encuentro y me envuelve, es decir, la visión definitiva que Dios tiene de mí desde las aguas bautismales y que yo acoyo progresivamente en mi vida cotidiana. Así, lo que contemplamos sobre estos rostros santos es lo que también nosotros estamos llegando a ser<sup>1473</sup>.

Asimismo, hemos señalado la evolución que se ha producido en el uso de los colores en determinados elementos de los mosaicos del Centro Aletti, como en los rostros, en el vestido o en materiales concretos como el *kerabond*. No obstante, es importante tener en cuenta que la transformación de los mismos, de nuevo, no puede ser concebida de forma puntual, sino global. Ciertamente, en sus primeras obras existía un contraste más violento entre las diversas tonalidades, lo que conllevaba un mayor drama. De nuevo,

---

<sup>1472</sup> Comentarios sobre los mosaicos del logo de la misericordia, realizado por el Centro Ezio Aletti. Véase <http://www.centroaletti.com/spa/opere/italia/caritas.htm> [consultado el 17.4.2017]. Véase también la explicación ofrecida por CARRIÓN, J.M., «El logo del Año de la Misericordia» 733.

<sup>1473</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 194-195.

esta concepción de los colores estaba ligada a la que había presentado Rupnik en sus pinturas en solitario. Como escribió Pfeiffer en el año 2002, la pintura del *Pantocrátor o Misericordioso* (Fig. 602) –que, en un principio, estuvo situada en la capilla del Centro Aletti, aunque hoy día se localiza en el refectorio– fue configurada con «l'espressione dei colori violenti e delle linee dinamiche e slanciata è così forte che l'osservatore ha l'impressione che la figura non possa essere contenuta in nessuno spazio bidimensionale o tridimensionale»<sup>1474</sup>. De esta explosión de colores fuertes y antinaturales se ha pasado, progresivamente, a «una luminosidad cada vez mayor entretejida con los colores de la tierra»<sup>1475</sup>. Los colores mantienen en la actualidad su fuerza, «ma si armonizzano bene fra loro e con le tonalità più calde e pacifiche delle altre pietre»<sup>1476</sup>.

El cambio que se ha producido en la concepción de los colores también es debido a una causa que va más allá de lo puramente formal. Como reconoce Rupnik, «en un determinado momento uno ya no puede escuchar solo el propio sentido estético o las tendencias artísticas que pasan, sino que debe preguntar humildemente qué proclaman los colores. Es necesario preguntar a la memoria de la Iglesia»<sup>1477</sup>. En anteriores capítulos, se ha destacado el significado y el uso concreto de determinados colores en el Centro Aletti, como el dorado –cuya simbología, recordemos, estaba íntimamente ligada a la que adquiere en Bizancio. Asimismo, hemos afirmado que el sentido de los colores en estos mosaicos es el resultado de una recuperación de la tradición, como sucede con el rojo y el azul. Por otro lado, el blanco en los mosaicos del Centro Aletti se asocia a lo espiritual<sup>1478</sup>. También el blanco en las obras de Rupnik es el color del Espíritu Santo. Como él mismo explica, es la ausencia de color que, permite que las tonalidades se expresen mejor; por ello, el blanco es el color del Espíritu, al emerger este como la tercera persona de la Santísima Trinidad que está siempre al servicio y en función del otro<sup>1479</sup>.

Hay que destacar que, desde la configuración de sus primeros mosaicos, Rupnik era consciente de la importancia del blanco, del rojo y del azul. Así, lo manifiesta Morandi

---

<sup>1474</sup> PFEIFFER, H., «Il Volto di Cristo nell'arte del Novecento», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2002, 230.

<sup>1475</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 192.

<sup>1476</sup> LYNCH, J., «Lo Spirito e la materia» 30.

<sup>1477</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 192.

<sup>1478</sup> ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I., *Narrativa dell'immagine*, 47. En este sentido, también véase también: NICOLÁS CABASILAS, *La vida en Cristo*, 172.

<sup>1479</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 192-193.

en su explicación de la capilla *Redemptoris Mater*<sup>1480</sup>. No obstante, a pesar de que desde el principio Rupnik fuera consciente del valor de estos tres colores, su protagonismo, junto con el oro, se ha ido incrementando a lo largo de los años. Concretamente, la mayor utilización del oro en los últimos mosaicos está íntimamente relacionada con la creación del oro Aletti. La evolución que se produce en estas tonalidades se contrapone al cambio que se puede apreciar en otras, como el verde, que ha ido disminuyendo su presencia de forma progresiva. En los mosaicos iniciales, encontramos círculos en ese tono que simbolizan la creación, como en la capilla de la Madre del Buen Socorro en Eslovenia, realizada en septiembre de 2002, o en la sala de encuentros de la comunidad Emmanuel en Lecce, en junio de 2004 (Fig. 609)<sup>1481</sup>. También se situaba este color cerca del sagrario –como es el caso de la capilla del centro de espiritualidad conyugal en Parma (Fig. 610)– o en el propio altar –como observamos en el borde de la cruz del santuario de la Virgen de Scaldasferro. En la actualidad, los círculos verdes han desaparecido y el uso de este color prácticamente se reduce a su aparición en determinados vestidos –como el de Adán (Fig. 488) o san Juan (Fig. 160)– o a la configuración de espacios vegetales (Fig. 548)<sup>1482</sup>. De hecho, para presentar hoy día el verde en los fondos de los mosaicos del Centro Aletti, en ocasiones, se combina el amarillo y el azul, como puede comprobarse en la iglesia de San Nicolás en Litija (Eslovenia): si se contempla el mosaico a una determinada distancia, puede percibirse el verde a los pies de Cristo (Fig. 611). En cambio, a medida que nos acercamos, comprobamos que, en realidad, esta zona se ha configurado a partir de teselas de oro y *kerabond* azul (Fig. 612).

La evolución que se percibe en los colores de los mosaicos puede también apreciarse claramente en las vidrieras que realiza el Centro Aletti. En sus obras iniciales, se observa una explosión de distintas tonalidades: amarillo, rojo, naranja, azul, blanco o verde, como observamos en la capilla universitaria del Policlínico Humberto I en Roma, realizadas en junio de 2007 (Fig. 613)<sup>1483</sup>. No obstante, poco a poco, destacará un

---

<sup>1480</sup> MORANDI, G., *Bellezza*, 186-188. También el propio Rupnik durante los primeros años de la realización de sus mosaicos escribió: que «el rojo y el azul son el fundamento indestructible de la armonía de los colores. Llegar a la madurez y descubrir la propia identidad significa encontrar en uno mismo la armonía rojo-azul» (RUPNIK, M.I., «El misterio intuido» 70).

<sup>1481</sup> SANTACROCE, S., *Santuario Madonna di Scaldasferro*, 67.

<sup>1482</sup> Portal destaca que san Juan según la tradición está representado casi siempre con ropas de color verde. Por otro lado, el uso del verde en estos espacios asimismo puede relacionarse con la significación que Portal atribuye a este color «como regeneración». Véase: PORTAL, F., *El simbolismo de los colores*, 102-103.

<sup>1483</sup> MESSINETTI, S., «I lavori della Cappella del Policlinico Umberto I» 64.



protagonismo cada vez mayor de los colores cálidos<sup>1484</sup>. En relación con unas vidrieras realizadas en este tono en el año 2015, el Centro Aletti escribe que este color filtra una luz que «fa pensare al miele che le api producono cogliendo il nettare dai fiori. Nella tradizione carmelitana questa immagine è usata per descrivere la meditazione della Sacra Scrittura da cui i monaci coglievano il miele della vita spirituale»<sup>1485</sup>. Por tanto, Rupnik con la utilización de esta gama cromática persigue también la meditación espiritual de las palabras escritas en las diferentes vidrieras. Las palabras seguirán presentándose en una composición vivaz y dinámica.

Asimismo, de forma paralela a esta evolución progresiva del color, irá aumentando también la presencia de palabras no realizadas a partir de fragmentos de vidrios y cuyo aspecto da la impresión de haber sido escritas a mano, como se ha indicado en capítulos anteriores. Estas palabras, que presentan un efecto más difuminado, estaban presentes desde sus primeras vidrieras (Fig. 550-551). No obstante, a partir de 2011, como se observa en la capilla de la Conferencia Episcopal Española, serán más abundantes y, es a finales de ese año, cuando se imponen a las configuradas a partir de diversas piezas de vidrio de colores (Figs. 614-615). Se ha producido, por tanto, también un cambio en la propia técnica de las vidrieras.

Otra transformación fundamental que se observa en las vidrieras del Centro Aletti es la aparición de figuras. Recordemos que hasta el año 2015 las palabras se extendían por toda la superficie vítrea. Rupnik trataba así de evitar «el puro abstractismo, optando por las palabras, que proporcionan una clave de lectura añadida para el espacio sagrado», como señala Natasa Govekar<sup>1486</sup>. En la realización de las vidrieras figurativas de la iglesia de la Beata Virgen María del Monte Carmelo en Rumanía (Figs. 264; 401; 402; 412; etc.), el Centro Aletti ha tenido especialmente presente la palabras que el papa Francisco pronuncia en su encíclica *Lumen Fidei*, en la que escribe que «en las grandes catedrales, la luz llega del cielo a través de las vidrieras en las que está representada la historia sagrada»<sup>1487</sup>. De hecho, el Centro Aletti señala que el objetivo principal de estas vidrieras es santificar la luz natural que entra en el espacio sacro, al atravesar los

---

<sup>1484</sup> En este caso, Rupnik sigue una de las dos tendencias que destaca Plazaola como las utilizadas en la actualidad en espacios litúrgicos: se aleja de «la gama de los tonos oscuros» y presenta los colores claros y vibrantes, que «son aptos para una representación del cielo, impulsan a la alegría y esperanza cristianas» (PLAZAOLA, J., *Arte sacro actual*, 241-242).

<sup>1485</sup> Comentarios sobre los mosaicos de iglesia de la Beata Virgen María del Monte Carmelo, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/europa/131b.htm> [consultado el 4.6.2017]

<sup>1486</sup> GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro*, 186.

<sup>1487</sup> *Carta encíclica Lumen Fidei*, n. 12.

sucesos de la historia de la salvación, pues recordemos que en estas vidrieras están representadas las doce fiestas litúrgicas<sup>1488</sup>.

Hay que tener en cuenta que este protagonismo de la escritura que tenían las vidrieras realizadas por el Centro Aletti hasta el año 2015 también está presente en sus mosaicos. Ya en la *Redemptoris Mater* podemos encontrar diversas frases (Figs. 616-617). No obstante, su apariencia ha evolucionado. Uno de los aspectos más importantes de esta evolución está relacionado con la dificultad de su lectura (Fig. 618). En la actualidad, esta se ha incrementado. De nuevo, no se trata de un capricho de Rupnik, sino que lo que se persigue con ello es que el espectador se adentre lentamente en el mensaje que se quiere transmitir. La escritura se suele encontrar junto a la representación de santos, como ya hemos señalado, lo que permite su identificación (Fig. 501). No obstante, en ocasiones, como sucede en la capilla de la Facultad Pontificia *Auxilium* en Roma, las palabras se localizan en columnas ubicadas a la entrada del espacio litúrgico. Concretamente, en este lugar, «quasi in un'esplosione cosmica che ha squartato la materia, si legge, scritta a caratteri d'oro/luce divina la frase di un salmo di fiducia: *gioia piena nella tua presenza* (Sal 16,11)» (Fig. 619)<sup>1489</sup>. De este modo, antes de acceder el fiel a la capilla se promueve la interiorización de esos mensajes, lo que puede ayudar a un mayor recogimiento y disposición del fiel. En este sentido, destacan también las reflexiones del propio Rupnik al referirse a las palabras que encontramos en la entrada de la cripta de San Pío de Pietrelcina (Fig. 620):

Ogni pellegrino vorrebbe arrivare al più presto e il più vicino possibile alla tomba del santo che è venuto a venerare, a chiedergli intercessioni e grazie, o a ringraziarlo per quanto ha ricevuto. Ma in questo si nasconde un sottile inganno spirituale: arrivare fisicamente vicino al santo, magari toccare la sua tomba, può suscitare delle emozioni e non incidere nella vita del suo complesso. Per questo motivo, le scritte che si trovano subito all'inizio della discesa verso la cripta sono leggibile solo con una particolare attenzione (...). Tali scritte aiutano il pellegrino a rallentare il passo, a fermarsi, a prestare attenzione alle cose giuste, quelle che hanno peso, e soprattutto a prendere coscienza di che vita si tratta quando parliamo della vita dei cristiani<sup>1490</sup>.

Finalmente, en este apartado relativo a la evolución de las obras del Centro Aletti, es importante hacer un breve recorrido por sus altares, ambones y tabernáculos, pues también en ellos se ha producido una transformación. En un principio, primaba la sencillez y austeridad, como se observa en la capilla de las hermanas hospitalarias del

---

<sup>1488</sup> Comentarios sobre los mosaicos de iglesia de la Beata Virgen María del Monte Carmelo, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/europa/131b.htm> [consultado el 10.5.2017]

<sup>1489</sup> TRICARICCO, M. F., «Pietre che parlano. Il mosaico de le Nozze di Cana nella Cappella dell'Auxilium a Roma», *Rivista di Scienze dell'Educazione* 1 (2008) 91.

<sup>1490</sup> RUPNIK, M.I., *Il cammino dell'uomo nuovo con san Francesco e san Pio da Pietrelcina*, 3.

Sagrado Corazón de Jesús (Fig. 141) o en la iglesia de San Juan del Pontificio Instituto Polaco (Fig. 150), ambas en Roma, donde únicamente se trazaron unas líneas curvas en estos espacios. No obstante, no se trata de cualquier línea, por lo que no puede concebirse únicamente como un elemento decorativo; sino que su forma evoca el costado traspasado de Cristo, como hemos comentado en el apartado de Kandinsky. En anteriores capítulos, también se ha reflejado el papel tan destacado que este elemento adquiere en los mosaicos de Rupnik, pues en la mayoría de las representaciones musivarias de Cristo se observa su llaga en el costado.

Progresivamente, el Centro Aletti añadirá una mayor complejidad en sus sagrarios, ambones y altares. Así, en la capilla de la Pontificia Facultad de Ciencias de la Educación *Auxilium* en Roma, el altar y el ambón siguen presentando de forma muy esquemática la herida de Cristo; sin embargo, en el sagrario se han incorporado palabras, concretamente, «in greco *ho on*, “Colui che è”»<sup>1491</sup>, como explica Rupnik a Monica Mondo (Fig. 21). Esta frase también la encontramos en la capilla de Santa Mónica de los padres agustinos en Roma (Fig. 621). A partir de entonces y, principalmente durante los años 2007-2008, podemos leer diversas frases en los tabernáculos del Centro Aletti: *Io sono la vita* (Fig. 622), *IHS* (Fig. 623), *Yo estoy con vosotros* (Fig. 624) –y su traducción en glagolítico, «il più antico alfabeto slavo in cui erano scritti i testi cristiani, rimasto fino a pochi decenni fa nella tradizione dalmata» en una capilla en Fiume (Fig. 625)<sup>1492</sup>–, etc. Es interesante comprobar que se adopta la escritura al idioma del lugar donde está situada la obra (Fig. 626). Todos estos mensajes, además, guardan una íntima relación con el espacio en el que se sitúan. Así, con relación a la oración *Io sono la vita* que encontramos en el Policlínico Humberto I de Roma (Fig. 622), Rupnik explica: «a chiunque, sano o malato, entri in cappella è ricordato il mistero: nel tabernacolo è posto il pane che è Cristo, nostra vita. Chiunque mangia di questo pane vivrà in eterno e, anche se muore, vivrà»<sup>1493</sup>.

Todas estas frases remiten, por tanto, a Jesucristo, a quien veneramos en el sagrario. En 2011, Rupnik ha señalado que no encuentra el sentido de situar, el cáliz, el pan, las espigas o las uvas como decoración de la puerta del sagrario, «porque todo fiel ve que el

<sup>1491</sup> TV2000it (14.5.2016), Speciale SOUL -L'arte della Misericordia con Padre Rupnik - Puntata 1: L'alleanza, [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?list=PL6AqvbxxnE8H7PE-ApWXXO\\_1LhfkTI0CuZt&v=7L3NUdOp8ZY\(13'15''\)](https://www.youtube.com/watch?list=PL6AqvbxxnE8H7PE-ApWXXO_1LhfkTI0CuZt&v=7L3NUdOp8ZY(13'15'')) [consultado el 20.05.2016]

<sup>1492</sup> Comentarlos sobre los mosaicos de la capilla de las hermanas de la caridad de San Vicente de Paúl en Croacia, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/europa/68.htm> [consultado el 10.5.2017]

<sup>1493</sup> MESSINETTI, S., «Visita al tempio restaurato attraverso le immagini» 129.

sacerdote ha colocado el pan eucarístico en el tabernáculo. Es necesario hacer ver en quién se ha transustanciado este pan, es decir, nuestro Señor Jesucristo y su cuerpo»<sup>1494</sup>. Así, encontramos una gran variedad de representaciones simbólicas de Cristo. Debemos recordar que Rupnik ha presentado imágenes-signo paleocristianas en estos lugares. Se puede incluso observar una evolución en el tratamiento de estos símbolos –si exceptuamos el pelícano que en junio de 2002 ya fue realizado para la iglesia de la Santísima Trinidad en Monte Argentario. Al principio, están realizados con formas más simples, como observamos en la capilla de las Hijas de la misericordia de la Tercera orden de san Francisco en Roma (Fig. 216). Es progresivamente cuando se ha ido incorporando un mayor número de detalles.

En el sagrario se localizarán pequeñas imágenes con el paso de los años, como la figura de Cristo (Fig. 627), la barca –que ya hemos explicado en el capítulo del arte paleocristiano–, la *Deesis* acompañada de Cristo y dos ángeles (Fig. 628), el Buen Pastor que desciende a los infiernos (Fig. 629), el lavatorio de los pies (Fig. 630) o la transfiguración (Fig. 631). Asimismo, la incorporación de un mayor número de elementos es posible gracias a la creación de torres eucarísticas, como la construida para la capilla del Pontificio Colegio Portugués en Roma, donde encontramos en la puerta al ángel y a Cristo (Fig. 357) y, en el interior, las representaciones de la Jerusalén Celeste y de la barca (Fig. 632).

Es también muy recurrente en el Centro Aletti la incorporación de la cruz en la parte frontal del altar o en sus cuatro lados. Al principio, presenta una mayor sencillez –como la que se sitúa en la capilla de la casa generalicia de los marianistas en Roma (Fig. 633). Posteriormente, estará acompañada de la llaga del costado de Cristo, como en la Conferencia Episcopal Española, en la que se representa «la croce di Cristo e dello Spirito Santo, cioè la croce dell’amore di Dio che dà la vita» (Fig. 634). De forma paulatina, junto a la imagen de la cruz encontramos otras representaciones, como ángeles (Fig. 635). Cabe destacar la cruz que se observa en el altar de la capilla de la sede del obispado en Tenerife (Fig. 636), pues en el brazo horizontal contemplamos al arcángel Gabriel y a María, mientras que en el vertical aparece Cristo crucificado y el descenso a los infiernos, de tal modo que «è rappresentato tutto il mistero

---

<sup>1494</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla del Santísimo de la catedral de Santa María la Real de la Almudena, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/spa/opere/europa/91a.htm> [consultado el 10.5.2017]. Hay que señalar que, salvo en la iglesia de San Juan del instituto polaco en Roma, el Centro Aletti nunca ha representado el cáliz, el pan, las espigas o las uvas en el tabernáculo. No obstante, cabe destacar la herida del costado de Cristo que se puede contemplar en la representación del pan partido en dicho sagrario.

dell'incarnazione e della pasqua, i misteri che costituiscono l'eucaristia e la Chiesa»<sup>1495</sup>. También será muy frecuente, en los últimos años, la representación de la Jerusalén Celeste (Fig. 542). Un reflejo de la mayor complejidad que podemos encontrar en los altares es el que fue realizado para la capilla del Colegio Mayor San Pablo CEU o para el colegio de San Lorenzo en Roma, cuyos cuatro lados son decorados con algunas de estas imágenes ya comentadas e incluso en una de ellas se incluye la siguiente frase tomada del Apocalipsis: *Fino a quando tu, che sei santo, non farai giustizia* (Ap 6,10) (Fig. 637).

Asimismo, también se percibe una evolución en las representaciones que encontramos en el ambón. Su decoración en ocasiones se reduce a la representación de las llamas del Espíritu Santo (Fig. 638). De forma paulatina se aprecia una mayor complejidad, como sucede en la capilla del Pontificio Colegio Portugués en Roma, donde está representada la tumba vacía (Fig. 639).

En definitiva, todos estos aspectos revelan la evolución que se ha producido en las obras del Centro Aletti desde que en 1996 comenzara la realización de su primera obra hasta la actualidad. Como hemos comentado al inicio del capítulo, cada cambio no puede ser concebido desde un punto de vista puramente formal, pues encierra una significación concreta. Del mismo modo, el conjunto de estas transformaciones también responde a una causa que va más allá de lo estrictamente artístico: esta evolución se ha producido, principalmente, gracias al contacto personal de Rupnik con los miembros del taller, es decir, a partir de la comunión entre las diferentes personas que han formado y forman parte del Centro Aletti en la actualidad. Por tanto, este estudio refleja la eclesialidad, un elemento que, como hemos estudiado al principio de nuestra investigación, está íntimamente ligado al arte litúrgico, y que el Centro Aletti ha convertido en una de las características más destacadas de su trabajo.

---

<sup>1495</sup> Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la Conferencia Episcopal Española en Madrid, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/europa/86b.htm> [consultado el 10.5.2017]; y Comentarios sobre los mosaicos de la capilla de la sede episcopal en Tenerife, realizados por el Centro Ezio Aletti. Véase: <http://www.centroaletti.com/ita/opere/europa/77.htm> [consultado el 17.5.2017].



# Conclusioni

Di seguito vengono esposte le conclusioni, con l'intento di fornire risposte alle ipotesi formulate.

## I. RELATIVAMENTE ALL'ARTE LITURGICA

1. I programmi musivi del Centro Ezio Aletti emergono come un esempio attuale d'arte liturgica. Dopo la realizzazione di un quadro concettuale, che ha permesso di precisare il significato dell'arte religiosa, dell'arte sacra e dell'arte liturgica, si osserva che Marko Ivan Rupnik, come direttore del Centro Aletti, propone un'arte che vivifica la stessa liturgia. In questo modo, non si tratta semplicemente di mostrare i temi religiosi, di illustrare gli episodi sacri o di decorare uno spazio, ma di riuscire a rivelare e fare presente il mistero della fede, persino quando la liturgia non si celebra. I mosaici del Centro Aletti sono parte costitutiva del culto cristiano, perché motivano l'incontro del fedele con Dio.

2. Per creare un'arte veramente liturgica, Rupnik esprime il bisogno di un equilibrio tra le sue dimensioni obiettiva e soggettiva. La dimensione obiettiva rifiuta di mostrare esclusivamente il mistero della fede, e quindi il Centro Aletti tiene in considerazione la tradizione e la memoria della Chiesa nella configurazione delle rappresentazioni musive. Realizza anche un lavoro corale, frutto di una comunione di alterità, infatti, alla realizzazione di ogni figura partecipano diversi artisti. D'altra parte, la dimensione soggettiva impedisce che l'opera sia una produzione industriale. In questo senso, le opere realizzate nel Centro Aletti sono il risultato dell'accoglienza personale del mistero della fede da parte di ciascun artista e sono influenzate dal contesto culturale in cui l'opera viene creata, così come dal luogo per il quale viene svolto l'incarico.

3. Il direttore del Centro Aletti difende l'armonizzazione tra il «simbolismo concreto» e il «simbolismo astratto» nell'arte liturgica. I volti sono un'elemento essenziale nei programmi del Centro Aletti. Rupnik deduce che, se la fede cristiana si basa sull'incarnazione, l'arte cristiana si deve riferire alla persona di Cristo. In questo modo, i volti musivi non sono soltanto il frutto della tecnica o del talento dell'artista, ma il risultato di un'esperienza personale tra lui e la figura rappresentata. Questo dialogo continua nel fedele che la contempla. Da parte sua, il dinamismo degli sfondi dei mosaici del Centro Aletti permette di accogliere meglio il contenuto proporzionato dalle

figure; in definitiva, conduce all'approfondimento del mistero comunicato. Si supera così il falso dilemma tra figurazione e astrazione

## **II. RELATIVAMENTE ALLE FONTI LETTERARIE**

4. Per configurare le formule di rappresentazione dei mosaici del Centro Aletti, Rupnik s'ispira ad alcune fonti letterarie legate alla teologia, tanto di provenienza orientale quanto occidentale. Da un lato, promuove la familiarità con le Sacre Scritture, gli scritti dei Padri della Chiesa e la dottrina trasmessa dalla tradizione. In questo senso, afferma che la patristica è unita all'immagine. Per questo motivo, frequentemente, si riferisce, tra l'altro, a Tertulliano, san Cirillo di Gerusalemme, sant'Agostino o sant'Efrem per spiegare certi pasaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento e la loro rappresentazione nei programmi del Centro Aletti. Inoltre, promuove la lettura dei teologi contemporanei, come Vladimir Solov'ëv, Vjačeslav Ivanovič Ivanov, Pavel Florenskij o Romano Guardini. Le loro riflessioni, citate nelle ricerche scientifiche sviluppate dal direttore del Centro Aletti, ci permettono di interpretare il carattere concettuale delle proposte iconografiche di questi mosaici.

## **III. RELATIVAMENTE ALL'INFLUENZA DELL'AVANGUARDIA**

5. Rupnik è consapevole che le sue opere si rivolgono all'uomo del XXI secolo e, insieme a Tomáš Špidlík, considera che la fede deve esprimersi nel linguaggio proprio di ogni epoca. La contemporaneità emerge come un requisito dell'arte liturgica. In questo modo, i mosaici del Centro Ezio Aletti sono creazioni che nascono come risposta a una certa epoca, quella attuale. Particolarmente, Rupnik impiega un linguaggio formale in cui si percepisce l'influenza degli artisti del XX secolo –come Matisse, Kandinsky o Montanarini– e di certi movimenti dell'Avanguardia –come l'Informale.

6. L'importanza che Matisse concede alla linea, al movimento e al colore si manifesta nei mosaici del Centro Aletti. La corrispondenza dei colori e il protagonismo della luce acquisiscono un ruolo fondamentale in queste opere. Tuttavia, il significato che il direttore del Centro Aletti attribuisce all'armonia dei colori è legato alla relazione di comunione tra i diversi membri della Chiesa e, d'altra parte, associa la luce alla bellezza e al suo senso della trasfigurazione, dal punto di vista teologico. In relazione alla linea, spicca il suo ruolo nella sintesi delle forme, nella ricerca dell'essenzialità nell'opera d'arte e nel suo uso come generatrice di movimento. La sua forza si percepisce in un modo patente nei pronunciati contorni curvi delle figure. Infatti, nei



mosaici del Centro Aletti, alcuni profili sembrano essere stati estratti direttamente dai dipinti di Matisse.

7. L'influenza dell'Informale nei mosaici del Centro Aletti si manifesta nella sua valutazione della materia, presente nella propria tecnica musiva. Queste opere, composte da materiali come la pietra, i metalli o le fibre tessili, mostrano caratteristiche di Michel Tapié, Antoni Tàpies, Georges Mathieu o Robert Rauschenberg. L'influenza di questi artisti si rivela anche nelle possibilità che offre la materia, come la creazione del volume, il movimento, il fine decorativo degli sfondi o la ricerca di determinate tessiture. L'intensificazione delle qualità plastiche si percepisce anche nel trattamento dei materiali, come nelle impronte di alcune tessere. Oltre all'Informale, lo studio della materia in Rupnik si completa con le riflessioni di determinati autori legati alla teologia. Grazie a loro, il direttore del Centro Aletti rende manifesta nei suoi mosaici la trasfigurazione della materia, fenomeno che conduce alla considerazione del mosaico come una esplicitazione della teologia della creazione. In questo modo, il trattamento di ogni tessera porta al riconoscimento del *logos* proprio della materia.

8. L'uso della linea come generatrice di armonia nell'opera di Kandinskij si rispecchia nei mosaici del Centro Aletti –anche se, secondo il suo direttore, il suo dinamismo non è esclusivamente una questione espressiva, ma segno dello Spirito Santo. D'altro canto, tanto Kandinskij quanto Rupnik non utilizzano a caso i colori nelle loro opere. Neanche li concepiscono semplicemente come segni decorativi, ma ne esaltano il loro valore simbolico. Tuttavia, l'interpretazione che il direttore del Centro Aletti fornisce a proposito dei colori non è psicologica, come osserviamo nelle opere del pittore russo. Inoltre, ambedue gli artisti difendono l'esistenza di una profonda relazione tra l'arte e la vita. Rifiutano anche la rappresentazione esatta della realtà visuale e del suo perfezionamento. Cercano di manifestare nelle loro opere una realtà spirituale –o, come il direttore del Centro Aletti la denomina, una realtà trasfigurata. Nella ricerca del senso ultimo dell'opera d'arte di Rupnik, insieme a Kandinskij, si deve prendere in considerazione l'influenza di Luigi Montanarini.

#### **IV. RELATIVAMENTE ALL'INFLUENZA DELLA TRADIZIONE**

9. Rupnik scorge il bisogno dell'intelligibilità del messaggio trasmesso dall'opera d'arte, in modo che questa si manifesti come un'opera dialogica. Per assurgere a una migliore comunicazione, il Centro Aletti fa riferimento alle opere create nei periodi di maggior splendore dell'arte orientale e occidentale. Queste grandi epoche

corrispondono alle cosiddette culture organiche, in cui spiccano la mentalità simbolica e la comunione. La concezione simbolica delle opere del Centro Aletti, che implica l'unione tra forma e contenuto, invita a scoprire una realtà più profonda; in definitiva, manifestano, rivelano e comunicano il mistero della fede.

10. Nei mosaici del Centro Aletti si osserva una reinterpretazione delle rappresentazioni dell'arte paleocristiana, il cui contenuto sottolinea la storia della salvezza nella continuità dell'Antico e Nuovo Testamento. Inoltre, Rupnik recupera l'unità tra la propria immagine e il testo che serve d'ispirazione. Si preoccupa della creazione di programmi musivi unitari, in modo da mostrare la correlazione tra le scene dell'Antico e Nuovo Testamento, situate in uno stesso spazio, caratteristica propria dell'arte paleocristiana –così come dell'arte medievale.

11. Il cammino mistagogico che realizzano tanto l'artista quanto il fedele fino alla scoperta dei misteri rappresentati nell'icona è un obiettivo che si persegue nelle rappresentazioni del Centro Aletti. L'influenza dell'arte bizantina si percepisce anche in alcuni elementi riflessi in questi mosaici, come l'importanza della luce e dell'oro, il rifiuto della perfezione formale e dell'applicazione delle leggi della natura terrena, l'essenzialità o l'imperturbabilità. Inoltre, si possono tracciare alcuni parallelismi tra le tipologie iconografiche bizantine e le icone delle dodici feste con alcune rappresentazioni musive del Centro Aletti.

12. L'essenzialità, la comunicazione dei messaggi rappresentati, la monumentalità della figura umana o la profonda relazione tra l'arte e la liturgia, che emergono come alcune delle caratteristiche più importanti dell'arte romanica, servono d'ispirazione a Rupnik nella configurazione dei mosaici del Centro Aletti.

13. La luce è un elemento fondamentale nell'architettura gotica e nei mosaici del Centro Aletti, dove emerge come il segno della trasfigurazione spirituale per eccellenza. Rupnik riprende anche la configurazione simbolica dello spazio liturgico –ottenuta grazie alla luce colorata– e la considerazione della vetrata come supporto di contenuti, in stretta relazione con i programmi figurativi sviluppati nello stesso spazio. Inoltre, il direttore del Centro Aletti reinterpreta il protagonismo di Maria, presente nei programmi iconografici gotici, in particolare, per quanto riguarda la Pietà e l'Incoronazione. Tuttavia, bisogna considerare che il trattamento della Vergine nei mosaici del Centro Aletti si avvicina di più ai modelli bizantini che a quelli gotici, per tipologie, espressività e scene scelte.

## **V. RELATIVAMENTE ALL'EVOLUZIONE DEI MOSAICI DEL CENTRO ALETTI**

14. Si constata una trasformazione nei mosaici del Centro Aletti, da quando Rupnik realizzò la sua prima opera musiva, nel 1996, fino al 2015. Da un lato, si avvertono cambiamenti in relazione alla presentazione della materia: la sua rugosità, la collocazione delle tessere, il trattamento delle linee dello sfondo o la stessa selezione dei materiali. Questi cambiamenti non possono essere concepiti soltanto da un punto di vista formale, perché hanno un significato concreto. In questo modo, il progressivo trattamento delle figure denota un'evoluzione, che è legata al riflesso della trasfigurazione della carne. Considerando opera d'arte totale quella di Rupnik, le trasfigurazioni non si osservano soltanto nei mosaici, ma anche nelle vetrate – specialmente, per l'apparizione delle figure–, così come nei tabernacoli, amboni e altari, dove progressivamente si raggiunge una maggiore complessità. In definitiva, questi aspetti rivelano l'evoluzione che è avvenuta nelle opere del Centro Aletti, frutto, tra l'altro, dell'ecclesialità, del contatto personale di Rupnik con gli altri membri dell'atelier, cioè, della comunione tra le diverse persone che hanno fatto e fanno tuttora parte del Centro Ezio Aletti.



## Bibliografía

- AGEJAS, J.A., «La crisis de la Modernidad», *Mar oceana: Revista del humanismo español e iberoamericano* 17 (2004) 165-185.
- . «El papel de la religión en la configuración social», en LACALLE NORIEGA, M. (coord.), *Cuestiones disputadas de la vida en sociedad*, Madrid: Voz de papel, 2006, 155-191.
- . *La ruta del encuentro. Una propuesta de formación integral en la universidad*, Madrid: Editorial Universidad Francisco de Vitoria, 2013.
- AGIER, J. F., «Arte y Espacio de Luz del siglo XXI», *Ars Sacra* 11/12 (1999) 59-61.
- AGUILAR, J.M., *Liturgia, pastoral, arte sacro*, Madrid: Movimiento Arte Sacro, 1958.
- . «Sentido de lo sacro», *Revista de ideas estéticas* 66 (1959) 128-140.
- . «Renovación iconográfica», *ARA* 39 (1974) 12-16.
- AINAUD, J. y HELD, A., *La pintura románica*, Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 1967.
- AINSWORTH, M.W., «Catalogue. Saint Veronica with the Veil», en EVANS, H.C. (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1577)*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2004, 563.
- ALCAIDE, J. y FERNÁNDEZ, Ó. (ed.), *Tàpies. La forma es la materia*, Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004.
- AMAPANI, A., «Per meditare con i mosaici», AMAPANI, A. y otros (ed.), *Evangelario della Misericordia. Domeniche, Solennità e Feste secondo il Rito Romano*, Cinisello Balsamo-Milano: San Paolo, 2015, 391-403.
- ANGOSO, D. y otros, *Las técnicas artísticas: El siglo XX*. Madrid: Akal y Museo Thyssen-Bornemisza, 2005.
- APA, M., «Mística pintura» en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*. Roma: Lipa, 1996, 1-8.
- . «Redemptoris Mater. Ecclesiae Gesamtkunstwerk», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 241-267.
- APARICIO GONZÁLEZ, M.J., «El arte de pintar con la piedra desde la Antigüedad hasta la Edad Media: (breve historia del mosaico)» en RODRÍGUEZ VELASCO, M.

- (coord.), *Tradición y Modernidad en la obra de Marko Iván Rupnik*, Madrid: CEU Ediciones, 2013, 163-229.
- APPLETON, L. H. y BRIDGES, S., *Symbolism in Liturgical Art*, New York: Charles Scribner's Sons, 1959.
- ARCHBISHOP DAMIANOS, «The Icon as a Ladder of Divine Ascent in Form and Color», en EVANS, H.C. (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1577)*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2004, 335-340.
- ARGAN, G.C., «(sin título)», en MANTURA, B. y DE FEO, G. (com.), *Alberto Burri (Palacio de Velázquez. Abril-mayo 1977)*, Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1977, 10.
- . *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid: Akal, 1988.
- ARRIOLA, M., «La obra inicial de Marko Ivan Rupnik y su vinculación con el arte contemporáneo», en RODRÍGUEZ VELASCO, M. (coord.), *Tradición y Modernidad en la obra de Marko Iván Rupnik*, Madrid: CEU Ediciones, 2013, 17-77.
- AZCÁRATE, M., «La Coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles», *Anales de la Historia del Arte*, 4 (1994) 353-363. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA9394110353A/31809> [consultado el 10.6.2017]
- . *Las pinturas murales de las iglesias de San Justo y San Clemente de Segovia*, Segovia: Caja Segovia. Obra social y cultural, 2002.
- BABOLIN, S., *L'uomo e il suo volto*, Roma: Hortus Conclusus, 2000.
- BARR, A.H., *Matisse. His art and his public*, New York: The Museum of Modern Art, 1951.
- BAUDELAIRE, C., «Del heroísmo de la vida moderna», en BAUDELAIRE, C. (coord.), *Arte y modernidad*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, 23-26.
- . «Salón de 1859. Cartas al Sr. Director de la Revue Française», en BAUDELAIRE, C. (coord.), *Arte y modernidad*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, 71-147.
- BECKWITH, J., *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- BECKWITH, J. y KRAUTHEIMER, R., *Early Christian and Byzantine Art*, New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- BELTING, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid: Akal, 2009.

- BENINCASA, C., *Luigi Montanarini. Poetica della trasparenza*, Roma, Ostrakon, 1973.
- . *Luigi Montanarini*, Roma: Leader Arte, 1979.
- . «Presentazione», en MONTANARINI, L. (coord.), *Pittura come liturgia*, Torino: CUSL, 1982.
- BENZI, F., «La lunga avventura pittorica di Luigi Montanarini», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli: Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 7-12.
- BERDIAEFF, N., *Una nueva Edad Media. Reflexiones acerca de los destinos de Rusia y de Europa*, Barcelona: Editorial Apolo, 1951.
- BERDIAEV, N., *Spirito e libertà*, Milano: Edizioni di comunità, 1947.
- . *El sentido de la historia. Experiencia de la filosofía del destino humano*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1979.
- BERGÒS I MASSÓ, J., *Gaudí. El hombre y la obra*, Barcelona y Madrid: Lunweg, 2011.
- BERNARD, C.A., *Teología simbólica*, Burgos: Monte Carmelo, 2005.
- BERNARDI, P., *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Genova: Bruno Mondadori, 2007.
- BILLI, G., «La Capilla Redemptoris Mater, epifanía del arte sagrado contemporáneo. Entre evento y profecía», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002.
- BISCONTI, F., «La decoración de las catacumbas», en FIOCCHI NICOLAI, V., BISCONTI, F. y MAZZOLENI, D. (coord.), *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, Regensburg: Schnell & Steiner, 1999, 71-144.
- . *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000.
- . «Dalle catacombe alle basiliche paleocristiane», en VERDON, T. (coord.), *L'arte cristiana in Italia. Origini e Medioevo*, Milano: San Paolo, 2005, 31-95.
- BOLOGNA, F., «Le 'infinite possibilità dell'arte' di un pittore che ha saputo essere insieme 'pianta e giardiniere'», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli: Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 3-4.

- BORIELLO, L. y CALISI, A., «Un tema iconografico comune tra Oriente e Occidente. La Vergine orante del Segno», *Arte Cristiana* 883 (2014) 299-310.
- BORJA-VILLEL, M.J., «La expresividad del papel. Una conversación con Antoni Tàpies», en HOMS, N. (coord.), *Tàpies. Obra gráfica 1995-2011*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2014, 13-23.
- BOVER, J., *La Asunción de María. Estudio teológico histórico sobre la Asunción corporal de la Virgen a los cielos*, Madrid: BAC, 1951.
- BRUYNE, E., *La estética de la Edad Media*, Madrid: Machado libros, 2010.
- BUCOLO, R., «La samaritana al pozzo nel cubicolo A3 della catacomba di S. Callisto tra funzione iconografica e interpretazione patristica», *Rivista di Archeologia Cristiana* 85 (2009) 107-124.
- BULGAKOV, S.N., *La sposa dell'agnello. La creazione, l'uomo, la chiesa e la storia*, Bologna: EDB, 1991.
- BURCKHARDT, T., *Principios y métodos del arte sagrado*, Barcelona: Olañeta, 2000.
- CABAÑAS MORENO, P., «Aportaciones de la comunión a la creación artística», en SANCHO FERMÍN, F. (coord.), *Estética y espiritualidad. "Via pulchritudinis". La belleza en el arte sagrado, la educación, la música, la arquitectura, el cine, la pintura*, Burgos: Monte Carmelo, 2012, 269-289.
- CALVESI, M., «Una síntesis entre tradición y modernidad», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 230-231.
- CAMISASCA, M., «La preghiera dell'arte», en CAMISASCA, M., LYNCH, J y RUPNIK, M.I. (coord.), *La trasfigurazione della materia*, Genova e Milano: Marietti, 2011, 9-13.
- CAMÓN AZNAR, J., *Los grandes temas del arte cristiano en España. La Pasión de Cristo*, III, Madrid: BAC, 1949.
- . «El arte religioso y su crisis», *Revista de Ideas Estéticas* 66 (1959) 141-145.
- CAMPATELLI, M., «Introduzione», en BULGÁKOV, S. (coord.), *Lo spirituale della cultura*, Roma: Lipa, 2006, 9-37.
- . *Il battesimo. Ogni giorno alle fonti della vita nuova*, Roma: Lipa, 2007.
- . «L'icona e il vedere nella liturgia bizantina», *Parola, Spirito e Vita* 57 (2008) 235-247.
- . *Leggere la Bibbia con in Padri. Per una lettura credente delle Scritture*, Roma: Lipa, 2009, 135.



- CAMPOS, F., «Arte y religión, el enfoque del pintor» *Ars Sacra* 6 (1998) 42-51.
- CAMPUBRÍ ALEMANY, F., *Mensaje del arte sagrado*, Barcelona; Juan Flors, 1957.
- CAPOA, C., *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*, Milano: Electa, 2003.
- CARLETTI, C., «Símbolos, simbolismo» en *Diccionario patrístico y de la edad antigua cristiana* 2 (1998) 2003-2007.
- CARRIÓN, J.M., «El logo del Año de la Misericordia. Una aproximación al arte litúrgico de Marko Rupnik», *Scripta Theologica* 48 (2016) (48) 731-751.
- CASAS OTERO, J., *Estética y culto iconográfico*, Madrid: BAC, 2003.
- . «Estética teológica y arte sagrado», en SANCHO FERMÍN, F. (coord.), *Estética y espiritualidad. "Via pulchritudinis". La belleza en el arte sagrado, la educación, la música, la arquitectura, el cine, la pintura*, Burgos: Monte Carmelo, 2012, 13-37.
- CERVERA, P., «Cuando la fe brota de la belleza. Entrevista para *Orar* realizada y traducida por Pablo Cervera, director de Magnificat», *Orar* 214 (2013) 36-44.
- CÉZANNE, P., *Correspondencia*, Madrid: Visor, 1991.
- CHAMPEAUX, G. y STERCKX, S., *Introducción a los símbolos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1984.
- CHATZIDAKIS, M. y GRABAR, A., *La pintura bizantina y de la alta Edad Media*, Barcelona: Vicens-Vives, 1967.
- CHENIS, C., *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magistero post-conciliare*, Roma: LAS, 1991.
- . «La bellezza-bontá nell'arte sacra», *Arte Cristiana* 816 (2003) 205-212.
- CHEVALIER, J. y CHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 2003.
- CHICHA-CASTEX, C., «Dal ritratto al segno, La figura nell'opera grafica di Matisse», en MONOD-FONTAINE, I. (ed.), *Matisse, la figura. La forza della linea, l'emozione del colore*, Vicenza: Fondazione Ferrare Arte, 2014, 39-51.
- CHUECA GOITIA, F., «La religiosidad y la arquitectura moderna», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 88 (1999) 9-13.
- CIRLOT, J.E., *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1957.
- . *Tàpies*, Barcelona: Ediciones Omega, 1999.
- . *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

- CLAUDEL, P., «Lettre a Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré. Paris, le 19 juin 1919», en CLAUDEL, P. (coord.), *Positions et propositions*, Dijon: Gallimard, 1934, 223- 228.
- CLÉMENT, O., «Presentazione», en SOLOV'ĚV, V. (coord.), *I fondamenti spirituali della vita*, Roma: Lipa, 1998, 7-20.
- . «Un Occidente fecundado por Oriente», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 185-194.
- . «Gritarán las piedras», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 9-10.
- CONGDON, W., «Los iconos del sábado», en RATZINGER, J. y CONGDON, W. (coord.), *El sábado de la historia*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1998.
- COTTIN, J., *La Mystique de l'art. Art e christianisme de 1900 à nos jours*, Paris: Les éditions du cerf, 2008.
- . «L'immagine spirituale del cristianesimo occidentale ieri e oggi», en VERDON, T. (coord.), *Bellezza e vita. La spiritualità nell'arte contemporanea*, Milano: San Paolo, 2011, 91-116.
- CREPELLE, J. P., *Les Fauves*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1962.
- CRISPOLTI, E., «Presentazione» en CRISPOLTI, E. (coord.), *Montanarini*, Roma: Carte segrete, 1970, 9-14.
- CUADRA, G., «La experiencia de la Liturgia en el artista», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965.
- DANIÉLOU, J., *Sacramentos y culto según los santos Padres*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964.
- . *Símbolos cristianos primitivos*, Bilbao: Ediciones EGA, 1993.
- DANTO, A.C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós Estética, 2010.
- DE HORNEDO, R.M., «Funcionalismo sacro católico», *Revista de ideas estéticas* 66 (1959) 111- 128.
- DEI, F., «Senza titolo», en LAURENTI, S. (coord), *Omaggio a Luigi Montanarini. 50 anni di pittura: dal 1940 al 1990*, Bologna: Edizioni Bora, 1991.
- DELGADO, E., «Nueva escultura religiosa en España: Conversaciones con Javier Viver», *Ars Sacra* 7 (1998) 105-109.

- . «Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura y el arte sacro contemporáneo», *Aisthesis* 39 (2006) 26-48.
- DEL GUERCIO, A. B., «Arte Cristiana Contemporanea», en DEL GUERCIO, A.B. (coord.), *Arte cristiana contemporanea*, Milano: Àncora Arti Grafiche, 2007, 8-60.
- DELICADO BAEZA, J., «Discurso inaugural», en GONZÁLEZ MONTES, A. (ed.), *Arte y Fe, Actas del Congreso de Las Edades del Hombre*, Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca 1995, 33-49.
- DELL'ACQUA, G.A., «Le icone tra Oriente e Occidente», en IVANOV, V. (coord.), *Il grande libro delle icone russe*, Milano: Edizione Paoline, 1987, 209-216.
- DENIS, M., «Dernier état de l'art chrétien et l'école d'art sacré», en DENIS, M. (coord.), *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1922, 259-287.
- . «Las nuevas direcciones del arte cristiano», en DENIS, M. (coord.), *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, París, L. Rouart et J. Watelin, 1922, 194-243.
- DE SANCTIS, F.M., «'Kunst und Akademie', Luigi Montanarini fra pittura e cultura», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli: Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 5-6.
- DE VARGAS, R., «Meditación iconográfica», *ARA* 51 (1977) 10-14.
- DI BLASIO, T.M., *Veronica. Il mistero del Volto. Itinerari iconografici memoria e rappresentazione*, Roma: Città Nuova, 2000.
- DÍAZ QUIRÓS, G., «Expresiones artísticas actuales e Iglesia. El artista como profeta» *Patrimonio Cultural* 44 (2006) 91-112.
- DIÉGUEZ MELO, M., «Iuxta Crucem Lacrimosa. Iconografía de la Virgen Dolorosa en la obra de Rupnik y Argüello», en MAQUEDA TORO, L. (ed.), *Virgo Dolorosa. Actas*, Sevilla: Fraternidad de la V.M.Dolorosa, 2015, 563-580.
- . «La plástica de Marko Ivan Rupnik en santuarios europeos y americanos. Ambientación de los espacios de culto mediante una estética bizantina», en VALERDI-NOCHEBUENA, M.C. (coord.), *Santuarios contemporáneos o la expresión arquitectónica de una sociedad*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2016, 273-333.
- DÖLGER, F.J., *Paganos y cristianos. El debate de la Antigüedad sobre el significado de los símbolos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2013.

- DOMINELLI, S., «'Totus Pictor'. Entrevista di Salvatore Dominelli a Robertomaria Siena», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli: Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 13-17.
- DOSTOEVSKIJ, F. M., «La questione dell'arte (1861, Dall'articolo: Il signor (Dobrolj) bov e la questione dell'arte)», en GATTO, E. (coord.), *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze: G.C. Sansoni, 1947, 290-307.
- DRUDI, G., *Lucio Fontana. El espacio como exploración*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- DUBE, W.D., *The Expressionists*, London: Thames and Hudson, 1990.
- DUBY, G., *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, Madrid: Cátedra, 2005.
- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M., *La Biblia y los santos*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- DÜCHTING, H., *Wassily Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*, Madrid: El País, 2007.
- DULAEY, M., «Joseph le patriarche, figure du Christ, dans Figures de l'Ancien Testament chez les Pères» *Figuras de l'Ancien Testament chez les Pères, Cahiers de Biblia Patristica 2* (1989) 83-105.
- . «Le bâton changé en serpent (Ex 7, 8-13)», DULAEY, M. y otros (ed.), *Mélanges T. Van Bavel*, Louvain: Institut historique augustinien, 1990, 781-795.
- . «Les trois Hébreux dans la fournaise (Dn 3) dans l'interprétation symbolique de l'Église ancienne», *RevScRel* 71 (1997) 33-59.
- . *Bosques de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*, Madrid: Ediciones cristiandad, 2003.
- . «L'Évangile de Jean et l'iconographie: Lazare, la Samaritaine, et la pédagogie des Pères», en BADILITA, C y KANNENGIESSER, C (ed.), *Les Pères de l'Église dans le monde d'aujourd'hui*, Paris-Bucarest: Beauchesne, 2006, 137-164.
- DURLIAT, M., *Introducción al arte medieval en Occidente*, Madrid: Cátedra, 2004.
- «Editorial», *Arte Religioso Actual*, 36 (1973) 42.
- ENGUITA MAYO, N., «Presentación», en ENGUITA MAYO, N. y GUALDONI, F. (com), *Tàpies: passione per la materia*, Lissone: Museo d'Arte Contemporanea, 2005, 15.
- ESSERS, V., *Henri Matisse 1869-1954. Maestro del color*, Madrid: Taschen, 2007.

- ESTIVILL, D., «Realismo e sacralità nella pittura di Ádám Kisléghi Nagy», *Arte Cristiana* 858 (2010) 227-230.
- . «L'arte sacra nel Concilio Vaticano II. Appunto per una rilettura nel 50 dell'apertura del Concilio», en *Arte Cristiana* 870-871-872 (2012) 109-125.
- EVDOKIMOV, P., *La mujer y la salvación del mundo. Estudio de antropología cristiana sobre los carismas de la mujer*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1980.
- . *El amor loco de Dios*, Madrid: Narcea, 1990.
- . *El arte del icono. Teología de la belleza*, Madrid: Publicaciones Claretianas, 1991.
- FAERNA GARCÍA, J.M., *Tàpies. Pintura matèrica*, Barcelona: Edicions Polígrafa, 2006.
- FARCHIONE, A., *Arte e Chiesa. La volontà di un incontro della Chiesa, l'attrazione per lo scontro dell'arte contemporanea*, Verona: Fede&Cultura, 2011.
- FERNÁNDEZ ARENAS, A., *Concilio: arte sacro moderno*, Pamplona: Editorial OPE, 1964.
- . «La imagen religiosa y la decoración del Templo», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 283- 292.
- . «Lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa» *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 73 (1965) 43-48.
- FERRANDO ROIG, J., *Dos años de arte religioso*, Barcelona: Editorial Amaltea, S.A., 1942.
- . «Necesidades Litúrgicas y Pastorales del Templo», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 93-97.
- FÉVRIER, A., «Les peintures de la catacombe de Priscille», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 71 (1959) 301-319.
- FIGUEROLA MESTRE, J., «El objeto artístico en la creación del espacio sagrado», *Patrimonio Cultural* 36 (2002) 98-116.
- FLORENSKI, P., *La perspectiva invertida*, Madrid: Siruela, 2005.
- . *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*, Salamanca: Sígueme, 2010.
- FLORENSKIJ, P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano: Adelphi Edizioni, 1995.
- . *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano: Adelphi, Edizioni, 2007.

- . *Bellezza e liturgia. Scritti su cristianesimo e cultura*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 2010, 27-38.
- . «Il rito come sintesi delle arti», en FLORENSKIJ, P.A. (coord.), *Bellezza e liturgia. Scritti su cristianesimo e cultura*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 2010, 27-38.
- . «Il pensiero medievale e il pensiero rinascimentale», en FLORENSKIJ, P.A. (coord.), *La concezione cristiana del mondo*, Bologna: Edizioni Pendragon, 2011, 144-156.
- . «I segni dell'epoca. 25 agosto 1921», en FLORENSKIJ, P.A. (coord.), *La concezione cristiana del mondo*, Bologna: Edizioni Pendragon, 2011, 49-59.
- . «La questione del simbolo e dell'icona», en FLORENSKIJ, P.A. (coord.), *La concezione cristiana del mondo*, Bologna: Edizioni Pendragon, 2011, 193-202.
- . «La simbolica delle visioni. 19 settembre 1917», en FLORENSKIJ, P.A. (coord.), *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, Torino: Bollati Boringhieri, 2012, 185-200.
- FONTANA, S., «Intervista a p. Ugolino da Belluno, O.F.M.», *Arte Cristiana* 764-765 (1994) 535-540.
- FRANCO MATA, Á., «Crucifixus Dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones», *Quintana* 1 (2002) 13-39. Recuperado de [https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6284/pg\\_015-042\\_quintana1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/6284/pg_015-042_quintana1.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [consultado el 20.6.2017]
- FRANK, S.L., *L'intangibile. Verso una filosofia della religione*, Milano: Jaca Book, 1976.
- . *Il pensiero religioso russo. Da Tolstoj a Losskij*, Milano: Vita e pensiero, 1977.
- FRANZKE, A., «La imperecedera actualidad de Antoni Tàpies», en ENGUITA MAYO, N. y GUALDONI, F. (com), *Tàpies: passione per la materia*, Lissone: Museo d'Arte Contemporanea, 2005, 16-23.
- FUNDACIÓN UNIVERSITARIA SAN PABLO, *Rehabilitación de la Capilla del Colegio Mayor San Pablo. Renovación y adaptación Litúrgica, por el P. Marko Ivan Rupnik*, Madrid: CEU Ediciones, 2007.
- GADAMER, H.G., *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona: Paidós, 1991.

- GALÁN, B., «Dentro y fuera, las dos caras del Informalismo español en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», en GALÁN, B. (com.), *Dentro y fuera. Las dos caras del Informalismo español en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid: National Museum of Western Art, Tokyo y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, 20-24.
- GALAVARIS, G., «The Iconography of the Icon», en ACHEIMASTOUPOTAMIANOU, M. (ed.), *Holy image, Holy Space: icons and frescoes from Greece*, Atenas: Greek Ministry of Culture, Byzantine Museum of Athens, 1988, 41-45.
- GARAGORRI, P., «La verdad en el arte: la vida vivida», *Revista de ideas estéticas* 96 (1966) 309-313.
- GARCÍA, F., «Indicaciones sobre el nuevo arte sagrado», *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 17 (1960) 28-30.
- GARCÍA GARCÍA, F., «La Anástasis-Descenso a los infiernos», *Revista digital de iconografía medieval* 3 (2011) 1-17. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20An%C3%A1stasis.pdf> [consultado el 1.12.2016]
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F., «Capilla “Redemptoris Mater”. Palacio Apostólico del Vaticano», *Ars Sacra* 17 (2001) 38-50.
- GARCÍA MACÍAS, A., «“Homo liturgicus”- “Homo artificex”. La experiencia litúrgica como inspiración artística», *Patrimonio Cultural* 32 (2001) 171-184.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *La adoración de los Magos. Imagen de la epifanía en el arte de la antigüedad*, Vitoria: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos. Ephialte, 1992.
- . *Iconografía e iconología. I. La historia del arte como historia cultural*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2008.
- . *Iconografía e Iconología, II: Cuestiones de método*, Madrid: Encuentro, 2009.
- . «Continuidad y variación de los tipos iconográficos», en GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. I. La visualidad del Logos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2015, 8-75.
- GARCÍA MASILLA, J.V. y SÁNCHEZ MILLÁN, R., «Tipos apofáticos de Dios Padre», en GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. I. La visualidad del Logos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2015, 618-665.
- GASCÓN, A., *Arte para vivir y expresar la fe*, Madrid: PPC, 1998.

- GATTI, V., «L'arte nella chiesa», *Arte Cristiana* 748 (1992) 49-56.
- . «L'arte», en SANTI, G. (coord.), *Arte e Liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal concilio*, Milano: San Paolo, 1993, 210-228.
- . «Liturgia e Arte. I luoghi della celebrazione», *Arte Cristiana* 722 (1996) 51-58.
- GAUDENCIO, S. *Gaudentii episcopi Brixienensis tractatus*, Lipsiae: Academiae Litterarvm Vindnsis, 1936.
- GAUDÍ, A., «Conversaciones de Gaudí con Joan Bergós», en CODINACHS, M. (ed.), *Antoni Gaudí. Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*, Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, 2002.
- GAY, J. (coord.), *La missione della Chiesa nel mondo di oggi*, Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1994, 47-60.
- GIMFERRER, P.; *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A, 1974.
- GIORGI, R., *Matisse. El esplendor deslumbrante del color de los fauves*, Barcelona: Electa Bolsillo, 1988.
- GIUSSANI, C., «La gran necesidad del hombre. Entrevista a Marko Ivan Rupnik», *Huellas* (2011) 48-55.
- GOLDING, J., «Cubismo», en STANGOS, N. (dir.), *Conceptos de arte moderno*, Barcelona: Destino, 2000, 53-81.
- GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Alianza Forma, 1991.
- . *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona: Debate, 2003.
- GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M., «Entrevista a Rupnik», en GÓMEZ-OLIVER, V. y BENÍTEZ, J.M. (coord.), *31 jesuitas se confiesan*, Barcelona: Ediciones Península, 2003, 183-199.
- GÓMEZ PIÑOL, E., «Las tendencias artísticas actuales y el lenguaje de la fe», *Patrimonio Cultural* 44 (2006) 71-84.
- GONZÁLEZ LÓPEZ-CORPS, M., «Celebremos en la liturgia de la Iglesia la fe que profesamos», *Teología y Catequesis* 80 (2001) 9-20.
- . «*Traditio et Progressio*. La Tradición, camino de apertura al progreso», en CANALS CASAS, J.M., y CÁNOVAS, I.T. (coord.), *La liturgia en los inicios del Tercer Milenio. A los XL años de la Sacrosanctum Concilium*, Baracaldo: Grafite Ediciones, 2004, 241-283.



- . «Dimensión teológica de la acción litúrgica» en GUTIÉRREZ MARTÍN, L., AROCENA, F.M. y BLANCO, P., *La liturgia en la vida de la Iglesia*, Barañáin: EUNSA, 2007, 227-240.
- . *El adagio Lex Orandi-Lex Credendi en la exhortación apostólica Sacramentum Caritatis*, Salamanca: Publicaciones de la Facultad de Teología San Dámaso, 2007.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I., «Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis. Un estudio sobre la iconografía de la encarnación», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, 9 (1996) 11-45. Recuperado de <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-12CFA669-3203-7822-63A0-1E5BE36CA592&dsID=Documento.pdf> [consultado el 7.7.2016]
- GONZÁLEZ VICARÍO, M.T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid: UNED, 1987.
- GOVEKAR, N., *El rojo de la Plaza de Oro. Entrevista de Natasa Govekar con Marko Ivan Rupnik sobre arte, fe y evangelización*, Burgos: Monte Carmelo, 2013.
- . *Il rosso della piazza d'oro. Intervista a Marko Ivan Rupnik su arte, fede ed evangelizzazione*, Roma: Lipa, 2013.
- . *La Navidad en mosaicos. Con mosaicos de M.I. Rupnik y del taller del Centro Aletti*, Madrid: San Pablo, 2014.
- . *La vita in Cristo con i mosaici della cripta di san Pio*, Roma: Lipa, 2014.
- GRABAR, A., *El primer arte cristiano (200-395)*, Madrid: Aguilar, 1967.
- . *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid: Alianza Forma, 1993.
- . *La iconoclastia bizantina*, Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- . *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid: Siruela, 2007.
- GRANADA, D., «Los colores de Dios: la obra artística de Marko Ivan Rupnik en Zaragoza», *Scripta de Maria* 2 (2013) 267-283.
- GUARDINI, R., *Imagen de culto e imagen de devoción. La esencia de la obra de arte*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960.
- . *L'opera d'arte*, Bercia: Morcelliana, 1988.
- . «El fin de la modernidad», en GUARDINI, R. (coord.), *El fin de la modernidad. Quien sabe de Dios conoce al hombre*, Madrid: PPC, 1995, 31-141.
- GUGLIELMI, N. (ed.), *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Madrid: Ediciones Eneida, 2002.
- GUKOVA, S., *Le feste del Signore nell'icona russa*, Arezzo: C&M Arte, 2008.

- GUTIÉRREZ MARTÍN, J.L., «Presentación», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Templo cristiano y espacio litúrgico*, Madrid: Fundación Félix Granda, 2003, 9-11.
- HERNÁNDEZ, J.P., *Antonio Gaudí: la Palabra en la piedra. Los símbolos y el espíritu de la Sagrada Familia*, Bilbao y Santander: Ediciones Mensajero y Editorial Sal Terrae, 2010.
- HOFMANN, W., *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: Edicions 62, 1962.
- HUNTER, S., «Robert Rauschenberg: arte y vida», en HUNTER, S., *Robert Rauschenberg. Obras, escritos y entrevistas*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, 9-109.
- IGUACEN, D., «Servicio pastoral del arte sacro», *ARA* 61 (1979) 68-72.
- ÍÑIGUEZ RUIZ-CLAVIJO, M., «Después de 25 años de Jornadas Nacionales de Patrimonio, ¿cuáles son los retos que tenemos en el Patrimonio Cultural de la Iglesia?», *Patrimonio Cultural* 43 (2006) 9-19.
- ISHAGHPOUR, Y., *Antoni Tàpies. Obras, escritos y entrevistas*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- IVANOV, V. I., «I limiti dell'arte», en LO GATTO, E. (coord.), *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze: G. C. Sansoni-Editore, 1947, 450-470.
- . «Il simbolismo e la grande arte», en LO GATTO, E. (coord.), *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze: G. C. Sansoni-Editore, 1947, 478-481.
- . *Il grande libro delle icone russe*, Milano: Edizione Paoline, 1987.
- JACQUES-MARIE, S., *Henri Matisse. La Chapelle de Vence*, Niza: Grégoire Gardette Éditions, 1993.
- JOPPOLO, G., «Lucio Fontana. ¿Quién sabe cómo es Dios?», en MORA, C. (coord.), *Lucio Fontana. Entre materia y espacio*, Barcelona: Fundación La Caixa, 1998, 23-35.
- JUAN PABLO II, «Homilía de Su Santidad Juan Pablo II», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 7-8.
- JULIÁN, I., *Conversaciones con Tàpies*, Barcelona: Ediciones Barataria, 2012.
- KANDINSKY, W., «Retrospects by Wassily Kandinsky (Published 1913 in the Sturn edition: Kandinsky by Herwath Walden)», en REBAY, H. (ed.), *Kandinsky*, New York: Guggenheim, 1945, 23-33.

- «Astratto o concreto? (Scritto redatto da Kandinsky per il catalogo dell'esposizione Tootoonstelling abtacte Kunst, 1938)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 251-252.
- «Dello spirituale nell'arte», en KANDINSKY, W. (ed.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 86.
- «Dove va l'arte nuova (Monaco gennaio 1911)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 41-47.
- «Intervista concessa a Charles-André Julien (1921)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 183-185.
- «Lettere da Monaco», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 17-36.
- «Risposta alle critiche (Scritto a Monaco nel 1912)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 207-208.
- «Risposte a P. Plaut per *Die Pyscologie der produktiven Persönlichkeit* (il testo di Kandinsky è del 1928)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, 187-189.
- «Sguardo al passato. Monaco di Baviera, 1913)», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano, Feltrinelli, 1974, 153-182.
- «Arte abstracto (1925, núm. 13 Der Cicerone)», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987, 85-92.
- «Arte concreto. 1938. 1. Vingème siècle», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, 133-138.
- «El arte de hoy está más vivo que nunca. (1935 Cuadernos de Arte)», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, 117-118.

- «Tela vacía 5-6 Cuadernos de arte. 1935», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, 129-132.
- «Toda época espiritual (1943)», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, 153-154.
- «Acceso al arte», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 185-190.
- «Entrevista de Nierendorf a Kandinsky», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 193-196.
- «La pintura como arte puro», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, 55-60.
- *Mirada retrospectiva*, Barcelona: Emecé Editores, 2002.
- «Pintura abstracta», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 167-174.
- «Preguntas y respuestas», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 141-143.
- «Reflexiones sobre el arte abstracto», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 133-139.
- «Sobre el problema de la forma», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 19-41.
- «Sobre la composición escénica», en KANDINSKY, W. (coord.), *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Editorial Síntesis, 2002, 43-53.
- *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.
- *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2010.
- KANDINSKY, V. y MARC, F., *Correspondencia. Con cartas de Gabriele Münter y Maria Marc*, Madrid: Editorial Síntesis, 2004, 9-21.
- KERMAUNER, T., «Senza titolo», en BUDAL, L. (coord.), *Marko Ivan Rupnik. Catalogo. Auditorium di via Roma. 26 settembre-7 ottobre 1989* Gorizia: Unione Culturale Cattolica Slovena-Gorizia, 1989, 13-19.
- KOJÈVE, A., «¿Por qué concreto? 1966. Núm. 27 Vingtieme Siècle», en KANDINSKY, W. (coord.), *La Gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, 157-160.

- LÁBADYOVÁ, S.S., *I segreti della nuova Sistima del Vaticano. La Cappella Redemptoris Mater*, Venezia: Marcianum Press, 2009.
- LACLOTTE, M. (dir.), *Dizionario della pittura e dei pittori*, 3, Turín, Larousse Einaudi, 1992.
- LAMAS ÁLVAREZ, V.E., «La fe expresada en el arte o el arte como expresión de la fe. El edificio sacro», *Cuadernos de Pensamiento* 26 (2013) 269-287.
- LAMPE, A., «Vassily Kandinsky: una obra sin límites», en HERNÁNDEZ, A. (coord.), *Kandinsky. Una retrospectiva*, Madrid: Editorial Palacios y Museos, 2015, 17-30.
- LEE, L., «El mundo de las vidrieras», en LEE, L., SEDDON, G. y STEPHENS, F. (coord.), *Vidrieras*, Barcelona: Ediciones Destino, 1987, 8-61.
- LEONARDIS, F., «Marko Ivan Rupnik, artista in progress» en *Marko Ivan Rupnik. Catalogo. Genzano di Roma. Infiorata*, 2002, s.p.
- LEONCINI, G., «400-800. Da Ravenna ai barbari», en VERDON, T. (ed.), *L'arte cristiana in Italia. Origini e Medioevo*, Milano: San Paolo, 2005, 97-163.
- LIA, P., «Innovazione del sistema artistico cristiano», en DEL GUERCIO, A.B. (coord.), *Arte cristiana contemporanea*, Milano: Ancora Arti Grafiche, 2007, 215-229.
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J., *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona: Anagrama, 2015.
- LLORENS, T., *Matisse*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2009.
- LÓPEZ, S., *Cara y Cruz*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005.
- LÓPEZ CALVO, A., «Comunicación de la fe a través del arte sacro», *Lumiera*, 60 (2007) 55-64.
- LOPEZ MARTÍN, J., «Arte sacro y evangelización. Reflexiones ante un reto pastoral de nuestras iglesias locales», en GALINDO GARCÍA, A. (coord.), *Patrimonio cultural de la Iglesia y evangelización*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2009, 105-159.
- LÓPEZ QUINTÁS, A., «El dilema figuración abstracción», *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 73 (1965) 3-13.
- . «El poder formativo del arte sacro», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Fundación Félix Granda- Arte Sacro: un proyecto actual*, Madrid: Cofás Madrid, 2000, 111-132.
- . «La belleza y su poder transfigurador. Mensaje del Papa a los artistas», *Ars Sacra* 34 (2005) 88-93.

- LÓPEZ RASO, P., «Introducción», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Una belleza para el encuentro. Doctorado Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria al P. Marko Ivan Rupnik*, Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2013, 7-10.
- LÓPEZ SÁEZ, F.J., *La belleza, memoria de la resurrección. Teodicea y antropodicea en Pavel Floresnkij*, Burgos: Monte Carmelo, 2008.
- . «¿Qué es una obra de arte? Memoria y realismo simbólico en Pavel Florenskij», *Númenor* 23 (2009) 45-60. Recuperado de <https://revistanumenor.files.wordpress.com/2009/01/numenor-23-monografico-pavel-florenskij.pdf> [Consultado el 17.11.2014]
- LURKER, M., *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1994.
- LUZI, M., «Matisse, la alegría y más allá», en CARRÀ, M. y LUZI, M., *La obra pictórica de Matisse desde la ruptura "fauve" al intimismo (1904-1928)*, Barcelona: Editorial Noguer, 1976, 5-7.
- LYNCH, J., «Commento delle immagini», en CAMISASCA, M., LYNCH, J y RUPNIK, M.I. (coord.), *La trasfigurazione della materia*, Genova e Milano: Marietti, 2011, 35-112.
- . «Lo Spirito e la materia», en CAMISASCA, M., LYNCH, J y RUPNIK, M.I. (coord.), *La trasfigurazione della materia*, Génova, Milano: Marietti, 2011, 33.
- LYNTON, N., «Expresionismo», en STANGOS, N. (dir.), *Conceptos de arte moderno*, Barcelona: Destino, 2000, 33-52.
- MACGREGOR, N., «Introduction», en FINALDI, G. (com.), *The image of Christ. The Catalogue of the Exhibition Seeing Salvation*, London: National Gallery, 2000, 6-7.
- MÂLE, Ê., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- . *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- MANCINELLI, F., *Catacumbas de Roma. Origen del cristianismo*, Florencia: Scala, 1981, 28-29.
- MANTECÓN, M., «Apuntes para una genealogía», en SORDO GONZÁLEZ, J. y GARCÍA GUTIÉRREZ, N. (coord.), *De la Modernidad al Informalismo*. Santander: Universidad de Cantabria 2014, 18-21.

- MANTURA, B., «(sin título)», en MANTURA, B. y DE FEO, G. (com.), *Alberto Burri (Palacio de Velázquez. Abril-mayo 1977)*, Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1977, 12-16.
- MARANI, G., «La dimensione personale della discesa agli inferi», en CENTRO ALETTI (coord.), *Novità della soglia*, Roma: Lipa, 1995, 201-226.
- MARELLA, P., «El arte sacro en las normas directivas de la Santa Sede», *Revista de Ideas Estéticas*, 79 (1962) 191-204.
- MARINI, P., «Un regalo al pueblo de Dios», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 11-13.
- MARITAIN, J., *Arte y escolástica*, Buenos Aires: Club de Lectores, 1972.
- MARTÍNEZ, A., *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
- MARTÍNEZ FRÍAS, J.M., «La pasión de Cristo en el arte. Visiones de la Pasión en el arte contemporáneo», en ROBLEDO MERINO, Ó. (com.), *Passio. Las Edades del Hombre*, Valladolid: Fundación las Edades del Hombre, 2011, 55-101.
- MARTINI, C.M., «Morte, risurrezione e colori», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Il colore della luce*, Roma: Lipa, 2003, 7-8.
- . «Muerte, resurrección y colores», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 7-8.
- MATERNO, F., *L'errore delle religioni pagane*, Roma: Città Nuova Editrice, 2006.
- MATHEWS, T.F., *Byzantium. From Antiquity to the Renaissance*, New York: Calmann & King Ltd, 1998.
- MATISSE, H., «Conversazione con Estienne. Estratto da Tendenze della pittura moderna», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 17-20.
- . «Il mestiere del pittore. Modernismo e tradizione. Henri Matisse sul modernismo e la tradizione», en FOURCADE, (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 76-79
- . «Il mestiere del pittore. Parla Matisse. Estratto da Matisse parla, intervista con Teriade, in Scritti e pensieri sull'arte», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 65-73.

- «Il mestiere di pittore. Conversazione con Tériade. Estratto da Visita ad Henri Matisse in ‘L’Intransigeant’, 14 e 22 gennaio 1929», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 51-56.
- «Jazz e i papiers découpés», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 200-219.
- «La cappella di Vence. Lettera a monsignor Remond, vescovo di Nizza. Giugno 1951», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 220.
- «La cappella di Vence. Lettere sulla cappella di Vence. A Henri Laurens, 22 ottobre 1949», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 224-225.
- «La cappella di Vence. Riferito da Georges Charbonnier», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 229-231.
- «L’eterno conflitto del disegno e del colore. Funzione e modalità del colore. Pensieri raccolti da Gaston Diehl, in Problèmes de la peinture, Confluences, Lyon, 1945», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 155-158.
- «L’eterno conflitto del disegno e del colore. Il cammino del colore. Pensieri raccolti da Gaston Diehl in ‘Art Présent’ n. 2, 1947», en FOURCADE, D., *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 159-160.
- «L’eterno conflitto del disegno e del colore. Note di un pittore sul suo disegno. In ‘Le Point’, n. 21, luglio 1939», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 124-127.
- «L’eterno conflitto del disegno e del colore. Note sul colore (Pubblicate nel catalogo della mostra Henri Matisse, Aquarelles, Dessins, Galleria Jacques Dubours, Paris, 1962)», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 160-161.
- «Messaggi. Bisogna guardare tutta la vita con gli occhi di un bambino. Pensieri, raccolti da Régine Pernoud, in ‘Le Courier de l’Unesco’, vol. VI, n. 10, ottobre 1953», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Einaudi Editore, 1988, 281-283.
- «Note di un pittore», en FOURCADE, D. (ed.), *Scritti e pensieri sull'arte*, Torino: Abscondita, 1988, 3-41.



- . «Entrevista con Jacques Guenne (Extracto de “Entretien avec Henri Matisse”, *L’Art Vivant*, n.18, 15 septiembre 1925)», en MATISSE, H. (coord.), *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: Paidós, 2010, 89-100.
- . «Modernismo y tradición (Henri Matisse on Modernism and tradition, *The Studio*, IX, n.50, mayo 1935)», en MATISSE, H. (coord.), *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: Paidós, 2010, 143-147.
- . «Notas de un pintor», en MATISSE, H. (coord.), *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: Paidós, 2010, 49-63.
- . «Retratos (Prefacio a *Portraits*, compilación de retratos de Henri Matisse, aparecido en 1954 en las ediciones André Sauret, Montecarlo)», en MATISSE, H. (coord.), *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: Paidós, 2010, 187-194.
- MAURIZI, E., *Incontro con Montanarini*, Pollenza: La nuova foglio editrice, 1974.
- MAZZA, E., «Tipologia come metodo di lettura biblica e di fondamento dell’immagine», *Arte Cristiana* 737-738 (1990) 107-110.
- MERCIER, G., *L’art abstrait dans l’art sacré. La tendance non-figurative dans l’art sacré chrétien contemporain*, Paris: Éditions E. de Boccard, 1964.
- MESSINETTI, S., «Visita al tempio restaurato attraverso le immagini», en MESSINETTI, S. e MÉTHODE, «Du livre Arbitre», en MÉTHODE (ed.), *Patrologia Orientalis. Tome 22. Fascicule 5, n°11. Le de Autexusio de Méthode d’Olympe*, Turnhour: Brepols, 2004, 725-833.
- . «I lavori della Cappella del Policlinico Umberto I. Restauro Conservativo e Ristrutturazione», en MESSINETTI, S. e MONTAGUTI, U. (coord.), *La Cappella Maggiore Gesù misericordioso del Policlinico Umberto I in Roma*, Roma: Layout Editoriale ed Editoria Elettronica, 2009, 47-65.
- MILLÁN, J.A., «Concepto de arte sacro y arte profano», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Fundación Félix Granda- Arte Sacro: un proyecto actual*, Madrid: Cofás Madrid, 2000, 83-92.
- MILLI, M., «Appunti su Luigi Montanarini e Napoli», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli, Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 19-22.
- . «Catalogo», en MILLI, M. (coord.), *Luigi Montanarini. 1927-1996*, Napoli: Imago sas di Elisabetta Prozzillo, 1999, 91-103.
- MODESTO, P., «Introducción», en BERDIAEV, N. (coord.), *El sentido de la historia. Experiencia de la filosofía del destino humano*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1979, 9-12.

- MOLDOVÁN, T., «La función del arte sacro en la liturgia oriental», FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Fundación Félix Granda- Arte Sacro: un proyecto actual*, Madrid: Cofás Madrid, 2000, 47-59.
- MONTAGUTI, U. (coord.), *La Cappella Maggiore “Gesù misericordioso” del Policlinico Umberto I in Roma*, Roma: Layout Editoriale ed Editoria Elettronica, 2009, 111-153.
- MONTANARINI, L., «Dai taccuini», en CRISPOLTI, E., *Montanarini*, Roma: Carte segrete, 1970, 17-62.
- «Sull’arte», en MONTANARINI, L. (coord.), *Pittura come liturgia*, Torino: CUSL, 1982.
- . *Diari 1950-1980*, Roma: Rotundo, 1987.
- . «La tua presenza nella pittura di oggi a Marko Ivan Rupnik (7-11-1987)», en *Rupnik. Librogalleria “Al ferro di Cavallo”. Roma. Dal 6 al 21 aprile 1987*.
- . *Astrattismo. Luigi Montanarini e la pittura astratta*, Wohlen: Fondazione Montanarini-Isler, 2013.
- MONTSERRAT BALLESTÉ, R., «Orfebrería-artisanía religiosa», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 503-510.
- MORALES VALLEJO, J., «Memoria y creatividad religiosa actual» *Patrimonio Cultural* 44 (2006) 85-89.
- MORANDI, G., *Bellezza. Luogo teologico di evangelizzazione*, Milano: Paoline, 2009.
- MORGA, C., *Adoro te, devote. La devoción eucarística*, Madrid: Ediciones Palabra, 2000.
- MUÑOZ HIDALGO, F., «Arte religioso y arte abstracto», en MUÑOZ HIDALGO, F. y otros (dir.), *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1956, 251-266.
- MUZZI, M.G., *Trasfigurazione. Introduzione alla contemplazione delle icone*, Milano: Edizione Paoline, 1998.
- . «Vita nello spirito e simbolo: una relazione necessaria nel pensiero di Ch. A. Bernard», en MUZZI, M.G. (coord.), *Simbolo cristiano e linguaggio umano. Per una piena reintegrazione della teologia simbolica nella teologia*, Milano: Vita e pensiero, 2013, 147-167.
- MYERS, B.S., *Les Expressionnistes Allemands. Una génération en révolte*, Paris: Productions de Paris, 1967.

- NADAL CAÑELLAS, J., «Estética y sentido del icono bizantino», *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 6 (1985) 107-125.
- NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- . *Las vidrieras de Antonio Povedano. El lenguaje de la luz*, Córdoba: Fundación Prasa, 2002.
- . «La orilla otra», en FERRER, R., *Rafael Canogar. Informalismo, 1955-1965*, Madrid: Roberto Ferrer, 2008, 45-53.
- OCHSÉ, M., *El Arte sagrado de nuestra época*, Andorra: Casal y Vall, 1960.
- OLIVAR, A., «La formación litúrgica del artista», *ARA*, 3 (1965) 4-13.
- ORTEGA Y GASSET, J., «La deshumanización del arte», en ORTEGA Y GASSET, J. (coord.), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- OTEIZA, A., «Experiencia religiosa y creación artística», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Artes plásticas: experiencia y transmisión de lo sagrado*, Madrid: Fundación Félix Granda, 2001, 119-131.
- PALOMARES, B., «Siro López: Cara y Cruz. Última obra sobre el actual rostro de Cristo», *Ars Sacra* 37 (2006) 49-57.
- PANOFSKY, E., *Los primitivos flamencos*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- . *La arquitectura gótica y la escolástica*, Madrid: Siruela, 2005.
- PASSARELLI, G., *Iconos. Festividades bizantinas*, Madrid: Editorial Libsa, 2002.
- PATASHEV, B., «La Trasfigurazione nel percorso iconografico», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2001, 147-158.
- PEGORARO, P., «Il segreto dell'arte? È la comunione. Intervista a P. Marko Ivan Rupnik, S.I.», *La Gregoriana. Periodico d'informazione della Pontificia Università Gregoriana*, 46 (2014) 9-14. Recuperado de [http://www.unigre.it/LaGregoriana/documenti/LaGregoriana\\_2014-46\\_it.pdf](http://www.unigre.it/LaGregoriana/documenti/LaGregoriana_2014-46_it.pdf) [consultado el 2.03.2015]
- PERCHERON, R. y BROUDER, C., *Matisse: de la couleur à l'architecture*, Paris: Citadelles & Mazenod, 2002.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, F., *La indignidad en el arte sagrado*, Madrid: Guadarrama, 1961.

- . «Figuración y no figuración en el arte sagrado de hoy» *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 73 (1965) 37-41.
- PETERS, G., *I Padri della Chiesa. I. Dalle origini al Concilio di Nicea (325)*, Roma: Edizioni Borla, 1984.
- PFEIFFER, H., «Introduzione alle tavole», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2001, 207-208.
- . «Il Volto di Cristo nell'arte del Novecento», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2002, 225-230.
- «La beatitudini nell'arte» en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo, Velar, 2007, 111-116.
- PFEIFFER, I., «The Windows in the Chapel of the Rosary in Vence», en BERGGRUEN, O. y HOLLEIN, M. (ed.), *Henry Matisse. Drawing with Scissors. Materpieces from the Late Years*, Munich: Prestel, 2002, 128-133.
- PLAZAOLA, J., «La categoría de lo sacro y su expresión plástica», *Revista de Ideas Estéticas* 83 (1963) 225-243.
- . «Inmanencia y trascendencia en la iconografía», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 301-328.
- . *El arte y el hombre de hoy*, Valladolid: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1978.
- . «El aniconismo del Arte Paleocristiano», *Estudios Eclesiásticos* 63 (1988) 3-28.
- . «Hacia un programa de formación de monitores artísticos de la Iglesia», *Patrimonio Cultural* 7-8 (1988) 21-34.
- . «Arte actual- nuevo arte sacro», *Patrimonio Cultural* 13-14 (1991) 27-32.
- . «El arte sacro», en BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B. (coord.), *Historia de la Acción Educativa de la Iglesia en España, II*, Madrid: BAC, 1992, 731-736.
- . «El rostro de Cristo en el Arte Contemporáneo», *Ars Sacra* 6 (1998) 30-40.
- . *Historia del arte cristiano*, Madrid: BAC, 1999.
- . «La nueva sensibilidad y el arte sacro», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Fundación Félix Granda- Arte Sacro: un proyecto actual*, Madrid: Cofás Madrid, 2000, 75-81.

- . «El patrimonio cultural de la Iglesia ante el nuevo humanismo», *Patrimonio Cultural* 34 (2001) (34), 86-126.
- . *La Iglesia y el arte*, Madrid: BAC, 2001.
- . «Vida y drama de la imagen sagrada. Del Concilio de Trento al Vaticano II», *Ars Sacra* 23 (2002) 70-96.
- . *Arte sacro actual*, Madrid: BAC, 2006.
- POCHET, M., «Il brutto salverà il mondo. Dialoghi di vaganti sui binari dell'arte moderna», en CODA, P. y GAVAZZI, L. (coord.), *L'immagine del divino nelle tradizioni cristiane e nelle grandi religioni*, Milano: Mondadori, 2005, 292-327.
- PONENTE, N., *60 variazioni su un tema del 1950 di Montanarini*, Roma, Russo & Russo, 1972.
- PORTAL, F., *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Barcelona: Sophia Perennis, 2011.
- PORTELA SANDOVAL, F.J., «Prólogo», en GONZÁLEZ VICARÍO, M.T. (coord.), *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*, Madrid: UNED, 1987, 7-10.
- POZO, J.M., «El templo, un espacio rebelde para la arquitectura moderna», en FUNDACIÓN FÉLIX GRANDA (coord.), *Fundación Félix Granda- Arte Sacro: un proyecto actual*, Madrid: Cofás Madrid, 2000, 195-208.
- PRECKLER, A.M., *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, II*, Madrid: Editorial Complutense, 2003.
- PREZZI, L., «Bellezza, carne del vero. Entrevista a P. Marko Ivan Rupnik», *Il Regno* 20 (2009) 680-682.
- PUIG BOADA, I., *El Templo de la Sagrada Familia*, Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1986.
- RAMSEYER, J. P., *La palabra y la imagen. Liturgia, arquitectura, arte sacro*, San Sebastián: Dinor, 1967.
- RATZINGER, J., «Cinco meditaciones», en RATZINGER, J. y CONGDON, W. (coord.), *El sábado de la historia*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1998, 16-51.
- . «“Chi ha visto me ha visto il Padre” (Gv 14,9). Il Volto di Cristo nella Sacra Scrittura» en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2001, 11-18.
- . *La bellezza. La Iglesia*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2006.
- . *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Madrid: Ediciones cristiandad, 2007.

- . *Un canto nuevo para el Señor. La fe en Jesucristo y la liturgia hoy*, Salamanca: Sígueme, 2011.
- RAVASI, G., «...KÎ TÔB: 'Dio vide che era bello!' La Bibbia codice dell'arte e l'arte codice dell'esegesi», en SANTI, G. (coord.), *Arte e Liturgia. L'arte sacra a trent'anni dal concilio*, Milano: San Paolo, 1993, 60-110.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, I: 1-2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1966.
- . *Iconografía del arte cristiano*, I: 2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1966.
- . *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- REBAY, H., «On the White Edge», en REBAY, H. (ed.), *Kandinsky*, New York: Guggenheim, 1945.
- . «Wassily Kandinsky», en REBAY, H. (ed.), *Kandinsky*, New York: Guggenheim, 1945, 36-40.
- RIBAS Y PIERA, M., «Algunas precisiones sobre el problema del arte religioso: El arte de los artistas frente al arte del pueblo fiel», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 361-365.
- RICCIO, G., «El arte sacro y de inspiración cristiana en el panorama cultural actual», en GONZÁLEZ MONTES, A. (ed.), *Arte y Fe, Actas del Congreso de Las Edades del Hombre*, Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, 375-377.
- RIVERA TORRES, R., «Tipos apofáticos de la Trinidad», en GARCÍA MAHÍQUES, R. (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. I. La visualidad del Logos*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2015, 150-207.
- RODIN, A., *El arte. Entrevistas recopiladas por Paul Gsell*, Madrid: Editorial Síntesis, 2000.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L., «La Anunciación», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 12 (2014) 1-16. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf> [consultado el 7.7.2016]
- . «Dolor y lamento por la muerte de Cristo: La Piedad y el Planctus», *Revista Digital de Iconografía Medieval* 13 (2015) 1-17. Disponible en: [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Dolor\\_y\\_lamento\\_muerte\\_de\\_Cristo.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Dolor_y_lamento_muerte_de_Cristo.pdf) [consultado el 10.6.2017]

- RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Iconografía, imagen y estética en los mosaicos de Marko Ivan Rupnik: una mirada desde la tradición», *Debate Actual* 13 (2009) 8-37.
- . «Iconografía de *Prendimiento, Crucifixión y Descendimiento* de Cristo en la miniatura románica: el programa decorativo del folio CCCXXIIIr de la *Biblia de Ávila*», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, 541-558.
- . «Un nuevo ciclo iconográfico en la pintura de la Baja Edad Media: los *Gozos* de María en el arte», *Ephemerides Mariologicae* 60 (2010) 285-294.
- . «Tradición y modernidad: Iconografía de la Anunciación en los mosaicos del Centro Ezio Aletti (Roma)», *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, 1063-1082.
- . «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 Iván Rupnik*, Madrid: CEU Ediciones, 2013.
- . «El Bautismo de Cristo», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 15 (2016), 5-25. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-06-30-El%20Bautismo%20de%20Cristo.pdf> [consultado el 1.8.2016]
- . «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* 140 (2017) 755-764.
- ROSEFSKY COHEN, E (coord.), *Great Modern Masters. Johns*, Barcelona: Ediciones Polígrafa and Globus Comunicación S.A., 1995.
- RUPNIK, M.I., *Luigi Montanarini e il problema dell'interpretazione. Tesi di licenza. Accademia di Belle Arti di Roma*, Roma, 1981.
- . «Senza titolo», en *Rupnik. Catalogo. Librogalleria "Al ferro di Cavallo". Roma. Dal 6 al 21 aprile 1987.*
- . *Vassilij Kandinkij come approccio a una lettura del significato teologico dell'arte moderna alla luce della teología russa. Licenza in missiologia della Pontificia Università Gregoriana. Direttore: Heinrich Pfeiffer*, Roma, 1987.
- . *L'arte memoria della comunione. Il significato teologico missionario dell'arte nella saggistica di Vjačeslav Ivanovič Ivanov*, Roma: Lipa, 1994.

- «Il coraggio del dialogo critico con le culture di oggi», en CENTRO ALETTI (coord.), *Novità della soglia*, Roma: Lipa, 1995, 103-145.
- «La Sofia come memoria creativa da Solov'ëv a Tarkovskij», en CENTRO ALETTI (coord.), *Dalla Sofia al New Age*, Roma: Lipa, 1995, 69-94.
- «Per una teologia dell'arte ossia la teologia come creazione artistica», en ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I. (coord.), *Parola e immagine*, Roma: Lipa, 1995, 68-125.
- «L'antropologia e l'escatologia della "simbolica" alla luce della teología orientale», en ASCIONE, A. (coord.), *Una teologia come storia. La Simbolica ecclesiale di Bruno Forte tra filosofia e teologia*, Roma, 1996, 167-183.
- «L'arte, luogo di sosta delle generazioni», en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*. Roma: Lipa, 1996, 14-16.
- «Il Volto di Cristo nell'arte contemporanea», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 1997, 136-141.
- «L'arte, luogo di sosta delle generazioni», en *Un'arte per vivere. Artisti dell'Atelier del Centro Aletti di Roma. Catalogo. Trieste: Castello San Giusto Bastione Fiorito. 15 febbraio-2marzo 1997. Comune di Trieste*, Roma: Lipa, 1997, 15-19.
- «L'arte come parabola della teologia», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il Volto dei Volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1998, 70-77.
- «Paralelismos entre el discernimiento según san Ignacio y el discernimiento según algunos autores de la Filocalia», en PLAZAOLA, J. (ed.), *Las fuentes de los ejercicios espirituales de San Ignacio*, Bilbao: Ediciones Mensajero, 1998, 241-280.
- «Introduzione», en ŠPIDLÍK, T. (coord.), *A due polmoni*, Roma: Lipa, 1999, 7-9.
- «La parabola del ritorno» en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1999, 149-152.
- «Teologia come creazione artistica», en ŠPIDLÍK, T. (coord.), *A due polmoni*, Roma: Lipa, 1999, 191-211.
- «Busco a mis hermanos». *Lectio divina sobre José de Egipto*, Madrid: PPC, 2000, 30-31.
- «L'artista dell'arte per il culto», *Arte Cristiana* 797 (2000) 107-109.
- «L'icona, l'invisibile e la storia», *Euntes Docete* 2 (2000) 89-97.



- «La trasfigurazione della memoria», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2001, 117-122.
- «Tradizione orientale e tradizione occidentale dell'immagine», *Vivens Homo. Rivista di teologia e Scienze religiose*, 12 (2001) 137-148.
- «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 179-184.
- «Corpo, vestito e rito nella Cappella *Redemptoris Mater*», *Rivista Liturgica* 1 (2002) 114-118.
- «La Capilla Papal "Redemptoris Mater" del Palacio Apostólico Vaticano. Pensamiento teológico, litúrgico y artístico», *Patrimonio Cultural* 36 (2002) 61-72.
- «L'arte, il volto di una Chiesa che ama la bellezza», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2002, 221-224.
- «Alcuni sviluppi», en RUPNIK, M.I. (ed.), *Il colore della luce*, Roma: Lipa, 2003, 178-248.
- «Algunos desarrollos», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 178-249.
- «A partir de la belleza», en ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I. (coord.), *Teología de la evangelización desde la belleza*, Madrid: BAC, 2003, 519-543.
- «El misterio intuido», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 16-71.
- «El Taller del Centro Aletti», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 276-282.
- «Fedeltà alle intuizioni», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Il colore della luce*, Roma: Lipa, 2003, 151.
- «Fidelidad a las intuiciones», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 72-151.
- «Il mistero intuito», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Il colore della luce*, Roma: Lipa, 2003, 16-71.
- «Il Volto di Cristo nella parabola del figlio prodigo», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2003, 199-202.

- «La lectura espiritual de la realidad», en ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I. (coord.), *Teología de la evangelización desde la belleza*, Madrid: BAC, 2003, 5-141.
- «Una prima sintesi: la Cappella Redemptoris Mater» RUPNIK, M.I. (ed.), *Il colore della luce*, Roma: Lipa, 2003, 152-177.
- «Una primera síntesis: la Capilla Redemptoris Mater», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 152-177.
- «Il simbolo: la proposta dei cristiani per l'arte», en RICCI, F.C. (coord), *Il cristianesimo fonte perenne di ispirazione per le arti*, Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 2004, 153-159.
- «Tirare dal suo tesoro cose nuove e cose antiche: La Cappella Redemptoris Mater», en ARDURA, B. y DURAND, J.D. (coord.), *Culture, incroyance et foi*, Roma: Studium, 2004, 549-558.
- «Applicazione del Concilio: quale arte per la liturgia?», *Notitiae* 471-472 (2005) 579-587.
- «Dalla mensa di Betania all'Ultima Cena», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 2005, 95-98.
- «La via della bellezza nell'arte contemporanea», *Path* 4 (2005) 481-495.
- «La materia che lascia riconoscere il Signore», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 2006, 133-136.
- «Verso un'arte sapienziale», en GUZZI, M. (coord.), *Lo spartiacque. Ciò che nasce e ciò che muore a Occidente*, Milano: Paoline, 2006, 161-176.
- *Il percorso di teologia e spiritualità della Cappella Redemptoris Mater*, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2007.
- «La iconografía de la creación en la sacristía mayor», en RUPNIK, M.I. y CERVERA BARRANCO, P. (ed.), *La Catedral de la Almudena. Mosaicos de la Sacristía Mayor y Sala Capitular*, Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2008, 19-67.
- «La iconografía trinitaria de la sala capitular», en RUPNIK, M.I. y CERVERA BARRANCO, P. (coord.), *La Catedral de la Almudena. Mosaicos de la Sacristía Mayor y Sala Capitular*, Burgos: Monte Carmelo, 2008, 77-149.
- *Il cammino dell'uomo nuovo con san Francesco e san Pio da Pietrelcina*, Roma: Lipa, 2009.

- «Implicaciones teológicas del mosaico: tradición y modernidad», en TORAÑO, E. y PRADES, J. (ed.), *Dios es amor*, Madrid: San Dámaso, 2009, 61-71.
- «Prefazione», en BONGIORNO, A. (coord.), *Lo splendore dell'amore. Icone del Cantico dei Cantici*, Milano: Paoline, 2009, 7-9.
- «Bellezza e pensiero teologico», en RAVASI, G. y RUPNIK, M.I. (coord.), *Il fascino del bello. Tra Bibbia e teologia*, Milano: San Paolo, 2010, 26-80.
- «Introduzione», en CLÉMENT, O. (coord.), *Un luogo per rinascere. Ispirazioni di un cammino*, Roma: Lipa, 2010.
- «L'arte formatrice del cuore sacerdotale», *Seminarium*, A.L. 1 (2010) 159-178.
- *Hacia el palacio del Rey de los cielos*, San Giovanni Rotondo: Edizioni Padre Pio da Pietrelcina, 2011.
- «Il dialogo interculturale secondo alcuni aspetti della teologia ortodossa», en LÓPEZ- RUPNIK, M.I., «Il pellicano», *Fraternità e Missione* 4 (2011) 9.  
Recuperado de <http://www.centroaletti.com/ita/varie/Fraternit%C3%A0emissione.pdf> [consultado el 1.8.2016]
- «La Parola nella storia», en CAMISASCA, M., LYNCH, J y RUPNIK, M.I. (coord.), *La trasfigurazione della materia*, Genova e Milano: Marietti, 2011, 15-28.
- «L'arte sacra e la liturgia», en VERDON, T. (coord.), *Bellezza e vita. La spiritualità nell'arte contemporanea*, Milano: San Paolo, 2011, 117-148.
- «Presentazione», en FARCHIONE, A., *Arte e Chiesa. La volontà di un incontro della Chiesa, l'attrazione per lo scontro dell'arte contemporanea*, Verona: Fede&Cultura, 2011, 5-11.
- «Programa iconográfico», en CATELA MARCOS, I. (coord.), *La Capilla de la Sucesión Apostólica en la Casa de la Conferencia Episcopal Española*, Madrid: EDICE, 2011, 43-51.
- «*Lectio Academica*. La bellezza, lugar del conocimiento integral», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Una bellezza para el encuentro. Doctorado Honoris Causa por la Universidad Francisco de Vitoria al P. Marko Ivan Rupnik*, Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2013, 13-27.
- «*Lectio Academica*. La bellezza, lugar del conocimiento integral (transcripción de las palabras pronunciadas durante la ceremonia)», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Una bellezza para el encuentro. Doctorado Honoris Causa por la Universidad Francisco*

- de Vitoria al P. Marko Ivan Rupnik*, Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2013, 43-52.
- . «Arte e spiritualità. Spunti per un orientamento», en MARTINELLI, P. y BLOCK, W. (coord.), *Arte e spiritualità. Studi, riflessioni, testimonianze*, Bologna: EDB, 2014, 23-35.
- . *Decir el hombre. Persona, cultura de la Pascua*, Madrid: Universidad Francisco de Vitoria y BAC, 2014.
- . «Dibattito sull'architettura sacra postconciliare. Contribute di padre Marko Ivan Rupnik per un'arte e un'architettura relazionali», *Arte Cristiana* 888 (2014) 241-244.
- . «L'art chrétien. Una perfection pascale», *Bonne Nouvelle* 224 (2015) 10-13.
- . *L'autoritratto della Chiesa. Arte, bellezza e spiritualità*, Roma: EDB, 2015.
- . «Le chiese, icone della Chiesa», *Thema. Rivista dei Beni Culturali Ecclesiastici* 5 (2015) 16-20.
- RUSAKOV, I. «Matisse en Rusia en el otoño de 1911», en OCAÑA, M.T. (ed.), *Henri Matisse. Pinturas y dibujos de los museos Pushkin de Moscú y el Ermitage de Leningrado*, Barcelona: Centro de Arte Reina Sofía, 1988, 79-97.
- SÁENZ PASCUAL, R., «Pasión y resurrección en la pintura alavesa (siglos XIV-XVI)», *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales* 12 (1994) 69-119. Recuperado de <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/12/12069119.pdf> [consultado el 15.6.2017]
- SANCHO CAMPO, Á., *Saber mirar el arte sacro. Estudios y reflexiones*, Palencia: Á. Sancho, 2013.
- SANTACROCE, S., *Santuario Madonna di Scaldasferro: fede, arte, storia*, Cartigliano; Bozzetto Edizioni, 2009.
- SANTOS OTERO, A., *Los evangelios apócrifos*, Madrid: BAC, 2009.
- SARDUY, S., «Sis esquinçaments d'un mateix color/ Six Lacerations Right on the Surface of Colour», en BLISTÈNE, B. (com.), *Lucio Fontana*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1988, 24-31.
- SCHMEMANN, A., *Per la vita del mondo. Il mondo come sacramento*, Roma: Lipa, 2012.
- . *Chiesa, mondo e missione*, Roma: Lipa, 2014.
- SCHNEIDER, P., *Matisse*, Paris: Flammarion, 1984.
- SCHÖNBORN, C., *El icono de Cristo. Una introducción teológica*, Madrid: Encuentro, 1999.

- SEBASTIÁN, S., *Iconografía Medieval*, Donostia: Editorial ETOR, 1988.
- . «¿Crisis en la tradición iconográfica del arte cristiano?», en GONZÁLEZ MONTES, A. (ed.), *Arte y Fe, Actas del Congreso de Las Edades del Hombre*, Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, 71-87.
- . *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*, Madrid: Encuentro, 2009.
- SEBASTIÁN, S. y otros: «Carácter figurativo del arte cristiano», GONZÁLEZ MONTES, A. (ed.), *Arte y Fe, Actas del Congreso de Las Edades del Hombre*, Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca 1995, 391-406.
- SEDDON, G., «La historia de las vidrieras», en LEE, L., SEDDON, G. y STEPHENS, F., *Vidrieras*, Barcelona: Ediciones Destino, 1987, 64-177.
- SEDLMAYR, H., *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*, Barcelona: Editorial Labor, 1959.
- SELZ, P., *La pintura expresionista alemana*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- SERS, P., «Introduzione», en KANDINSKY, W. (coord.), *Tutti gli scritti 2, Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici*, Milano: Feltrinelli, 1974, VII-XIX.
- SIENA, R., «Senza titolo», en LAURENTI, S. (coord), *Omaggio a Luigi Montanarini. 50 anni di pittura: dal 1940 al 1990*, Bologna, Edizioni Bora, 1991, 11-23.
- SIERRA, R., «Las puertas de lo sagrado», en SÁNCHEZ, J.L. y SIERRA, R. (coord.), *Arte y espiritualidad*, Valencia: IVAM, 2013, 43-57.
- SIGNAC, P., *Da Eugène Delacroix al Neoimpressionismo*, Napoli: Liguori, 1993.
- SIMSON, O., *La catedral gótica*, Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- SOLOV'ĖV, V., «Il significato universale dell'arte», en DELL'ASTA, A. (coord.), *Il significato dell'amore e altri scritti*, Milano: Edizioni R.C. La Casa di Matriona, 1988, 149-162.
- . «La bellezza nella natura (1889)», en SOLOV'ĖV, V., *Il significato dell'amore e altri scritti*, Milano: Edizione R.C., 1988, 114-117.
- . *I fondamenti spirituali della vita*, Roma: Lipa, 1998.
- . *El significado del amor*, Madrid; Monte Carmelo, 2009.
- SORDO GONZÁLEZ, J. y GARCÍA GUTIÉRREZ, N. (coord.), *De la Modernidad al Informalismo*. Santander, Universidad de Cantabria, 2014.

- SOTOO, E. y ALMUZARA, J.M., *De la piedra al Maestro*, Madrid: Palabra, 2010.
- ŠPIDLÍK, T., *Los grandes místicos rusos*, Madrid: Ciudad Nueva, 1986.
- «Unire tutto ciò che si è incontrato nella vita» en *Rupnik. Catalogo. Librogalleria "Al ferro di Cavallo". Roma. Dal 6 al 21 aprile 1987*, s.p.
- «La sofologia di san Basilio», en CENTRO ALETTI (coord.), *Dalla Sofia al New Age*, Roma: Lipa, 1995, 19-30.
- *L'idea russa*, Roma: Lipa, 1995.
- «Deposizione e Maternità (M.I. Rupnik)» en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*. Roma: Lipa, 1996, 3.
- «La Madre di Dio-Znamenie (Marko Ivan Rupnik)», en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*. Roma: Lipa, 1996, 5.
- «San Serafino de Sarov (M.I. Rupnik)» en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*. Roma: Lipa, 1996, 4.
- «Il Volto di Cristo nella spiritualità dei Padri greci», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1997, 56-64.
- «Il Volto dello Spirito nei Padri della Chiesa», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1998, 16-22.
- «Il Volto del Padre», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1999, 29-34.
- «La bellezza, via al Volto trasfigurato», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2001, 27-30.
- «Las coordenadas teológicas fundamentales de la Capilla Redemptoris Mater», en APA, M., CLÉMENT, O. y VALENZIANO, V. (coord.), *La Capilla "Redemptoris Mater" del Papa Juan Pablo II*, Burgos: Monte Carmelo, 2002, 25-175.
- «Il Volto misericordioso di Dio nell'ultimo giudizio», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Gorle: Velar, 2003, 183-186.

- . «Los colores del invisible» en RUPNIK, M.I. (coord.), *Los colores de la luz*, Burgos: Monte Carmelo, 2003, 11-12.
- . «Natividad del Señor. Misa de Navidad», en RUPNIK, M.I. (coord.), *Vivir la Navidad. Homilías Navideñas*, Burgos: Monte Carmelo, 2005, 21-28.
- . *Alle fonti dell'Europa. In principio era l'arte*, Roma: Lipa, 2006.
- . «Il volto di Cristo nelle icone russe», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 2006, 117-124.
- . «La sala capitular: la Trinidad, fuente de comunión de la Iglesia», en RUPNIK, M.I. y CERVERA BARRANCO, P. (coord.), *La Catedral de la Almodena. Mosaicos de la Sacristía Mayor y Sala Capitular*, Burgos: Monte Carmelo, 2008, 71-76.
- . «Presentación», en LÓPEZ SÁEZ, F.J. (coord.), *La belleza, memoria de la resurrección. Teodicea y antropodicea en Pavel Floresnkij*, Burgos: Monte Carmelo, 2008, 9-12.
- . «El hombre, persona agápica», en ŠPIDLIK, T. y RUPNIK, M.I. (coord.), *Teología de la evangelización desde la belleza*, Madrid: BAC, 2013, 143-294.
- ŠPIDLÍK, T. y RUPNIK, M.I., *Parola e immagine*, Roma: Lipa, 1995.
- . *Narrativa dell'immagine*, Roma: Lipa, 1996.
- . *La fe según los iconos*, Burgos: Monte Carmelo, 2003.
- . *El conocimiento integral. La vía del símbolo*, Madrid: BAC, 2013.
- STELLA, D., «Georges Mathieu o l'indomabile insolenza d'essere», en STELLA, D. y AGNELLINI, R. (com.), *Georges Mathieu*, Brescia: Agnellini Arte Moderna, 2011, 14-31.
- SUGER, A., *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid: Cátedra, 2004.
- SUREDA, J., *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid: Alianza Forma, 1985.
- TALBOT RICE, D., *Byzantine Art*, Great Britain: Penguin Books, 1968.
- . *El arte de la época bizantina*, Barcelona: Destino, 2000.
- TÀPIES, A., «Las teorías, la política y la muerte del arte (Publicado en La Vanguardia 8 junio 1973)», en TÀPIES, A. (coord.), *El arte contra la estética*, Barcelona: Planeta De-Agostini, 1986, 145-152.

- «Telas y jirones (Texto de presentación de una exposición de pergaminos y tapices en la Sala Gaspar, Barcelona, diciembre de 1971)», en TÀPIES, A. (coord.), *El arte contra la estética*, Barcelona: Planeta De-Agostini, 1986, 423-44.
- «Tres entrevistas III (Respuestas, posteriormente revisadas, al cuestionario de M<sup>a</sup> José Ragué para *Arte Abstracto y arte figurativo*, Biblioteca Salvat de Grandes Temas, Barcelona, 1973)», en TÀPIES, A. (coord.), *El arte contra la estética*, Barcelona: Planeta De-Agostini, 1986, 214-230.
- *Arte y contemplación interior. Discurso del académico honorario Excmo. Sr. D. Antoni Tàpies*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990.
- *Memoria personal*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2003.
- «El tatuaje y el cuerpo. Entrevista con Manuel Borja-Villel. 1997», en ISHAGHPOUR, Y. (coord.), *Antoni Tàpies. Obras, escritos y entrevistas*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, 133-146.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid: Akal, 1990.
- TENACE, M., «Prefigurazioni del Volto di Cristo nell'antico Testamento», en ISTITUTO INTERNAZIONALE DI RICERCA SUL VOLTO DI CRISTO (ed.), *Il volto dei volti Cristo*, Bergamo: Velar, 1997, 24-30.
- «L'antropologia di Nicea II. 'Vittoria dell'Ortodossia'», en ŠPIDLÍK, T. (coord.), *A due polmoni*, Roma: Lipa, 1999, 213-235.
- TRENS, M., «Iglesia y arte», *Revista de ideas estéticas* 66 (1959) 97-110.
- TRICARICCO, M. F., «Pietre che parlano. Il mosaico de le Nozze di Cana nella Cappella dell'Auxilium a Roma», *Rivista di Scienze dell'Educazione* 1 (2008) 91-100.
- TROTTI, A., «Senza titolo» en *Marko Ivan Rupnik. Catalogo. Galleria Soligo. Via del Balbuino, 51. Inaugurazione venerdì 4 maggio 1979*.
- UL'JANOV, O., «Per una immagine spirituale», en *La forza del colore. Marko Ivan Rupnik e Aleksandr Iscenko. Catalogo. San Pietroburgo. 15-30 giugno 1996*. Roma: Lipa, 1996, 9-11.
- USPENSKI, L.A., *Teología del icono*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 2013.
- VALENZIANO, C., «La qualità ecclesiale dell'arte: l'immagine e la liturgia», *Arte Cristiana* 737-738 (1990) 87-90.
- «Il Secondo concilio di Nicea e l'iconologia», en RUSSO L. (coord.), *Vedere l'invisibile*, Palermo: Aesthetica Edizione, 1997, 195-206.



- VAN GOGH, V., *Lettere a Theo sulla pittura*, Milano: TEA Arte, 1998.
- . *Cartas a Theo*, Barcelona: Paidós, 2009.
- VASILEIOS, N. M., «Catalogue. Escutcheon with the Veil of Saint Veronica», en EVANS, H.C. (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1577)*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2004, 506
- VELASCO QUINTANA, P. y RODRÍGUEZ VELASCO, M., «Marko Ivan Rupnik. Una nueva forma de creación frente al subjetivismo contemporáneo», *Debate Actual* 13 (2009) 118-127.
- VERDON, T., «Arte e catechesi. Le ragioni di un metodo», en VERDON, T. (coord.), *La valorizzazione dei beni culturali in senso cristiano*, Bologna: Edizione Dehoniane Bologna, 2002, 11-23.
- . *Vedere il mistero. Il genio artistico della liturgia cattolica*, Milano: Mondadori, 2003.
- . «Approfondimenti: Regina Coeli: le Maestà toscane», en VERDON, T. (coord.), *L'arte cristiana in Italia. Origini e Medioevo*, Milano: San Paolo, 2005.
- . «Giovanni Paolo II e le arte visive», *Arte Cristiana* 828 (2005) 165-170.
- VIGORELLI, V., «Integrazione iconografica nel Duomo di Sulmona. Intervista all'autore Rodolfo Papa», *Arte Cristiana* 858 (2010) 231-236.
- . «I principi ispiratori della Famiglia Beato Angelico e della sua Scuola per l'arte liturgia», *Arte Cristiana* 867 (2011) 473-475.
- VILAPLANA, A., «Arte y fe. Discurso de Clausura», en GONZÁLEZ MONTES, A. (ed.), *Arte y Fe, Actas del Congreso de Las Edades del Hombre*, Salamanca: Departamento de Ediciones y Publicaciones. Universidad Pontificia de Salamanca 1995, 379-386.
- VIZCAÍNO VILLANUEVA, M.A., «Myriam en el arte paleocristiano», en LAPUERTA MONTOYA, M. (ed.), *La mujer en las artes*, Madrid: Instituto de Humanidades Ángel Ayala-CEU, 2005, 25-36.
- VOICU, S.J., «Abrahán. Iconografía» en *Diccionario patrístico y de la edad antigua cristiana* 1 (1998) 8-9.
- VON BALTHASAR, H.U., «Arte cristiano y predicación», en FEINER, J. y LÖHRER, M. (dir.), *Mysterium Salutis. Manual de Teología como historia de la salvación*, I, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1992, 774-792.

- WATTENBERG, F., «Las imágenes de culto y el pueblo cristiano», en FERNÁNDEZ CATÓN, J.M. (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, León: Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, 1965, 293-299.
- WEITZMANN, K., «Origines et signification des icônes», en WEITZMANN, K. (coord.), *Les Icônes*, Paris: Éditions de La Martinière, 1982.
- WELCHMAN, J.C., «Extramuros», en BORJA-VILLEL, M.J. (com.), *Tàpies*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, 61-101.
- WHITFIELD, S., «Fauvismo», en STANGOS, N. (ed.), *Conceptos de arte moderno*, Barcelona: Alianza Editorial, 2000, 13-31.
- WILLIAMSON, P., *Escultura gótica 1140-1300*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- YANNARAS, C., *Contro la religione*, Magnano: Edizioni Qiqajon, 2012.
- YARZA J. y MELERE, M., *Arte medieval II*, Madrid: Historia 16, 1996.
- ZIBAWI, M., «Del arte paleocristiano al protobizantino. Siglo V» en CRIPPA, M.A., RIES, J. y ZIBAWI, M. (coord.), *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Madrid: Lunweg, 1998, 217-308.
- . «El auge del arte cristiano. Siglo IV», en CRIPPA, M.A., RIES, J. y ZIBAWI, M. (coord.), *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Madrid: Lunweg, 1998, 109-182.
- . «Los orígenes del arte cristiano, siglo III», en CRIPPA, M.A., RIES, J. y ZIBAWI, M. (coord.), *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Madrid: Lunweg, 1998, 69-108.
- . *Iconos. Sentido e historia*, Madrid: Libsa, 1999.
- ZIGROSSER, C., *The Expressionists. A Survey of their Graphic Art*, New York: George Braziller, 1957.
- ZIZIOULAS, I., *L'essere ecclesiale*, Magnano: Edizioni Qiqajon, 2007.
- ZURLI, E., «L'icona *acheiropoiete* (non fatta da mano d'uomo) testimonianza della divinoumanità. L'immagine del volto di Cristo tra storia e rivelazione», en RICCI, F.C. (coord.), *Il cristianesimo fonte perenne di ispirazione per le arti*, Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 2004, 81-99.

## **PADRES DE LA IGLESIA Y AUTORES DE LA TRADICIÓN CRISTIANA**

- AGUSTÍN, *Obras de san Agustín. XXI. Enarraciones sobre los salmos*, Madrid, BAC, 1966.

- . *Escritos apologéticos. La Trinidad*, Madrid: BAC, 1985.
- . *Obras completas. XXXII. Escritos antidonatistas*, Madrid: BAC, 1988.
- . *Obras completas de san Agustín, XXXI, Escritos antimaniqueos (2º, Contra Fausto)*, Madrid: BAC, 1993.
- . *Obras completas de san Agustín. XVII. La Ciudad de Dios*, Madrid: BAC, 2001.
- . *Comentarios bíblicos: Gálatas, Primera Carta de san Juan*, Madrid: BAC, 2014.
- AMBROISE, *Apologie de David*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1977.
- AMBROSIO, «Comentario sobre el salmo 39», en *Leccionario bienal bíblico-patristico de la liturgia de las horas III. Adviento-Pentecostés*, Zamora: Ediciones Montecasino, 1984.
- *Opera omnia di Sant’Ambrogio. Commento al salmo 118/1 (lettere I-XI)*, Roma e Milano: Città Nuova Editrice e Biblioteca Ambrosiana, 1987.
- . *La penitencia*, Madrid: Ciudad Nueva, 1993.
- . *Explicación del símbolo. Los sacramentos. Los misterios*, Madrid: Ciudad Nueva, 2005.
- ANDRÉS DE CRETA, *Homilías marianas*, Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 1995.
- BASILIO, *Operum D. Basilii Magni caesariae Cappadociae quondam archiepiscopi prior tomus*, Parisiis: ex officina Carolae Guillard, 1547.
- . *Sulla Genesi (Omelia sull’Esamerone)*, Roma, Fondazione Lorenzo Valla, 1990.
- . *El Espíritu Santo*, Madrid: Ciudad Nueva, 1996.
- BUENAVENTURA, *Obras de san Buenaventura. II*, Madrid: BAC, 1957.
- . *Obras de san Buenaventura III*, Madrid: BAC, 1957.
- CÉSAIRE, *Sermons sur l’Ecriture I (81-105)*, Paris: Les éditions du cerf, 2000.
- CHROMACE, *Sermons II*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1971.
- CIPRIANO, *Obras completas de san Cipriano de Cartago I*, Madrid: BAC, 2013.
- CIRILO, «Segunda catequesis mistagógica», en CIRILO y AMBROSIO, *Catequesis a los recién bautizados*, Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, 13-16.
- . «Tercera catequesis mistagógica», en CIRILO y AMBROSIO, *Catequesis a los recién bautizados*, Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, 17-20.
- . *Catequesis*, Madrid: Ciudad Nueva, 2006.
- CLEMENTE, *El Pedagogo*, Madrid: Ciudad Nueva, 2009.
- . *Extractos de Teódoto. Éclogas progéticas. ¿Qué rico se salva?*, Madrid: Ciudad Nueva, 2010.

- Constituciones apostólicas. Biblioteca de patrística 82*, Madrid: Ciudad Nueva, 2000, 113-115.
- CROMACIO, *Comentario al evangelio de Mateo*, Madrid: Ciudad Nueva, 2002.
- CROMAZIO, *Sermoni Liturgici*, Roma: Edizione Paoline, 1982.
- Didaché. Doctrina apostolorum. Epístola del Pseudo-Bernabé*. Madrid: Ciudad Nueva, 1992.
- DIONISIO AREOPAGITA, *La jerarquía celestial. La jerarquía eclesiástica. La teología mística. Epístolas*, Buenos Aires: Losada, 2007.
- EFREM, *Inni Pasquali. Sugli Azzimi, sulla Crocifissione, sulla Risurrezione*, Milano: Paoline, 2001.
- . *Inni sulla Natività e sull'Epifania*, Milano: Paoline, 2003
- ÉPHREM LE SYRIEN, *Le combat chrétien. Hymnes de Ecclesia*, Bégrolles en Mauges: Abbaye de Bellefontaine, 2004.
- EFRÉN, *Comentario al Génesis de san Efrén*, Madrid: CSIC, 1978.
- . *Himnos de Navidad y Epifanía*, Madrid: San Pablo, 2016.
- . *Semana Santa y Pascua en la antigua Iglesia de lengua siríaca. Himnos del ciclo pascual de san Efrén el Sirio*, Granada: Editorial Nuevo Inicio, 2016.
- . *Un mar de símbolos. La perla. Colección perlas 5*, Granada: Editorial Nuevo Inicio, 2016.
- ÉPHREM, *Commentaire de l'Évangile concordant ou Diatessaron*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1966.
- EUSEBIUS, *History of the Martyrs in Palestine: Discovered in a Very Antient Syriac Manuscript*, Texas: RDMc Publishing, 2008.
- GERMANUS, *On the Divine Liturgy*, New York: Crestwood, 1984.
- GIROLAMO, *Commento al libro di Giona*, Roma: Città Nuova Editrice, 1992.
- GREGORIO DE ELVIRA, *Obras completas*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- GREGORIO DE NISA, *Sobre la vida de Moisés*, Madrid: Ciudad Nueva, 1993.
- . *La gran catequesis*, Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 1994.
- GREGORIO MAGNO, *Homilías sobre los Evangelios*, Madrid: Ediciones RIALP, 2000.
- GREGORIO PALAMAS, *Atto e luce divina*, Milano: Bompiani, 2003.
- IGNACIO, *Obras de san Ignacio de Loyola*, Madrid: BAC, 1963.
- . *Ejercicios espirituales*, Bilbao: Mensajero, 1991.

- IRENEO, *Demostración de la predicación apostólica*, Madrid: Ciudad Nueva, 1992.
- . *Contra las herejías. Libro III*, Sevilla: Apostolado mariano, 1994.
- . *Contra las herejías. Libro IV*, Sevilla: Apostolado mariano, 1994.
- ISIDORO, *Etimologías*, Madrid: BAC, 2004.
- ISIDORVS: *Expositio in Vetus Testamentum Genesis*, Freiburg, Herder, 2009.
- HILARIO, *Tratado de los misterios*. Madrid: Ciudad Nueva, 1993.
- HIPÓLITO, *El anticristo*, Madrid: Ciudad Nueva, 2012.
- HIPPOLYTE, *Commentaire sur Daniel*, Paris, Éditions du Cerf, 1947.
- JEAN CHRYSOSTOME, *Sermons sur la Genèse*, Paris: Les Éditions du Cerf, 1998.
- JUAN CRISÓSTOMO, *Obras de san Juan Crisóstomo. Homilías sobre el Evangelio de san Mateo (1-45)*, Madrid: BAC, 2007.
- JUAN DAMASCENO, *Homilías cristológicas y marianas*, Madrid: Ciudad Nueva, 1996.
- . *Sobre las imágenes sagradas*, Pamplona: Barañáin, 2013.
- JUSTINO, *Lo mejor de Justino mártir. Apología I, Apología II. Diálogo con Trifón*, Barcelona: Editorial Clie, 2004.
- MAXIMUS, *The sermons of St. Maximus of Turin*, New York: Newman Press, 1989.
- MELITÓ, *Sobre la Pasqua. Testimonis litúrgics, n°7*, Barcelona: Facultat de Teologia de Barcelona, 1981.
- MELITÓN, *Sur la Pâque et fragments*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1966.
- NICOLÁS CABASILAS, *La vida en Cristo*, Madrid: Ediciones Rialp, 1999.
- ORIGEN, *Homilies 1-14 on Ezekiel*, New York: The Newman Press, 2010.
- ORÍGENES, *Homilías sobre el Éxodo*, Madrid: Ciudad Nueva, 1992.
- . *Sobre los principios*, Madrid: Ciudad Nueva, 2015.
- «Pasión de los santos mártires Fructuoso obispo, Augurio y Elogio diáconos, que sufrieron martirio en Tarragona, el día XII de las calendas de febrero (21 de enero) bajo los emperadores Valeriano y Galieno», en *Santos Fructuoso, obispo de Tarragona, Augurio y Eulogio, diáconos. Las actas de su martirio*. Tarragona: Comisión diocesana del XVII centenario del martirio de los santos Fructuoso, Augurio y Eulogio, 1959, 26-31.
- PIETRO CRISOLOGO, *Opere di san Pietro Crisologo. Scitttuori dell'area santambrosiana. Sermoni III, 125-179*, Roma e Milano: Città Nuova Editrice e Biblioteca Ambrosiana, 1997.

- RABANO MAURO, *Veintidós libros de Universo*, Huelva: Víctor Manuel Bermúdez Bermejo, 2015.
- ROMANO EL CANTOR, *Himnos, 1*, Madrid: Ciudad Nueva, 2012.
- . *Himnos 2*, Madrid: Ciudad Nueva, 2013.
- ROMANO IL MELODE, *Kontakia 1*, Roma: Città Nuova, 2007.
- SS. *Patrum, Aegyptiorum. Opera omnia. Praecedunt Philonis Carpasii, Asterii Amaseni, Nemesii Emeseni, Hieronymi Graeci*, Turnholti, Bibliothecae Cleri Universae, 1967.
- TERTULIANO, *Lo mejor de Tertuliano*, Barcelona: Editorial Clie, 2001.
- . *El bautismo. La oración*, Madrid: Ciudad Nueva, 2006.
- TERTULLIANO, *La resurrezione della carne*, Brescia: Morcelliana, 2004.
- TERTULLIANUS, *De Idolatria*, Leiden: Brill, 1987.
- ZENONIS, *Sermones*. Veronae: Typis Seminarii, 1739.

## TEXTOS DEL MAGISTERIO DE LA IGLESIA

- BENEDICTO XVI (2008), Santa Misa con los enfermos. Homilía del Santo Padre Benedicto XVI, Basílica de Nuestra Señora del Rosario, Lourdes, *La Santa Sede*. Recuperado de [https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2008/documents/hf\\_ben-xvi\\_hom\\_20080915\\_lourdes-malati.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2008/documents/hf_ben-xvi_hom_20080915_lourdes-malati.html) [consultado el 10.7.2015]
- . (2009). Audiencia general. Miércoles 6 de mayo de 2009, Roma, *La Santa Sede*. Recuperado de [https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/audiences/2009/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20090506.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/audiences/2009/documents/hf_ben-xvi_aud_20090506.html) [consultado el 5.7.2015]
- . (2009). Celebración eucarística con la comunidad del Centro Aletti de Roma con ocasión del 90º cumpleaños del cardenal Tomas Špidlík, Roma: *La Santa Sede*. Recuperado de [http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2009/documents/hf\\_ben-xvi\\_hom\\_20091217\\_90-spidlík.html](http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/homilies/2009/documents/hf_ben-xvi_hom_20091217_90-spidlík.html) [consultado el 2.03.2015]
- Carta a los artistas.*
- Carta apostólica Duodecimum Saeculum.*
- Carta apostólica Orientale Lumen.*
- Carta encíclica Lumen Fidei.*

*Carta encíclica Redemptoris Mater.*

*Carta encíclica Spe Salvi.*

*Constitución Sacrosanctum Concilium sobre la Sagrada Liturgia.*

JUAN PABLO II (1993). Visita al Pontificio Istituto Orientale, Roma: *La Santa Sede*.

Recuperado de [https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1993/december/documents/hf\\_jp-ii\\_spe\\_19931212\\_centro-aletti.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1993/december/documents/hf_jp-ii_spe_19931212_centro-aletti.html)

[consultado el 2.03.2015]

—. (1999). Dedicación de la Capilla Redemptoris Mater, Roma, *La Santa Sede*.

Recuperado de [https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/homilies/1999/documents/hf\\_jp-ii\\_hom\\_14111999\\_redemptoris-mater.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/homilies/1999/documents/hf_jp-ii_hom_14111999_redemptoris-mater.html)

[consultado el 2.03.2015]

MATTEI, G. (2009). *Il cardinale Tomás Špidlík si racconta alla vigilia del suo compleanno. Da novant'anni con lo sguardo verso oriente*, Roma: *La Santa Sede*.

Recuperado de

[http://www.vatican.va/news\\_services/or/or\\_quo/interviste/2009/290q08a1.html](http://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/interviste/2009/290q08a1.html)

[consultado el 2.03.2015]

## **BOLETINES DEL CENTRO ALETTI**

CENTRO ALETTI, «I mosaici di Fatima e di Lourdes», *Amici del Centro Aletti*, 8 (2007), 3. Recuperado de

[http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_natale\\_2007.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_natale_2007.pdf)

[consultado el 5.5.2015].

—. «Ricordando quella visita», *Amici del Centro Aletti*, 12 (2009). Recuperado de

[http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_natale\\_2009.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_natale_2009.pdf)

[consultado el 5.5.2015]).

—. «Visti da vicino», *Amici del Centro Aletti* 13 (2010). Recuperado de

[http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2010.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2010.pdf)

[consultado el 5.5.2015])

—. «Il mosaico parallelo», *Amici del Centro Aletti* 15 (2011). Recuperado de

[http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2011.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2011.pdf)

[consultado el 5.5.2015]).

—. «Pietre trasfigurate dai cuori... cuori trasfigurati dalle pietre», *Amici del Centro Aletti*, 17 (2012), 2-3. Recuperado de

[http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2012.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2012.pdf)

[consultado el 5.5.2013]

—. *Dalla Chiesa per la Chiesa*, Roma: Centro Aletti, 2015. Recuperado de

<http://www.centroaletti.com/ita/varie/Dalla%20Chiesa%20per%20la%20Chiesa.pdf>

[consultado el 10.6.2017]

RUPNIK, M.I., «Carissimi amici», *Amici del Centro Aletti* 1 (2004). Recuperado de

[http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2004.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2004.pdf)

[consultado el 5.5.2015]

—. «Presentazione», *Amici del Centro Aletti* 9 (2008), 1. Recuperado de

[http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2008.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2008.pdf)

[consultado el 5.5.2015]

—. «Presentazione», *Amici del Centro Aletti*, 13 (2010), 1. Recuperado de

[http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2010.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2010.pdf)

[consultado el 5.5.2015].

ŠPIDLÍK, T., «Omelia del Card. Špidlík», *Amici del Centro Aletti*, 5 (2006), 2.

Recuperado de

[http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini\\_fondazione/Amici\\_pasqua\\_2006.pdf](http://www.centroaletti.com/ita/varie/bollettini_fondazione/Amici_pasqua_2006.pdf)

[consultado el 5.5.2015]

## ARCHIVOS MULTIMEDIA

ACIPRENSA (13.3.2016), Entrevista al creador del logo del Año de la Misericordia.

[Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=Bg9CGw53Y14> [consultado el 2.03.2017]

CALÒ, M. A. (director). (2008). *Il colore dell'amore. L'arte di Marko Ivan Rupnik e del suo atelier*. [cinta cinematográfica]. Italia: CENTRO ALETTI y LIPA.

CENTRO ALETTI-EDIZIONI LIPA (23.2.2016), Meditazione al Giubileo della Curia Romana - p. Marko I. Rupnik [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=gjWTpVHLke0&t=605s> [consultado el

2.03.2017]

—. (24.5.2017), Santa Messa per il 25 Anniversario del Centro Aletti con Papa Francesco [Archivo de video]. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=00B-HLKwxio> [consultado el 2.03.2017].



- (3.7.2017), Come in cielo, così in terra-Nataša Govekar [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JGp-tE-6xVk&list=PLOzJ0qIhhVuOpRVqaXgH-KkCnnCY1iqrm&index=4> [consultado el 2.08.2017]
- DIOCESE OF GOZO (18.6.2017), *Vidjomessaġġ tal-Papa Françisku lill-pellegrini Għawdxin u Maltin u lill-Isqof ta' Għawdex* [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=s2smQ3Gx\\_uA](https://www.youtube.com/watch?v=s2smQ3Gx_uA) [consultado el 20.06.2017]
- GIUBILEO DELLA MISERICORDIA (25.5.2015), Entrevista a P. I. Rupnik sul Logo del Giubileo, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4wTSPkajFis> [consultado el 2.03.2017]
- MULTIMEDIAPASTORALE (9.12.2016), A tu per tu con Padre Marko Ivan Rupnik. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=K2TgvBXRpKM> [consultado el 2.03.2017]
- ROME REPORTS en Español (21.5.2017), Marko Rupnik, el artista que hizo la capilla sixtina de Juan Pablo II, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ypjp3qDRAac> [consultado el 7.9.2017]
- TV2000it (14.5.2016), L'arte della Misericordia con Padre Rupnik-Puntata 1: L'alleanza, [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?list=PL6AqvbxnE8H7PE-ApWxO\\_1LhfkTI0CuZt&v=7L3NUdOp8ZY](https://www.youtube.com/watch?list=PL6AqvbxnE8H7PE-ApWxO_1LhfkTI0CuZt&v=7L3NUdOp8ZY) [consultado el 17.05.2016]
- (15.5.2016), L'arte della Misericordia con Padre Rupnik-Puntata 2: Il corpo, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=crQ3y6Hm-LY> [consultado el 20.05.2016]
- (21.5.2016), L'arte della Misericordia con Padre Rupnik-Puntata 3: La Resurrezione, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qgFABxLp1jw> [consultado el 30.05.2016]
- (22.5.2016), L'arte della Misericordia con Padre Rupnik-Puntata 4: La Chiesa, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AA3qQdCpJuU> [consultado el 30.05.2016]
- (24.1.2016), Monica Mondo entrevista Padre Rupnik a #SOUL, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7mlo1dzCmzw> [consultado el 30.01.2016]

UFFICIO COMUNICAZIONI OFM Cap (31.8.2012), Mosaici di p. Rupnik, Collegio San Lorenzo Roma, [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XXqYMnsE6Z8> [consultado el 4.9.2016]

UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS (28.10.2015), Lección Magistral de Teología. Discernimiento de la cultura a través del arte [Archivo de video]. Recuperado de [https://tv.comillas.edu/media/Lecci%C3%B3n+Magistral+de+Teolog%C3%ADa%2C+Marko+Rupnik.++3+11+2015/1\\_mxf6bwh0/66601841](https://tv.comillas.edu/media/Lecci%C3%B3n+Magistral+de+Teolog%C3%ADa%2C+Marko+Rupnik.++3+11+2015/1_mxf6bwh0/66601841) [Consultado el 3.12.2016]

## **PÁGINAS WEB**

<http://www.centroaletti.com>

L'oro degli ex voto nella cripta di San Pio (23 Settembre 2009). *Il tempo*. Recuperado de <http://www.iltempo.it/politica/2009/09/23/news/1-oro-degli-ex-voto-br-nella-cripta-di-san-pio-707257/> [consultado el 2.03.2015]

MATTEI, P. (abril 2008). Un arte que despierta veneración, *30DIAS*. Recuperado de [http://www.30giorni.it/articoli\\_id\\_17853\\_12.htm](http://www.30giorni.it/articoli_id_17853_12.htm) [consultado el 2.08.2010]

