

## La huella como símbolo en la iconografía litúrgica. El vaciado del natural en un templo católico del siglo XXI

Javier Martínez-Pérez<sup>1</sup>

Recibido: 11 de junio de 2020 / Aceptado: 21 de noviembre de 2020

**Resumen.** El proceso creativo se ha servido de la huella como un instrumento que alude directamente a la sensibilidad emocional del espectador. En la escultura como creación tridimensional, la huella ha sido utilizada a lo largo de la historia del arte a través de un procedimiento denominado vaciado del natural, reproduciendo con fidelidad volumen y texturas de cualquier elemento de la naturaleza, sea vivo o inerte, orgánico o inorgánico. Este trabajo presenta los resultados de la aplicación de este procedimiento en la creación del mobiliario litúrgico de un templo de confesión cristiana católica. Financiado por el Obispado de Astorga, argumentamos conceptualmente cómo se desarrolla la creación de una obra que debe ajustarse a las necesidades de las diversas celebraciones para las que el lugar es construido, integrarse en una arquitectura innovadora coherente con el siglo XXI en que se erige y cumplir la función emotiva y sensorial de integrar al espectador en el sentido del ritual al que asiste a través del poder evocador de la huella registrada.

**Palabras clave:** Huella; vaciado del natural; liturgia; escultura.

[en] The print as a symbol in liturgical iconography. The lifecasting in a catholic temple of the 21st century

**Abstract.** The creative process makes use of the imprint as an instrument that straightforwardly alludes to the emotional sensitivity of the observer. Sculpture, being a three dimensional creation, makes use of the imprint by means of the process called «lifecasting», which reproduces precisely the element's volume and textures, regardless of whether it is a living or lifeless element, an organic element or an inorganic one. This article presents the results obtained when using lifecasting to create the liturgical furnishings for a Temple of the Christian Catholic faith.

Funded by the Bishopric of Astorga, we argue in this article the conceptual framework behind the creation of a work of art that must cater for the needs of the different celebrations for which the place where it sits is built, while blending in with an innovative architecture that is concordant with the 21st century it belongs to and, simultaneously, integrating the observer in the meaning of the ritual through the evocative power of the imprint captured in the works.

**Keywords:** Imprint; Lifecasting; liturgy; sculpture.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El vaciado del natural y la iconografía católica. 3. Ejecución del proyecto. 4. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Martínez-Pérez, J. (2021) La huella como símbolo en la iconografía litúrgica. El vaciado del natural en un templo católico del siglo XXI. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(3), 739-751.

---

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid (España)  
E-mail: brujumil@yahoo.es  
<https://orcid.org/0000-0003-1320-1832>

## 1. Introducción

La huella es un elemento que se halla presente a lo largo de la historia del arte como un componente cuyas características de fidelidad y registro de información precisa proporciona unas particularidades exclusivas en la representación artística. Si bien en las manifestaciones artísticas la conformación de una idea conlleva de modo inherente el filtro de la interpretación del creador que le da forma, en la utilización de la huella ésta conserva una cantidad de información objetiva que se blindada ante la exégesis personal.

Entre las diversas formas de representación que han ido conformando los múltiples grupos humanos y posteriores civilizaciones que se suceden a lo largo de la historia, nos encontramos con una metodología que se diferencia de los demás procesos creativos. En la mayor parte de las creaciones artísticas plásticas nos hallamos con interpretaciones personales de la idea o elementos analizados, dándoles una nueva forma, una presencia icónica, que puede ser más o menos cercana al original, con la que pretendemos conocer y apropiarnos de lo interpretado. En estos casos el modelo es observado, analizado y reformado manteniendo una distancia física, sin una intervención directa de lo interpretado en el resultado final. Por el contrario, la huella es el resultado de la intervención directa del elemento representado en la aparición de una nueva presencia que nos comunica su existencia. Lo conservado en una huella física nos proporciona no solo información sobre la presencia de una realidad, si no que congela esa forma en un momento exacto de su existencia.

Desde los orígenes de las manifestaciones artísticas, el ser humano ha utilizado la huella como una afirmación de existencia inequívoca. Son diversas las teorías más aceptadas sobre el significado de las pinturas rupestres, las intenciones de sus autores o las motivaciones que las pudo originar. Entre ellas nos encontramos con uno de los primeros casos de uso de la huella como lenguaje artístico, como son las impresiones o perfiles de manos sobre paredes de cuevas o refugios en roca. Desde la Patagonia a la región franco-cantábrica, en casi todos los continentes nos encontramos con este tipo de representaciones. Con una estimación de unos 40.000 años de antigüedad, las manos del parque nacional de Kakadu, Australia, realizadas en la pared de un refugio de roca están consideradas hasta el día de hoy como la expresión artística más antigua que se conoce (Batencur, 2000). Al no existir fuentes directas de información, es muy aventurado realizar cualquier afirmación sobre la intención con que estas huellas fueron plasmadas. Podría pensarse que responden a la necesidad atávica de dejar constancia de la propia existencia o incluso de la autoría del resto de pinturas simbólicas que en casos acompañan estas huellas, a modo de firma. Pero su distribución en las cuevas no parece responder a esa motivación, pues no se establece relación alguna entre las pinturas y las huellas. Enigmáticamente se dan numerosos casos donde estas improntas se realizan en lugares de muy difícil acceso, en posiciones anatómicamente complejas de adoptar, llegando a encontrarse improntas de manos de bebés en lugares donde es necesario escalar para poder acceder. En la misma dirección apunta el hecho de que ciertas partes de las cuevas se sobrecargan de estas impresiones mientras otras quedan completamente desnudas. Esta elección de espacios le otorga un sentido más bien ritual o una función litúrgica o exorcizante. (Groenen, 2011). En lo concerniente a la presente investigación, nos

centramos en esta singularidad mágica o enigmática que posee la huella, pues es la característica que queremos analizar en la relación de la huella con la simbología litúrgica.

En las representaciones tridimensionales, la huella aparece a lo largo de la historia del arte a través del denominado vaciado del natural, un procedimiento por medio del cual se obtiene, mediante un proceso de moldes, una copia tridimensional precisa en cuanto a volumen y a texturas de cualquier elemento de la naturaleza, sea vivo o inerte, orgánico o inorgánico. Existen evidencias, tanto físicas como escritas, de su uso en la escultura desde el antiguo Egipto, donde se hallaron vaciados en el taller del escultor Tutmosis. Lo encontramos en Grecia, documentado en los escritos de Plinio el viejo (Plinio el viejo, 1603, Libro XXXV), en Roma con su tradición de las imágenes *maiorum*, narrada con detalle por el historiador griego Polibio (Polibio, 2000, Pp. 53-54), y desde el renacimiento italiano su uso ha sido recurrente hasta nuestros tiempos. Este procedimiento se ha utilizado en muchos de los casos descritos tan solo como una ayuda técnica para la elaboración de esculturas, como pueda ser el caso de la Grecia clásica. En otros muchos ha sido apreciada su cualidad de registro preciso de datos, siendo utilizado por las Facultades de medicina en el uso de modelos anatómicos para la docencia o por otros investigadores, contando con vaciadores entre los miembros de las expediciones científicas, quienes registraban las nuevas especies descubiertas.

En este proyecto nos centramos en la característica que apuntábamos en las manos prehistóricas de las cuevas, que aparece en las motivaciones que llevan a elaborar las máscaras mortuorias de las imágenes *maiorum* Romanas, los exvotos de cera renacentistas o las múltiples creaciones indéxales del arte contemporáneo. Esta cualidad es lo que podríamos denominar como señal de una existencia acaecida, una sensación abstrusa que es inherente a los vaciados del natural y como tal es apreciada por los creadores de diversas épocas. El filósofo alemán Walter Benjamin analiza esta significación de contención de una realidad, desde una óptica que trasciende el hecho físico de registrar información volumétrica, en su definición del concepto de *Aura*:

La huella es aparición de una cercanía, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás. El aura es aparición de una lejanía, por más cerca que ahora pueda estar lo que la convoca nuevamente. En la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros. (Benjamin, 2005, p.450)

## **2. El vaciado del natural y la iconografía católica**

El presente proyecto se inicia en enero del 2010, cuando el estudio de arquitectura Vicens-Ramos me requiere para realizar el proyecto y ejecución del mobiliario litúrgico del templo, en construcción, de la Parroquia del Buen Pastor en Ponferrada, León. Una arquitectura contemporánea que enfatiza los requisitos funcionales y simbólicos solicitados por las nuevas indicaciones adoptadas por la reforma litúrgica, precisa de una simbología específica acorde con las citadas premisas.



Figura 1. Iglesia Parroquial del Buen Pastor. Ponferrada, León. Fotografía del autor.

El cristianismo ha desarrollado una relación intensa con los lenguajes plásticos desde sus orígenes, cuando comenzó a utilizar el símbolo de la cruz y el pez como identificador de la nueva Fe. La Iglesia católica ha hecho de la comunicación por medio de las artes plásticas uno de sus rasgos identitarios, llegando a ser una de las causas de conflicto en los cismas iconoclasta y protestante. Apoyándonos en la concepción triádica del signo de Charles Sanders Peirce -iconos, símbolos e índices- (Marafioti, 2004), analizamos cómo los iconos han sido utilizados habitualmente desde su función didáctica orientada hacia el pueblo, narrando con frugalidad los múltiples episodios de la Biblia. Los símbolos, aquéllos que sin tener necesariamente relación de semejanza son fruto de un acuerdo o convención que los identifica como tales, se aplican en la liturgia de las celebraciones (luz del Sagrario, Cirio Pascual, agua bendita...) y los índices, aquéllos que mantienen una relación de continuidad con lo que representan, mostrando que eso existe o ha existido, se aplican de un modo más extraordinario, pero con una profunda carga de Fe, como puedan ser las reliquias. En este grupo, las llamadas imágenes aquiropoietas o Vera Icon son aquéllas que no son producto de la manufactura del hombre, sino que surgen del contacto con una realidad existente, como pueda ser la Sabana Santa o el paño de la Verónica. Esta última concepción de las imágenes establece una relación directa con la huella y el vaciado del natural en la utilización del signo por la Iglesia católica.

El proyecto brinda la posibilidad de enlazar la necesidad de presencia del símbolo identificativo en el conjunto del mobiliario litúrgico con el aura proporcionada por la huella dejada por el proceso del vaciado del natural. La petición expresa del estudio de arquitectura de realizar un Altar que evocase el origen de este elemento como una pira destinada a realizar el sacrificio exige un lenguaje directo y de fácil comprensión por el espectador, a la vez que desaconseja el uso de expresiones plásticas personales, intérpretes de la realidad y descarta por completo soluciones de concepción puramente ornamental. El origen de toda la estética y del lenguaje del mobiliario del templo parte de esta petición sobre el Altar y unifica el conjunto de los elementos a realizar.

La primera dirección en la investigación apunta a la búsqueda de antecedentes en la utilización de la huella y el vaciado del natural en la iconografía católica. Si bien lo más extendido que hallamos son las firmas de autor en las campanas de los templos en diversas épocas y circunstancias (lagartijas incorporadas a la cera en el momento de la fundición que se plasman en el bronce final), este antecedente no aplica a la simbología indagada puesto que son firmas de los fundidores y no requerimientos de la liturgia. El único ejemplo en el cual, con cierta seguridad, podemos afirmar que se haya utilizado la técnica del vaciado del natural en el proceso de elaboración de imágenes religiosas, es el del renacentista Guido Mazzoni, en sus grupos de la Lamentación sobre el Cristo muerto de Ferrara y Nápoles, en Italia. Mazzoni, un escultor que había trabajado en la elaboración de máscaras de cera y efigies votivas, actividad muy popular en la época, conocía muy bien la técnica del vaciado del natural. En ambos grupos, de tamaño natural, se revela un detalle y textura característicos del vaciado del natural en los retratos de donante, los rostros de las imágenes de los comisionarios del encargo. En estas imágenes, incorporadas al grupo representando el papel de personajes históricos, se aprecian unas diferencias características con el modelado del resto de obras que lo componen, aventurando el uso de máscaras vaciadas en su proceso de creación. (Panzanelli, 2008). No obstante, el sentido de esta obra se encuadra en la iconografía didáctica y se aleja del carácter simbólico y emocional que precisa la creación del mobiliario que buscamos fundamentar. En todo caso, los donantes de la obra podrían profesar un sentimiento de presencia eterna por el hecho de quedar su huella perpetuada en el tiempo, pero esto no se conforma como un actor significativo en la percepción de la obra por el público ni en una función emotiva en la liturgia del lugar.

Regresando a nuestro siglo nos encontramos con un insólito ejemplo del uso de la huella en la construcción de la Capilla del hermano Klaus, de arquitecto holandés Peter Zumthor, en 2007. En este caso no se trata del uso de la huella en el mobiliario u otros elementos litúrgicos sino en la propia construcción de la capilla. Ésta se ejecutó erigiendo con troncos un pasillo de acceso y una sala principal con forma de tienda india cónica, dejando un óculo en su parte superior. Todo ello fue rodeado de un encofrado poliédrico, incorporando numerosos tubos de acero horizontales entre los troncos y el armazón exterior, con el objeto de rellenarlo con múltiples capas de hormigón armado hasta cubrir el conjunto. Una vez fraguado el cemento, tras desencofrar la estructura exterior, se prendió fuego a los troncos del interior de modo que su combustión los hizo desaparecer, dejando el hueco con la huella de su preexistencia. El resultado es una neogruzca sala cónica de dimensiones antropométricas, cuyas paredes son cauces cóncavos longitudinales direccionadas al hueco superior por donde entra la luz. Los tubos de acero que atraviesan el hormigón se cerraron en su extremo interior con perlas de vidrio que dispersan la luz que los atraviesa desde la pared exterior, creando una atmósfera de bóveda celeste estrellada. En este caso la realidad desaparecida se hace presente a través de su negativo o molde dejando el hueco de su ausencia como testigo de una realidad constructiva. El propio arquitecto (Zumthor, 2014) nos refiere la sensación evocadora que le produjo el olor a humo que impregnaba la capilla, su contribución a la sacralidad del emplazamiento y comenta que se trata de un espacio concebido como “un lugar para la meditación personal, no un lugar de culto consagrado para los servicios religiosos” (p. 122). Aunque sea el olor un partícipe efímero, dichas reflexiones nos revelan que la utilización que se está haciendo de la huella persigue la creación de un

espacio que provoque un estado emocional de recogimiento íntimo. Situada en mitad del campo, podemos imaginar la sensación de refugio que pueda provocar la llegada desde exterior en un día soleado hacia un interior oscuro, alumbrado tan solo por el óculo cenital. Si posiblemente nos acerquemos a esa sensación en cualquier refugio que nos ofrezca seguridad, en este caso, las extrañas huellas ascendentes, salpicadas de puntos mínimamente lumínicos, que nos hablan de una presencia anterior, de un suceso acaecido en ese espacio, son las que lo transforman definitivamente en un espacio espiritual y nos confirman la capacidad de comunicación sensorial que posee el aura de la huella.

En lo referente a las decisiones sobre la presencia formal del mobiliario, se orienta la investigación hacia la documentación de las normas indicadas en el *Enchiridión*, obra donde se recogen los textos que reflejan las directrices católicas del magisterio de la Iglesia (Denzinger, 2000). Además del Altar, el mobiliario litúrgico a realizar lo constituyen el tabernáculo o sagrario, ambón, sede, pila bautismal, porta cirios y pila de agua bendita. Estos elementos han de ser fijos, no se retiran después de la celebración, sino que permanecen como recordatorio permanente de la naturaleza del lugar. Este último condicionante será relevante en la elección del material a realizar. La distribución volumétrica del espacio arquitectónico está proyectada a base de prismas rectangulares, encastrados entre sí, con un exterior acabado con planchas de hormigón blanco. La condición de inmovilidad de los elementos a realizar y la concepción espacial del templo hacen coherente diseñar el mobiliario igualmente a base de prismas rectangulares elaborados en hormigón. En el caso del tabernáculo, éste ha de ser realizado en metal, exigiéndose la elaboración de una caja de seguridad que pueda ser clausurada por medio de cerraduras. Por ello, y con el fin de unificar la estética de todo el mobiliario, se opta por fundir el tabernáculo en aluminio y el resto del mobiliario ejecutarlo en hormigón gris, proporcionando la diferencia con el blanco del templo una significación añadida dentro de la armonía del conjunto. La luz cenital en todo el espacio de celebración, que accede al templo a través de ocho enormes tragaluces, estipula que la orientación de los elementos simbólicos ha de ser vertical para ser bañados por la luz y así ser percibidos desde la distancia gracias a sus sombras arrojadas.

### 3. Ejecución del proyecto

Tras la elección de los motivos litúrgicos que van a constituir cada uno de los elementos del mobiliario, el procedimiento constructivo parte de la elaboración física de los mismos para ser posteriormente vaciados e incorporados al encofrado. El diseño formal de cada uno de ellos se confecciona por medio de armazones de madera aglomerada con lámina de melamina a los que se incorporan los negativos de los símbolos litúrgicos. Dadas las características particulares de funcionalidad de cada uno de ellos, éstos constan de porcentajes diferentes de áreas vaciadas del modelo y de zonas de encofrado limpio.

El Altar es un elemento que está conformado en su totalidad por vaciados del natural, debiendo construirse la pira sacrificial antes explicada. Para ello, se elabora un haz de troncos de madera de diversas proporciones y texturas, atados entre sí con sogas, cuerdas y otros tipos de ligaduras. Éstos son distribuidos de modo que evoquen un atado de leña, cuyo único objetivo fuese arder en el sacrificio, con las

medidas del frente del diseño del prisma que constituirá el altar. Sobre este modelo se realiza un molde de silicona RTV y contra molde en resina de poliéster armado con fibra de vidrio y reforzado con una estructura metálica que facilite su movilidad para el desmoldeo. La silicona permite un registro en negativo de alta precisión que será positivado, persiguiendo conservar el máximo detalle, con un mortero gris de alta resistencia (Mapegrout t-40) que permite grosores contenidos para no sobrecargar el peso del conjunto. Sobre este molde se obtendrán tres positivos armados con estructura interna de acero: frente, cara posterior y un tercero dividido en dos que compondrán los laterales del prisma. Soldando entre sí las estructuras de acero interiores se arma el conjunto y se sellan con el mismo mortero las juntas previamente encastradas en el diseño del modelo en madera. La cara superior es cubierta con una plancha de piedra de granito gris, en observancia de las directrices litúrgicas que indican la piedra como material sobre el cual officiar en los altares no móviles. La imagen del conjunto ofrece una presencia rotunda, de unidad cerrada y naturaleza sugestiva que comunica con claridad la premisa de idea de sacrificio. El detalle que consigue registrar el procedimiento empleado potencia la sensación enigmática que nos conecta con el aura referido por Benjamin (2005, p.450).



Figura 2. Retirada del negativo de silicona descubriendo el positivo en cemento.  
Fotografía del autor.



Figura 3. Altar, Sagrario y porta-cirios. Fotografía del autor.

Para el ambón, contenedor y lugar desde el cual se realizan las lecturas, confeccionamos un prisma vertical cuyo frente contiene el vaciado de un elemento con pliegues que remiten a una imagen de pergamino antiguo, con un cordón que lo sellaría. Este pergamino incorpora incisiones al principio y final del mismo significando las letras Alfa y Omega, símbolo tradicional para representar la idea de la palabra de Dios. El símbolo que refiere la función del elemento de nuevo ha de ser claro y directo, huyendo de la frialdad de un mensaje descriptivo o el desapego de la ausencia de referente, como nos hallamos a menudo. Un molde sobre este pergamino se incorpora a un encofrado de madera de melamina sobre el que se vierte la masa de hormigón gris armado. El encofrado conforma previamente los accesos de cableado del micrófono y el hueco de almacenaje tanto de libros como de otros elementos de uso litúrgico de un modo imperceptible, dejando todo el protagonismo a la sensorialidad del símbolo.

El elemento que simboliza al oficiante, quien preside la asamblea y dirige la oración, es el báculo del pastor. Éste se incorpora a un lateral del sillón donde se sienta el sacerdote, denominado en este contexto como sede. Al igual que realizamos con el ambón, se encofra en hormigón armado una forma diseñada a base de prismas rectangulares adecuados al uso y la escala del espacio, e igualmente consonante con el resto de mobiliario. El frente de este asiento es ocupado por el párroco en ciertos momentos del oficio, además de hallarse situado en la parte trasera del presbiterio, tras el altar, por lo que el símbolo a incorporar es más perceptible y queda mejor distribuido situándolo en uno de los laterales del mueble. Aunque los vaciados del natural pueden ser realizados sobre elementos manufacturados por el hombre (ciertos artistas se sirven de ellos en sus trabajos), aquí huimos del efecto decorativo que acompañaría la reproducción de un báculo ya elaborado o tallado, un efecto orfebre que provocaría una imagen poco sugestiva. Por ello elegimos una simple rama larga, un palo que atamos en su parte superior de nuevo con un cordón, al igual que hicimos en el pergamino o en los troncos del altar. La cuerda se emplea como un distintivo que refiere la intervención humana, proporcionando un sentido de utilidad al objeto y, de este modo, dejando clarificada su función y por ende su elección como elemento simbólico. El volumen de esta pieza nos obliga a reforzar el interior con varilla de acero corrugado para conseguir robustecer paredes de quince centímetros de grosor y así lograr mantenernos en pesos manejables. Este procedimiento lo repetimos en la pila bautismal, lugar donde se oficia el sacramento del bautismo. Aquí incorporamos a un prisma liso y rotundo el vaciado de una mano que vierte el agua, momento que de por sí simboliza el sacramento que en este lugar se oficia. Debido a las condiciones físicas propias, no se hace posible realizar un molde del agua, en movimiento, cayendo de la mano, por lo que el molde se realiza en primer lugar sobre una mano desnuda en la postura requerida. Posteriormente se modela en cera el efecto deseado del agua sobre el positivo de la mano. Sobre esta unidad se realiza un nuevo molde que es incorporado al encofrado del prisma y positivado todo el conjunto en hormigón armado. Aquí, los cambios de textura que registra una misma colada de masa de cemento, sin junta de unión, pasando del plano limpio y perfecto, con sus aristas cortantes, a las huellas de la piel y la suavidad de la cera, evocan nuevamente el aura de un suceso atrapado en el tiempo sin perder el mensaje simbólico explícitamente indicado en el frente.



Figura 4. Sede. Fotografía del autor.



Figura 5. Pila bautismal. Fotografía del autor.

El diseño del Sagrario es consecuencia de unas necesidades muy concretas y que entrañan cierta dificultad añadida. Una ingeniosa distribución de los espacios del templo incorpora una capilla del Santísimo Sacramento abierta, utilizada como capilla de diario, ubicada en un plano superior, tras el retablo que contiene el sagrario. Siendo éste un elemento que debe ocupar un lugar preeminente en el templo, se busca que un único tabernáculo contemple accesos desde ambos lugares de celebración, es decir, dos sagrarios en uno. La escala del espacio unida a la necesidad de acceso desde ambos lugares y la requerida relevancia en el lugar demandan un tamaño mayor del habitual. La elección de la fundición en aluminio, que permite la mecanización de una caja segura con cerraduras, aligera a su vez el conjunto manteniendo la posibilidad de incorporación de la huella como elemento expresivo. El cambio de material permite, incluso requiere, un cambio de lenguaje formal dentro del concepto que exploramos acerca de la simbología de los registros del natural. Para ello retornamos a las impresiones de las manos en las cavernas en pro

de fundamentar la nueva metodología a emplear. En estas expresiones prehistóricas nos encontramos dos procedimientos mediante los cuales aquellos creadores dejaron constancia de su existencia. Uno de ellos son las impresiones en positivo, realizadas impregnando la palma de la mano en pintura y presionándola contra la piedra de modo que la pintura es transferida al soporte. El segundo serían las llamadas impresiones en negativo, realizadas colocando la mano limpia sobre la pared y proyectando pintura pulverizada sobre ella y una pequeña zona a su alrededor. De este modo la pintura impregna el espacio que rodea la mano dejando limpia la zona donde esta se hallaba. Si hemos mantenido en la construcción de los anteriores elementos la presencia en positivo de los símbolos litúrgicos, trasladar este segundo procedimiento a la tridimensionalidad deriva en mantener presente el negativo. Considerando que buscamos la comunicación a través de la expresividad del aura de la huella más que la literalidad de la reproducción volumétrica, la experimentación matérica conduce a dejar presentes los gestos de la mano creando. El diseño solicitado para el sagrario incluye una ventana circular a través de la cual exponer en ciertos períodos del año litúrgico la custodia, un elemento orfebre de metal precioso que contiene la Hostia, después de ser consagrada, presentada para su adoración por los fieles. Siendo este contenido el eje protagonista de toda la ordenación litúrgica que se desarrolla en el templo, nuestras huellas remarcan esa principalidad creciendo en progresión circular alrededor suyo. La expansión creciente de incisiones dactilares se propaga por todo el sagrario siendo tan solo interrumpidas por la incisión, igualmente en negativo, de la escritura en latín que relata la advocación del templo: *Unus pastor, pastor bonus*. Por extensión, tanto el principal porta-cirio pascual como los otros porta-cirios del templo son igualmente fundidos en aluminio conteniendo las mismas huellas que emanan de la expansión del sagrario, dado que sustentan las velas que en el ámbito en que nos hallamos simbolizan la luz de Cristo. De este modo los elementos fundidos en aluminio conformados por la huella en negativo son los que simbolizan y contienen la presencia de Cristo en la liturgia.



Figura 6. Sagrario, Altar y ambón. Fotografía del autor.

#### 4. Conclusiones

El objetivo de la investigación para la creación del mobiliario litúrgico destinado al culto en la parroquia del Buen Pastor en Ponferrada se basa en la comunicación sensorial y emotiva que produce la huella en el espectador. Como bien explicamos al principio respecto a la concepción triádica del signo de Peirce, utilizamos la faceta del símbolo como un instrumento que revelase la función y concordase con la naturaleza del elemento como base ineludible en su conformación, pero la innovación que experimentamos y aportamos al proyecto es la incorporación del carácter de índice que comporta la huella. Estas expresiones evocadoras provocan una respuesta en el espectador que se han constatado históricamente con la devoción que provoca la veneración de reliquias que refieren directamente a la existencia de una virtud. Este tipo de reliquias en numerosos casos son elementos reales conservados, como puedan ser cuerpos incorruptos o bien fragmentos de Santos, ropajes u objetos de los mismos o de otros personajes históricos relativos a la fe y, en el caso que más concierne a la investigación, las huellas de la presencia de todo lo referido. Siendo el más directo referente de este tipo de veneraciones la Sabana Santa que se conserva en Turín, el ejemplo del positivo de San Jerónimo venerado en la mezquita de Ketchaoua, antiguamente denominada Catedral de San Felipe de Argel durante la colonización francesa, nos ilustra esta remembranza por medio de la huella de una existencia. En 1569 un joven árabe convertido al cristianismo, bautizado bajo el nombre de Jerónimo, tras ser capturado por un corsario morisco fue llevado prisionero a Argel. Presionado a renunciar al cristianismo, se negó firmemente a hacerlo y por ello fue condenado a muerte. Atado de pies y manos, fue arrojado vivo a la argamasa de los cimientos del llamado Fuerte de las Veinticuatro horas, que en ese momento se estaba construyendo, cubriendo su cuerpo con los sillares de la obra. Relatado este suceso por el benedictino español Diego de Haedo en su *Topografía e historia general de Argel*, el suceso era conocido por el encargado de las obras de demolición de dicho fuerte que se llevaron a cabo en 1856. Se consiguió localizar el lugar donde fue arrojado el mártir, encontrando los huesos y el negativo hueco que se formó tras la descomposición del cuerpo. Rellenando dicho hueco con yeso, el positivo registra el volumen, los rasgos, ropajes y cuerdas con que fue atado (Berbrugger, 1859). La apariencia del yeso es la del mismo mártir venerado y aun teniendo conciencia de que el objeto en sí no es sino la masa de escayola que lo conforma, nos encontramos con que la huella impresa, la sensación de presencia real y la seguridad del hecho del contacto acaecido sobre esa misma materia le proporcionan un aura de sacralidad inigualable que deriva en una peregrinación devota alrededor de ese vaciado.

Sabiendo que en la creación del mobiliario litúrgico no incluimos ningún componente que sea sagrado a priori, sino simples elementos que cumplen una función simbólica, lo que nos interesa es servirnos de ese aura de sacralidad que contiene en sí mismo la presencia de la huella de una realidad anterior. En el análisis sobre la percepción por parte del espectador de la presencia de un objeto, la “transmaterialización” o traspaso a otro material del elemento que actúa como símbolo juega un papel determinante en el proceso de aparición del aura y en la comunicación de la sensación de sacralidad. Si presentásemos directamente el objeto que simboliza el mueble en cuestión, éste se convierte automáticamente en símbolo, siendo además percibido como una versión del creador que lo conforma. Es decir, si para el altar construimos una pira con troncos reales, este elemento se percibe como

una recreación que un autor hace de una pira de sacrificios. Es un símbolo, puesto que se sabe que realmente no va ser quemado, que refiere el uso que se le asignaba en la antigüedad, sin rastro de evocación metafísica ni de puertas hacia la percepción emotiva. En ese caso no surgiría la categoría presencia-ausencia que establece la reflexión sobre la diferenciación entre el ser y no ser, dejando vacía cualquier posibilidad de interpretación sensorial. Al percibir el mismo objeto presentado en un material distinto al que nuestra experiencia nos dice que por su naturaleza le corresponde, aparece el enigma que lo relaciona con lo mágico de los rituales, donde cada acción persigue una referencia a lo no presente o evidente, conformándose de ese modo, automáticamente, en índice.

La dirección que nos muestra dicho índice puede ser ampliamente interpretada según la capacidad de empatía, las experiencias personales o la sensibilidad emocional de cada espectador. No obstante, hallándose todos los muebles ubicados en un espacio sagrado confesional y siendo cada uno de ellos indicadores de su funcionalidad, todos son partícipes de la liturgia que se celebra en el espacio que los acoge y todo espectador que acude a la misma los ubica en esa dirección. Sabiéndolos así contextualizados, la cualidad antes referida con el neologismo de transmaterialización que comparten todos ellos actúa como un testigo que refiere un homenaje hacia el principal acto que se produce en la liturgia, que es la consagración del pan y el vino. Según la fe de la Iglesia católica, durante la consagración se produce el fenómeno de la transustanciación, cuando la sustancia del pan se convierte en la sustancia del cuerpo de Cristo y la sustancia del vino se convierte en la sustancia de la sangre de Cristo. Esta reflexión sobre el cambio de materia y sustancia no implica ninguna translación precisa de conceptos entre los significados de la liturgia y los elementos funcionales creados, sino que una vez más se presenta como una referencia indicial que apela en mayor grado a la percepción sensorial del espectador, reafirmandole en el sentido de su presencia en el lugar.

Aprovechamos por último que el enigma sobre el origen del elemento ausente que provoca la huella es un componente determinante que despierta la intriga en el espectador. La comunicación de datos que produce la precisión objetiva del registro en los vaciados del natural hace que el espectador se interroge sobre su origen, que aprecia como obra no interpretada. La curiosidad sobre lo desconocido crea un magnetismo que invita al espectador a imaginar un relato que resuelva dicha incógnita imaginada. La máscara mortuoria de la desconocida del Sena nos ilustra este grado de reacción ante la presencia de un vaciado del natural. A principios del siglo XX se hizo muy popular la máscara de una joven de rostro dulce y expresión muy serena, de la que se vendieron numerosas copias que llegaron a inspirar significativas creaciones. Albert Camus, Rainer María Rilke, Man Ray o Vladimir Nabokov entre otros han reflejado en novelas, poemas, fotografías o cine esta imagen de la joven, que acabó siendo el modelo que se utilizó para el rostro del primer maniquí que se creó para entrenamiento de maniobras médicas de reanimación cardiorrespiratoria. Siendo su origen más probable el de un golpe de suerte en la estrategia comercial de un fabricante de máscaras que realizó esta sobre el rostro de su hija, por Europa se extendieron las versiones del suicidio, arrojándose al Sena, de una joven cuyo rostro reprodujo, cautivado por su belleza, el médico que recibió el cuerpo en la morgue de París. Conmovido por la juventud y serenidad del rostro, el público comenzó a tejer historias de su pasado y desenlace, exquisitas en detalles partiendo tan solo de la sensación emanada de la máscara (Saliot, 2015). Salvando las distancias, nos

servimos de este magnetismo evocador en la creación del mobiliario litúrgico sin caer en los excesos escenográficos que provocasen la anécdota y la distracción del sentido original que poseen. El paralelismo que se produce entre la sugestión provocada por el aura de los vaciados del natural y el recogimiento espiritual que la liturgia religiosa precisa es la vía que la investigación debe aprovechar en la medida apropiada, de modo que el primero ayude y no usurpe los objetivos del segundo.

## Referencias

- Batencur Navarro, C; Betancur Mesa, S. (2000). *Los Zurdos, Mitos, Realidades, Perspectivas*. Medellín: Prensa Creativa. Pag 86.
- Benjamin, W.; Tiedemann, R. (2005). *Libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal Ediciones. Pp.450.
- Berbrugger, A. (1859). *Géronimo, le martyr du Fort des vingt-quatreheures à Alger*. Argel: Bastid.
- De Haedo, D. (1929). *Topografía e historia general de Argel*. Madrid: La Sociedad de Bibliófilos Españoles. Tomo III, Pp. 107-114.
- Denzinger, H.; Hünermann, P.; Dalmau, B.; Ruiz-Garrido, C.; Martín-Mora, E. (2000). *El Magisterio de la Iglesia: enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Barcelona: Herder.
- Groenen M. (2011). *Images de mains de la préhistoire*. Journal Name: La part de l'œil, Dossier "L'art et la fonction symbolique".
- Marafioti, R. (2004). *Charles S. Peirce: el éxtasis de los signos*. Buenos Aires: Editorial Biblos. p.88.
- Panzanelli, R. (2008). *Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence. Ephemeral bodies: wax sculpture and the human figure*. Los Angeles: Getty Publications.
- Plinio el Viejo; Domenichi, L. (1603). *Historia natural*. Venecia. Libro XXXVI, XLIV. [1]
- Polibio; Cruz Andreotti, G. & Balasch, M. (2000). *Historias*. Madrid: Gredos. Vol.II, Pp. 53-54.
- Saliot, A-G. (2015). *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*. Oxford: OUP.
- Zumthor, P.& Durisch, Th. (2014). *Peter Zumthor. Buildings and Projects*. 1985 - 2013. Zürich: Scheidegger & Spiess. Vol 3, p. 122.