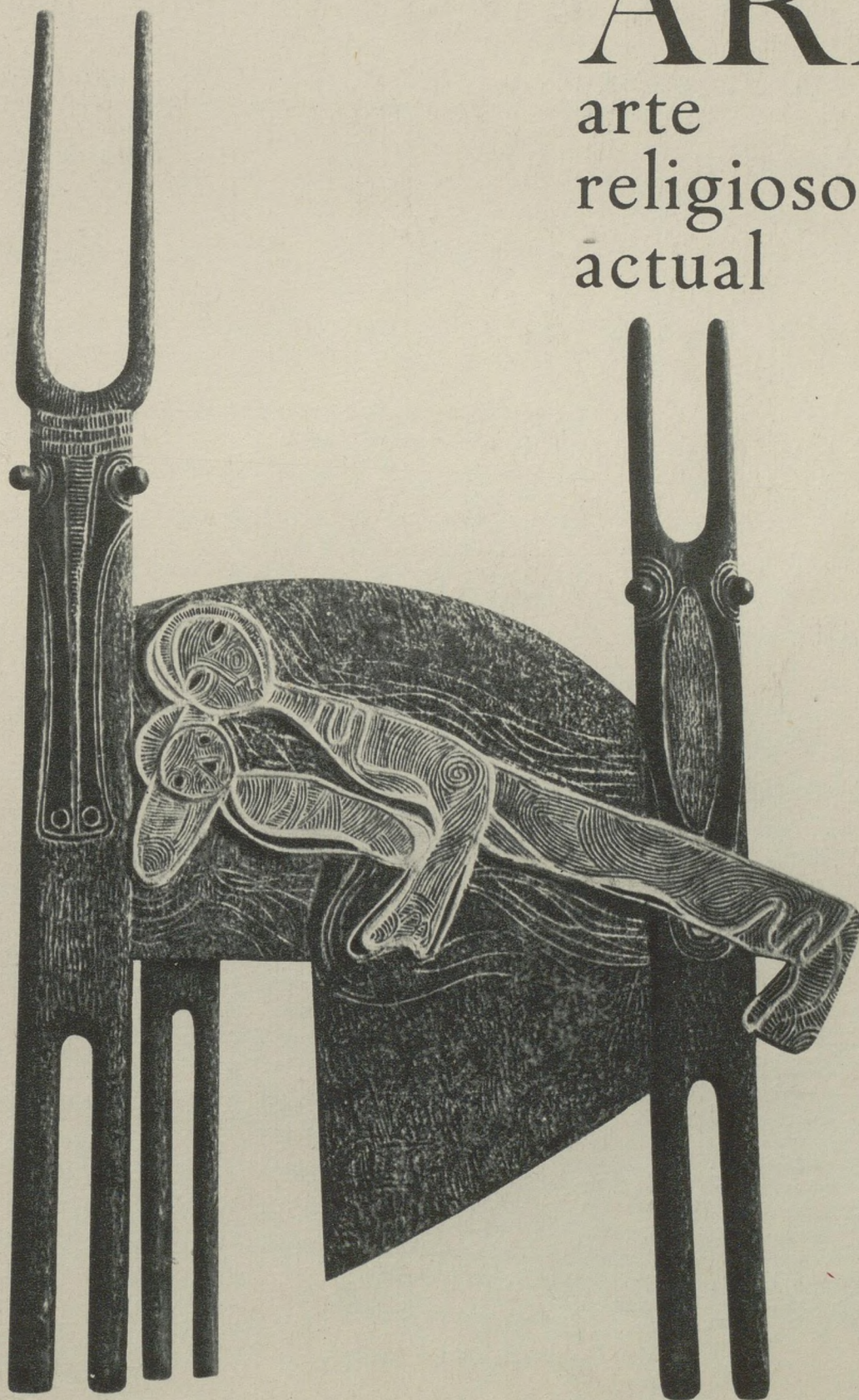


ARA

arte
religioso
actual



ARA arte religioso actual

PUBLICACION del MOVIMIENTO ARTE SACRO

Número 3

Madrid, enero 1965

I N D I C E

MONTSERRAT, SALZBURGO, ROYAN	I
ARTE Y ECUMENISMO.....	2
LA FORMACION LITURGICA DEL ARTISTA	
Alejandro Olivar, O. S. B.	4
SALZBURGO, IV BIENAL DE ARTE CRISTIANO	
J. L. Iriondo, O. F. M.	14
A PROPOSITO DE LA EXPOSICION DE ARTE SACRO	
DE ROYAN	
M. Cerezo Barredo, C. M. F.	26

TEXTOS:

CONSTRUCCIÓN DE IGLESIAS Y ALTARES (Cap. V. Instrucción del 26 de septiembre de 1964)	I
--	---

NOTAS:

ENJUICIAMIENTO BIBLIOGRÁFICO.....	III
REUNIONES DE S. I. A. C. EN MONTSERRAT	V
NUESTRO ARTE RELIGIOSO FUERA DE ESPAÑA.....	VI
SEMINARIO DE ESTUDIOS SOBRE EDIFICIOS RELIGIOSOS	VII
UN COMENTARIO SIGNIFICATIVO.....	VIII

Dirige: Fr. José M. de Aguilar, O. P

Director técnico: Gonzalo Cerezo Barredo.

Consejo de redacción: M. Cerezo Barredo, C. M. F.; José Luis Iriondo, O. F. M.; José M.^a Javierre, O. D.; José Luis Sánchez.

Administración: Julián Gayarre, 1. Madrid, 7.

Precio de suscripción en España: 175 pesetas (cuatro números).

Número suelto: 50 pesetas.

Precio de suscripción para el extranjero: 4 \$. U. S. A. Por avión 6 \$

Imprime: Sucesores de Rivadeneyra, S. A.—Madrid.

Esta revista se publica con aprobación y censura eclesiástica.

Depósito legal: M. 9.801 - 1964.

CONSTRUCCION DE IGLESIAS Y ALTARES CON VISTAS A FACILITAR LA PARTICIPACION ACTIVA DE LOS FIELES (*)

I Disposición de las iglesias.

90. Al construir nuevas iglesias, al reconstruirlas o adaptarlas, procúrese con diligencia que resulten aptas para celebrar las acciones sagradas conforme a su auténtica naturaleza y obtener la participación activa de los fieles (Cfr. Const. art. 124).

II El altar mayor.

91. Conviene que el altar mayor se construya separado de la pared, de modo que se pueda gi-

rar fácilmente en torno a él y celebrar de cara al pueblo. Y ocupará un lugar tan importante en el edificio sagrado que sea realmente el centro a donde espontáneamente converja la atención de toda la asamblea de los fieles.

Obsérvese lo que prescribe el derecho acerca de la materia con que debe edificarse y adornarse el altar.

Además, el presbiterio alrededor del altar tendrá tal amplitud que se puedan desarrollar cómodamente en él los sagrados ritos.

III La sede del celebrante y de los ministros.

92. La sede para el celebrante y los ministros se colocará de tal

forma que, según la estructura de cada iglesia, sea bien visible a los fieles y el celebrante aparezca realmente como el presidente de toda la comunidad de los fieles.

No obstante, si la sede del celebrante está situada detrás del altar, hay que evitar la forma de trono, que es propia únicamente del obispo.

IV Los altares laterales.

93. Los altares laterales serán pocos; es más, en cuanto lo permita la estructura del edificio, es muy conveniente que se coloquen en capillas separadas de algún modo del cuerpo de la iglesia.

(*) Cap V de la Instrucción para aplicar debidamente la constitución sobre Sagrada Liturgia. (26 de sepbre. 1964.)

V

**Ornato
de los
altares.**

94. La cruz y los candelabros que se requieren en el altar para cada una de las acciones litúrgicas se pueden colocar también en las proximidades del mismo, a juicio del Ordinario del lugar.

VI

**Reserva
de la
Eucaristía.**

95. La sagrada Eucaristía se reservará a un sagrario sólido e inviolable, colocado en medio del altar mayor o en un altar lateral, pero que sea realmente destacado, o también, según costumbres legítimas, y en casos particulares que deben ser aprobados por el Ordinario del lugar, en otro sitio de la iglesia, pero que sea verdaderamente muy noble y esté debidamente adornado.

Se puede celebrar la misa cara al pueblo, aunque encima del altar mayor haya el sagrario, en cuyo caso éste será pequeño pero apropiado.

VII

El ambón.

96. Conviene que para la proclamación de las lecturas sagradas haya uno o dos ambores dispuestos de tal forma que los fieles puedan ver y oír bien al ministro.

VIII

**Lugar de la schola
y del órgano.**

97. El lugar de la schola y del órgano se situará de tal forma que parezca claramente que los cantores y el organista forman parte de la asamblea congregada y puedan desempeñar mejor su ministerio litúrgico.

IX

**Lugar
de los fieles.**

98. Téngase especial cuidado en disponer el lugar de los fieles, de modo que puedan ver las celebraciones sagradas y participar debidamente en ellas con su espíritu. Conviene que normalmente se pongan para su uso bancos o sillas, pero hay que reprobear la costumbre de reservar asientos a personas privadas, según el artículo 32 de la Constitución.

Se procurará, además, que los fieles no sólo puedan ver al celebrante y demás ministros, sino también escucharlos cómodamente, utilizándose para ello los medios técnicos modernos.

X

El Baptisterio.

99. En la construcción y ornamentación del baptisterio se procurará con diligencia que aparezca claramente la dignidad del sacramento del Bautismo y que el lugar sea apto para las celebraciones comunitarias (Cfr. artículo 27 de la Constitución).

ENJUICIAMIENTO BIBLIOGRAFICO

La trascendental importancia que para la renovación litúrgica tiene la Constitución de Sagrada Liturgia (C. S. L.) se proyecta hacia el arte sacro en su capítulo VII. Era de esperar que pronto apareciesen comentarios a tan importante texto conciliar. Deseamos facilitar a nuestros lectores una información crítica de los primeros publicados.

Excmo. Sr. Dr. Luis Almarcha

DIRECTRICES DEL CAPITULO VII DE LA SAGRADA CONSTITUCION DE SAGRADA LITURGIA

León, 1964.

En folleto aparte ha sido publicada esta importante conferencia inaugural de la II Semana Nacional de Arte Sacro, que figurará en el tomo de sus actas y que hemos tenido el gusto de reproducir —en texto íntegro y en sucinto resumen— en nuestro segundo número de ARA.

Por haber vivido intensamente la problemática del arte sacro, en su experiencia pastoral y en su magisterio jerárquico, el doctor Almarcha, obispo de León y presidente de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, era en la Comisión Conciliar el mejor portavoz de los puntos de vista españoles, y ahora el mejor exponente en su patria de los puntos de vista conciliares. Por ello tiene especial autoridad esta

presentación que el doctor Almarcha hace de las directrices conciliares, en cuya depurada y precisa redacción él mismo colaboró. No ha tratado de hacer un mero comentario casuístico ni erudito, sino más bien una presentación de máxima nitidez doctrinal, de fidelidad expositiva y de atractivo pastoral. La lectura de esta conferencia nos acerca fácilmente a lo esencial, a lo verdaderamente orientador del documento; hace sentir un estímulo vehemente para adentrarse más en el estudio del texto completo y hasta en el deseo de llegar a criterios precisos de aplicación práctica. En este sentido difícilmente podrá encontrarse mejor iniciación al tema que esta conferencia de amena y fácil lectura.

R. P. Arsenio Arenas, O. P.

CONCILIO: ARTE SACRO MODERNO

Colección OPE. Villaba (Navarra), 1964

En las mismas fechas que la anterior conferencia se publicaba este volumen de 192 páginas, en el que el padre Arenas reúne un comentario al capítulo VII de la C. S. L. y una serie de trabajos complementarios sobre diversos aspectos del arte sacro moderno.

El comentario del capítulo VII es también una exposición sugestiva y sugerente, que ayuda muy eficazmente a adentrarse en el espíritu y en el contenido del capítulo VII, que paso a paso, sin olvidar aspectos interesantes, ha sido comentado con

gran claridad y acertado criterio. Aplaudimos la omisión de todo detalle erudito y teorizante que hubiera dispersado la atención y dificultado la fácil comprensión pedagógica de una exposición aparentemente sencilla, pero que supone una madura formación de criterio y una reposada asimilación del texto conciliar. La justa medida en la extensión ha sido alcanzada en los nueve capítulos del comentario. Tan sólo hubiéramos deseado una mayor extensión al comentario del número 122 del capítulo VII, que consideramos como una densa y concentrada declaración de principios, que satisface cumplidamente a los especialistas, pero que necesita una orientación desmenuzadora para que el lector profano pueda adentrarse mejor en su amplio y profundo contenido. Puede que muchas de las cosas que hubieran

podido ampliar el comentario de dicho número estén después dichas en diferentes ocasiones, en la primera o segunda parte del libro. Fácilmente podrá tenerse en cuenta esta necesidad introductora de la mayoría de los lectores para ulterior edición.

La parte segunda facilita a los especialistas y aficionados una ampliación más precisa y profunda de algunos temas concretos, como el de la imagen y la figuración artística, la abstracción y el informalismo, función, expresión y significación en la arquitectura religiosa, el camino de una nueva escultura, la figuración como extremo en pintura. Algunas ilustraciones gráficas completan el contenido valioso de esta obra del padre Arenas, publicada con gran oportunidad para la finalidad divulgadora y orientadora que se propone.

CONCILIO VATICANO II, tomo 1.º

Comentarios a la Constitución de Sagrada Liturgia

B. A. C. Madrid, 1964

Nuestra nota crítica no abarca la totalidad de este primero y valioso volumen de la B. A. C. dedicado al Concilio Vaticano II. En él se contienen excelentes estudios en materia litúrgica hechos por muy competentes especialistas. Pero por cuanto se refiere al capítulo VII de la C. S. L. referente al arte y objetos sagrados lamentamos que el comentario inserto en este tomo no esté a la altura del resto de tan acreditada publicación.

a) El comentador de un texto legal debe comenzar por recoger el espíritu o intención del legislador para mejor interpretar la letra escrita. Sin captar aquel espíritu, difícilmente puede desentrañarse el contenido y dar vida a la letra. Este es el primer defecto que encontramos al comentario publicado por la B. A. C.

No riman el espíritu del Concilio Vaticano II y su actitud frente a la problemática del arte sacro, con la postura que manifiesta el comentador de este capítulo, al que apenas se concede importancia (página 548, 3.º).

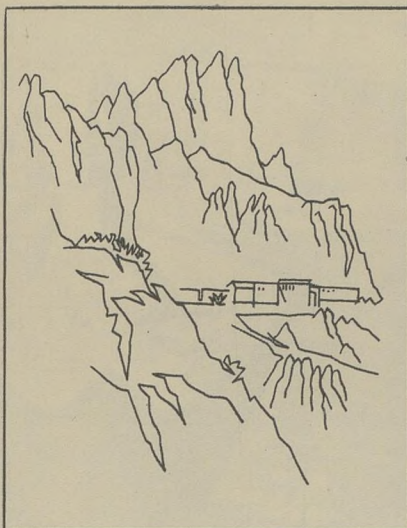
La renovación litúrgica y su proyección en el campo artístico-religioso responden a un clima general de apertura, de «aggiornamento» en ruta de avance equilibrado y prudencial, que, iniciado anteriormente,

ha recibido un claro refrendo —y hasta impulso— en el Concilio. Se orienta una evolución renovadora y se responsabiliza en ella a los Ordinarios y Comisiones; no adopta el Concilio una postura defensiva y retardataria. El Comentario aludido adolece, en cambio, de un mal disimulado temor, de un ponerse en guardia frente a peligros y dificultades imaginarias, de acusaciones injustas a fuerza de exageradas.

Cuando el texto conciliar dice que «el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia», el comentario dice: «el arte moderno tendrá difícilmente acceso a los lugares sagrados» (552).

Por otra parte se dice también que «la tradición secular obliga a creer... que tendrá cabida en la Iglesia» (551). ¿Cuándo esto? No «en un futuro» (553), sino en un presente, por voluntad y estímulo de la propia Iglesia, pues la reciente Instrucción de 26 de septiembre de 1964 dice textualmente: «las iglesias y oratorios, los objetos sagrados en general y las vestiduras sagradas ofrecerán un aspecto de auténtico arte cristiano, **sin excluir el arte moderno**».

(Continúa en página V.)

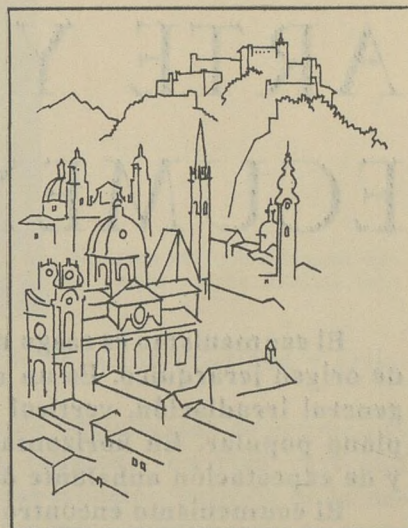


MONTSERRAT SALZBURGO ROYAN

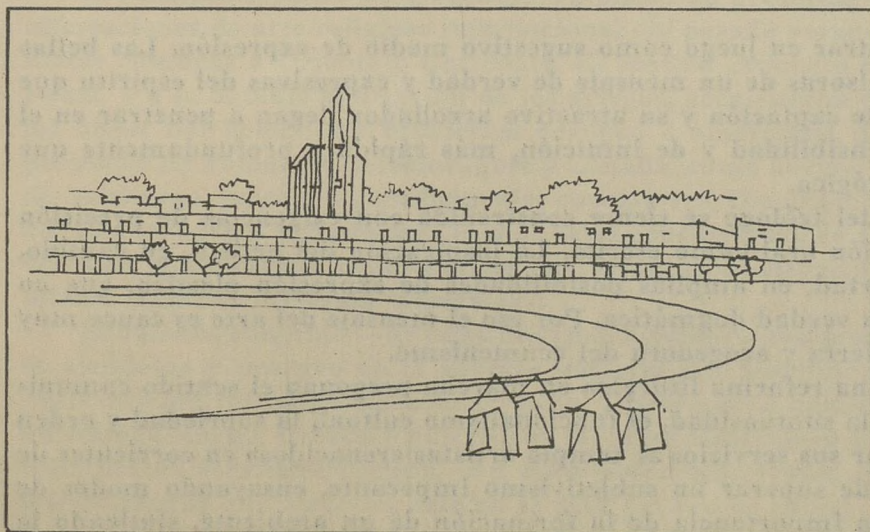
Tres acontecimientos de arte religioso, en los tres meses veraniegos de 1964, han tenido lugar en estos tres excelentes escenarios: Montserrat, Salzburgo y Royan.

MONTSERRAT ofrece doble regalo al espíritu: un ambiente excepcional de liturgia vivida en el monasterio y el espectáculo de una naturaleza que eleva y sobrecoge en su montaña. Reuniones de estudios, convivencias religiosas y libre apertura al fluido diálogo entre artistas. Preocupación honda en lo religioso y en lo artístico, proyección amplia y acogedora en lo internacional. Síntesis de ambiente y labor en las conversaciones del Secretariado Internacional de Artistas Cristianos.

SALZBURGO, punto central de convergencia europea con el marco acogedor de una ciudad monumental, evocadora —en sus templos y palacios— de tiempos de bienestar, y en su vibración cosmopolita estimulante de unión. La música seguirá siendo allí su principal medio de expresión, con el que se entienden maestros y divos, técnicos y aficionados venidos de todo el mundo. También el más intrincado lenguaje de la forma y el color sigue haciendo entenderse en Salzburgo a los artistas del mundo, cuando hablan de Dios y de su Cristo, con el mensaje de sus creaciones artísticas, en las grandes salas de la catedral, que albergan su exposición bienal de Arte Cristiano.



ROYAN evoca destrucción bélica y construcción pacífica. Su palacio de los Congresos destaca en un conjunto urbanístico de máxima modernidad. En el frenesí del veraneo playero, pone la nota serena de su gran templo de Nuestra Señora —intento notable de nueva expresión y funcionalismo arquitectónico— y la exposición internacional de Arte Sacro, donde también el color, la forma y la luz rinden su homenaje a Dios.



ARTE Y ECUMENISMO



El ecumenismo es rasgo muy característico de la religiosidad actual. No es simple consigna de origen jerárquico. Es un movimiento, una corriente vital que aflora de la intimidad y de general irradiación, vertical y horizontal. De arriba abajo, es decir, en altos niveles y en el plano popular. En horizontalidad, de fraternal acercamiento de las comunidades creyentes y de expectación anhelante de todo hombre de buena voluntad.

El ecumenismo encontró cauces variados de expresión hacia el cielo, en múltiples formas de oración; amplia difusión en la tierra, a través del magisterio ordinario de la Iglesia, en asambleas solemnes con trascendencia conciliar, o en sencillas y reiteradas oportunidades de ministerio pastoral.

También el arte viene a entrar en juego como sugestivo medio de expresión. Las bellas creaciones plásticas son transmisoras de un mensaje de verdad y expresivas del espíritu que las inspira. A veces su fuerza de captación y su atractivo arrollador llegan a penetrar en el alma del pueblo, por vía de sensibilidad y de intuición, más rápida y profundamente que cualquier otra iniciación pedagógica.

La trayectoria intelectual del teólogo se siente constreñida con exigencias de precisión y exactitud, tanto en su expresión oral como escrita. La inspiración del artista, en cambio, se desenvuelve con mayor libertad, en amplias posibilidades de expresión plástica, que no comprometen los derechos de la verdad dogmática. Por eso el mensaje del arte es cauce muy apropiado para la corriente abierta y acogedora del ecumenismo.

Cuando los postulados de una reforma litúrgica en marcha pregonan el sentido comunitario, la noble belleza más que la suntuosidad, el funcionalismo cultural, la sobriedad y orden en la figuración, vienen a prestar sus servicios al templo artistas «renacidos» en corrientes de purificación estética, ansiosos de superar un subjetivismo imperante, ensayando modos de trabajo en equipo, valorando la importancia de la formación de un ambiente, sintiendo la



Krystyna Sadowska, Canadá: «Santa Cecilia enseña música», tapiz.

necesidad de una profunda formación como exigencia de su doble vocación cristiana y artística.

Los movimientos litúrgicos y estéticos confluyen paralelamente hacia metas de ecumenismo en las diversas comunidades cristianas. Renacer artístico-religioso, en rica variedad plenamente compatible con el signo ecuménico de la unidad. Es repercusión fecunda de la declaración conciliar que «atribuye igual derecho y honor a todos los ritos legítimamente reconocidos y que quiere que en el futuro se conserven y fomenten por todos los medios».

Ese mismo espíritu de acogedora amplitud ha presidido también en las dos grandes manifestaciones de arte religioso internacional del pasado verano. Es el arte religioso señalando metas comunes a Oriente y Occidente. El sentido exquisito del Japón, junto al exponente de Israel, y a la notable aportación de los griegos, coexistieron en la exposición de Royan, entre las obras del hemisferio occidental europeo o americano. La misma significación tiene la presencia de Polonia, Checoslovaquia y Canadá, como nuevos concurrentes al certamen bienal de Salzburgo, junto a los tradicionales expositores. Diecisiete naciones en Royan, doce en Salzburgo y en ambas exposiciones la más varia concurrencia de artistas, que, divergentes muchas veces en lo accidental, coincidían en una voluntad de elevación religiosa y casi siempre en un mismo signo de cristiana inspiración.

El balance conjunto —de cuya dimensión estética nos ocupamos en esta edición de ARA— es alentador y positivo en el aspecto pastoral del movimiento ecuménico. Acercamiento y conocimiento mutuo; sana concurrencia y provechoso cambio de experiencias; apertura de un diálogo sereno, elevado y pulcro, con las artes plásticas como medio de expresión, en sincera voluntad de servicio religioso, con indudables inquietudes por la unión. Son posibilidades prometedoras que ofrece el arte en la ruta del ecumenismo.

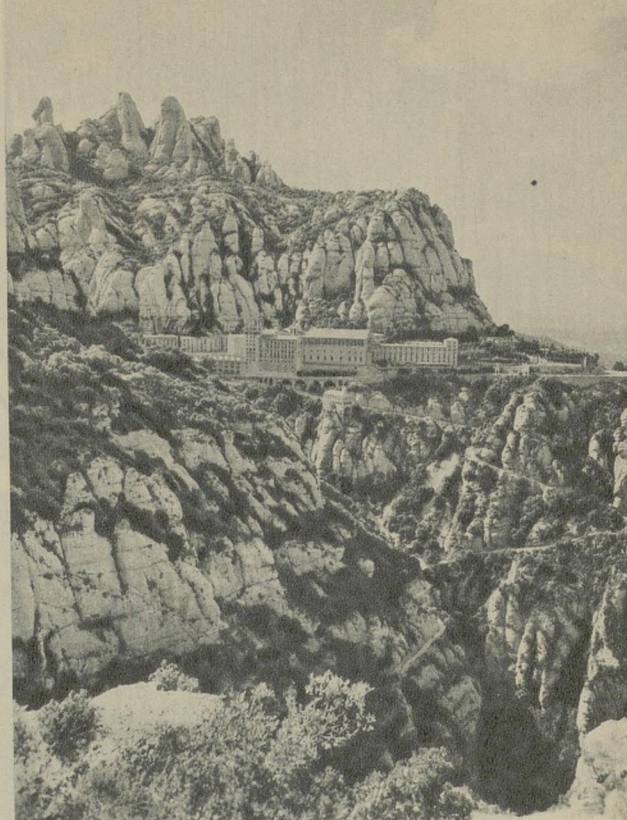
LA FORMACION LITURGICA DEL ARTISTA *

SUPUESTOS BASICOS

No será inútil, acaso, antes de entrar en materia hacer una distinción entre arte religioso y arte sagrado. Es una distinción quizá un poco más que puramente racional; servirá en todo caso para ayudarnos en nuestro modo de expresarnos. Damos a «arte religioso» un sentido más general; el «arte sagrado», en cambio, es un aspecto particular del arte religioso: es el arte religioso en cuanto que tiene una relación con el culto. No siempre el arte religioso tiene una relación con el culto sagrado, por lo menos una relación directa. A veces, empero, el arte religioso desempeña unas funciones esencialmente sagradas: es parte de la liturgia; es —como veremos— una extensión de los sacramentos; en este sentido hablamos de un «arte sagrado».

Al tratar de la educación litúrgica del artista (suponemos siempre al artista como auténtico artista, sin lo cual no habría arte) pensamos no solamente en el influjo que, en general, puede ejercer el culto divino en el alma de todo artista, sino que tenemos presente en concreto la formación que obtiene el artista como fruto y efecto de una experiencia per-

(*) Texto íntegro de la conferencia pronunciada por el autor en el Congreso de la S. I. A. C. —Secretariado Internacional de Artistas Cristianos—, celebrado en Barcelona y Montserrat del 25 al 30 de julio de 1964.



sonal en la vida litúrgica, experiencia que le convierte en una persona capaz —como artista— de expresar debidamente las formas que son esenciales al culto. El punto de partida del problema que incluye el tema de que tratamos podría hallarse precisamente en el hecho histórico de que ha habido épocas en que —debido a causas de un orden general, sobre las que más adelante hemos de detenernos un poco— la liturgia de la Iglesia no ha dispuesto de auténticos artistas sagrados que revistieran el culto con formas que correspondan genuinamente a su esencia; esto no quiere decir que tales artistas no fueran personas profundamente religiosas. Sin embargo, a pesar de su religiosidad, cristiana sin duda, a estos artistas (y para ser justos digamos que no solamente a ellos, sino a todos los cristianos de estas épocas) les ha faltado una educación litúrgica básica o suficiente, de modo que no han podido ser intérpretes verdaderos de los signos de la liturgia; sin los cuales la misma liturgia ni siquiera se concibe.

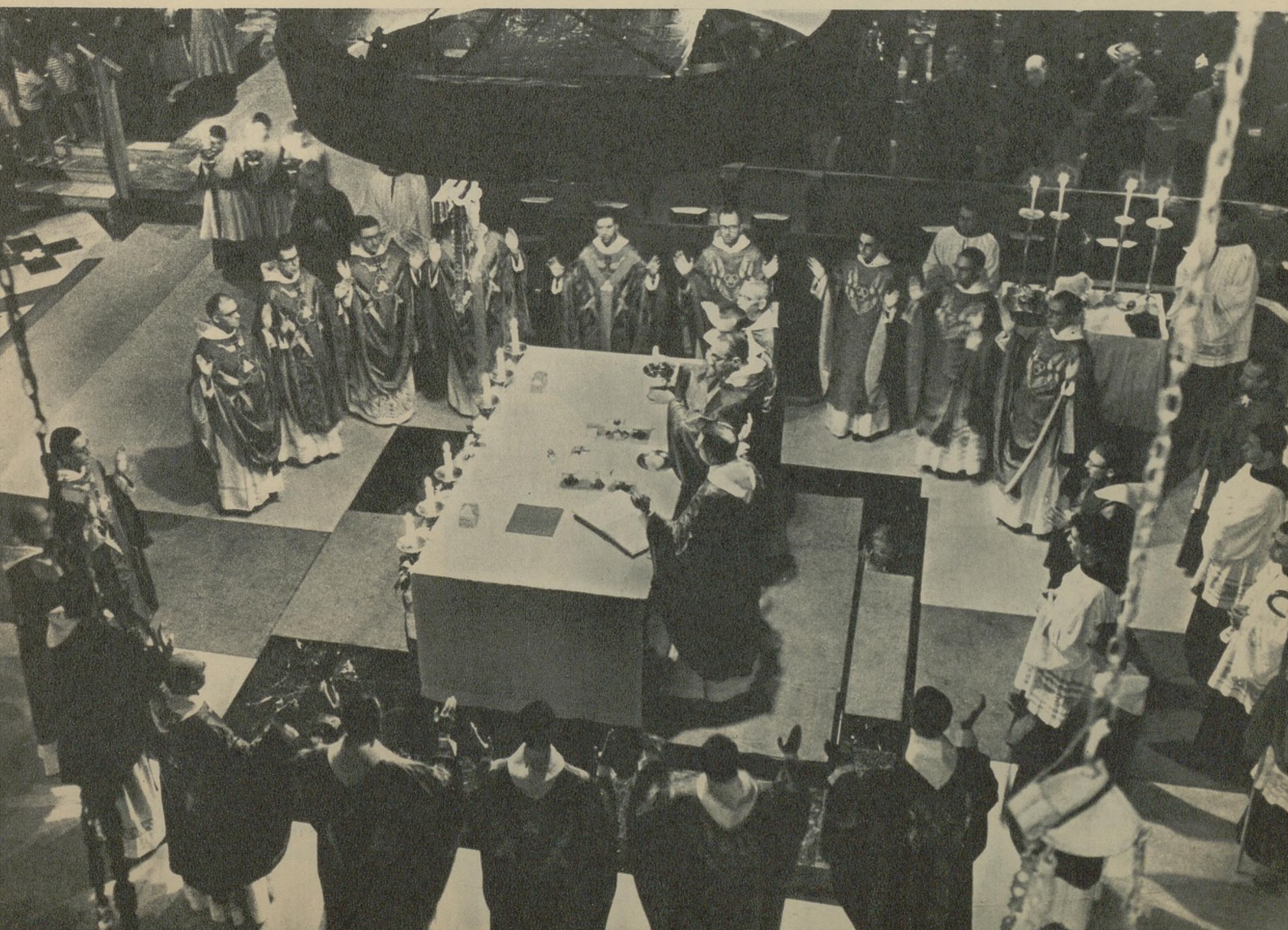
LITURGIA Y SIMBOLISMO

Con esto podemos ya establecer un principio fundamental, de cuya recta comprensión depende toda la formación sagrada del artista. Este princi-

pio puede enunciarse con estas sencillas palabras: la liturgia es esencialmente signo sagrado. Los teólogos escolásticos (Santo Tomás, por ejemplo, es lo primero que dice al tratar de los sacramentos) lo expresan diciendo: «sacramenta sunt in genere signi». La teología moderna admite plenamente este punto de vista, puesto que se trata de una verdad contenida claramente en el depósito de la revelación: en la Sagrada Escritura y en la tradición eclesiástica. Es cierto que el Señor dijo que hay que adorar a Dios en espíritu y en verdad: «in spiritu et veritate oportet adorare» (Io, 4, 24). Mas él mismo se cuidó de darnos a entender cómo hay que interpretar tal afirmación, desde el momento en que no solamente instituyó los sacramentos con elementos materiales, como son, por ejemplo, el

agua, el pan y el vino, sino que, en varias ocasiones, al realizar los milagros, que al mismo tiempo que beneficios del cuerpo eran también símbolos de los efectos de la gracia espiritual, los hizo adoptando unos gestos, unas acciones de carácter eminentemente ritual, como en el caso de la curación del ciego, en el que Jesús reviste su poder divino, absoluto, de unas formas humanas, consistentes en escupir sobre el polvo, formar barro, untar los ojos del desgraciado y restituirle así la vista (Io. 9, 6-7). Y cuando él quiere manifestar la gloria de su divinidad u otras realidades que trascienden los límites de la capacidad natural humana, hace partícipes a los hombres de unas teofanías que pertenecen a las más puras manifestaciones de belleza. Pienso, al decir esto en las apariciones angélicas sobre la

Un momento de la concelebración litúrgica de la Santa Misa en la basílica de Montserrat.



humildad del pesebre, en la partición de los cielos y la aparición del Espíritu Santo en forma de paloma en el bautismo de Jesús, en las irradiaciones luminosas del Tabor, en la gloria del sepulcro, en las lenguas de fuego que se posaron sobre los discípulos en Pentecostés.

No podemos decir que este modo de hacer del Señor sea cosa exclusivamente suya. La sentencia de un Santo Padre, que dice: «Christum in humanis actibus divina gessisse mysteria et in rebus visibilibus invisibilia exercuisse negotia», es algo que está en la línea del Antiguo Testamento (recuérdense, sobre todo, las vidas de los profetas y los ademanes simbólicos con que ilustraban sus vaticinios), y es propio también de toda la mentalidad antigua en general. Es algo que parece pertenecer a lo más primitivo de la naturaleza humana, que en las manifestaciones más antiguas de su cultura, como son las pinturas rupestres, se servía del arte con una intención por lo menos mágica. De suerte que en

las primeras comunicaciones del espíritu que conocemos aparecen unos motivos religiosos, por rudimentarios que éstos sean y por misteriosos que para nosotros resulten. No insisto en ello porque se ha escrito mucho sobre este particular. Subrayemos, empero, el hecho de que en sus primeras apariciones el arte se nos revela como expresión de una religiosidad; en sus orígenes, el arte es sagrado, y continuará siéndolo en todo el mundo antiguo.

Mas no lo es en el mundo moderno. En el mundo moderno existe un arte religioso y sagrado al lado de un arte profano o de un arte profanizado. Sólo en el culto van perpetuándose los valores sagrados primitivos del arte. Y el culto cristiano, a pesar de las formas modernas de que sabe y debe revestirse, continúa desarrollándose con la simbología particular, en la que Dios ha querido encarnar su revelación. Por esto, el estudio de la simbología bíblica y antigua es elemento indispensable para la formación del artista sagrado.



Jean Cattant, Francia: «Aparición en la encina de Mambre», escultura en bronce (detalle).

MISION DEL ARTE

Vamos ahora a enunciar y explicar un segundo principio, que podemos formular del siguiente modo: toda la liturgia es como una extensión de los signos sagrados eficaces de la gracia, sobre todo de la celebración eucarística. De un modo particular se sirve la liturgia del arte sagrado, como de uno de los mejores medios, para expresar la especial presencia de Dios en este mundo

Mientras la Iglesia no posea a Cristo definitivamente, visiblemente, recurrirá al gran «juego» de la liturgia para sustituir de un modo simbólico al Señor ausente. La Iglesia juega —y lo hará hasta el fin de los siglos— a encontrar a su Esposo. Es un juego hecho de símbolos y colores, de ritos, de actos, de palabras y de cánticos; o realizado con elementos: el fuego, el incienso, la cera, el óleo, el agua; y también el pan y el vino. Y Cristo realmente, aunque sólo sacramentalmente, en el ámbito de la fe, no de la visión, se deja encontrar, se deja tocar, se deja comer.

Es un juego de arte; un juego en el que la Iglesia pone toda su sensibilidad artística, ya sea representando figurativamente a Cristo Nuestro Señor, que de hecho tiene figura humana, ya sea representando simbólicamente las realidades celestiales o sobrenaturales, que hay que traducir en figuras terrenas. De allí se sigue la función escatológica del arte sagrado. Por él la Iglesia intenta realizar una preparusía de Cristo. Esta intención no es difícil de comprender para aquellos que están familiarizados con las representaciones sagradas del arte de aquellos siglos en que se tenía plena conciencia de esta función del arte en la liturgia, particularmente en la decoración de las iglesias, es decir, de aquellos ambientes en que se administraban los sacramentos.

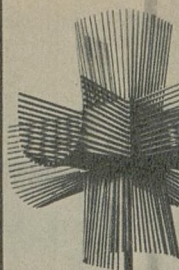
Concluyo este apartado diciendo que así como la liturgia toda es como la extensión de los sacramentos, así el arte en la liturgia es como la extensión de los signos sagrados, de los que amplía la función santificadora y escatológica.

FUNCIONALISMO Y SIMBOLO

Antes de proseguir en la enumeración de los principios sobre el arte sagrado que nos hemos propuesto exponer, quisiera entretenerme brevemente en un punto, que me parece de particular interés en la actualidad. En la reforma de la liturgia



Murphy Nell, Irlanda: «Bautismo de Cristo», cemento y granito.



Vista parcial de la exposición de Royan.
En primer término «Signo», escultura en
metal de Jean Cheret, Francia.

que se está llevando a cabo se habla mucho de restituir a los ritos sagrados su verdadero valor funcional. Ahora bien, aquí los liturgistas podemos recibir una buena lección del arte sagrado. Si admitimos que la liturgia es como un juego místico de la Iglesia ante Dios, y si concedemos un papel importante al arte en este juego, hemos de reconocer que en la liturgia no todos los signos, ritos y expresiones han de tener necesariamente una significación utilitaria en el sentido más estricto y más moderno de la palabra. Hay muchos signos en la liturgia, como los hay en el arte, que no tienen otra función que la de adornar; en esto consiste su utilidad. Me cuesta expresarme en este sentido, acaso porque no siendo yo artista no estoy familiarizado con la terminología propia. Pero la cosa me parece clara y fácil de comprender. Sería un error querer suprimir o transformar un rito solamente por no presentar éste una función práctica de utilidad en

el culto. El estudio de la historia de la liturgia nos demuestra que la Iglesia, sin duda a causa del profundo sentido artístico que sabe tener, sobre todo en las cosas del culto divino, ha convertido en símbolos sagrados lo que primitivamente no eran más que actos o servicios de utilidad. Cito solamente un ejemplo que es muy característico: el del cirio pascual. En la solemne bendición del agua que se practica en la vigilia pascual, vemos que el sacerdote introduce tres veces el cirio pascual en el agua, cantando cada vez en un tono de voz más elevado: «Descendat in hanc plenitudinem fontis virtus spiritus sancti». Todavía en el siglo VIII la inmersión de la luz en el agua no era más que una disposición ajena a cualquier significado sagrado. La rúbrica antigua dice: «Hic deponunt acoliti cereos duos quas tenere videntur intro fontes in ipsa aqua et usque dum baptizentur semper ibi accensi sunt». Es decir, en el momento en que el pontífice o el sacerdote descendía en la piscina bautismal para proceder al bautismo de los neófitos, los acólitos depositaban los ciriales en el agua del oscuro bautisterio (era de noche) para alumbrar mejor al que iba a administrar el sacramento del bautismo.

Podríamos multiplicar los ejemplos de actos meramente utilitarios en su origen, convertidos en ritos simbólicos por la Iglesia. Mas esto no debe sorprendernos, desde el momento en que el mismo Señor ha elevado a sacramentos actos o funciones humanas de naturaleza práctica o biológica. La simple loción con el agua ha sido convertida en sacramento de purificación y regeneración espiritual; el alimento natural del pan y del vino son para nosotros nutrición sobrenatural, al par que la presencia por separado del pan y del vino sobre el altar son el memorial de la muerte del Señor, es decir, aquella separación de la sangre y del cuerpo del Redentor, que en el Calvario representó la salvación del género humano.

MENSAJE Y REVELACION

Mas el arte desempeña otra función en el culto, además del de ser una extensión de los signos sagrados. Porque la misma liturgia no se limita a ser santificadora en el sentido rigurosamente sacramental de la palabra. En la liturgia es donde la Iglesia proclama oficialmente la palabra revelada. Una parte considerable de la liturgia está dedicada a esto. Por ejemplo, toda la primera parte de la misa,



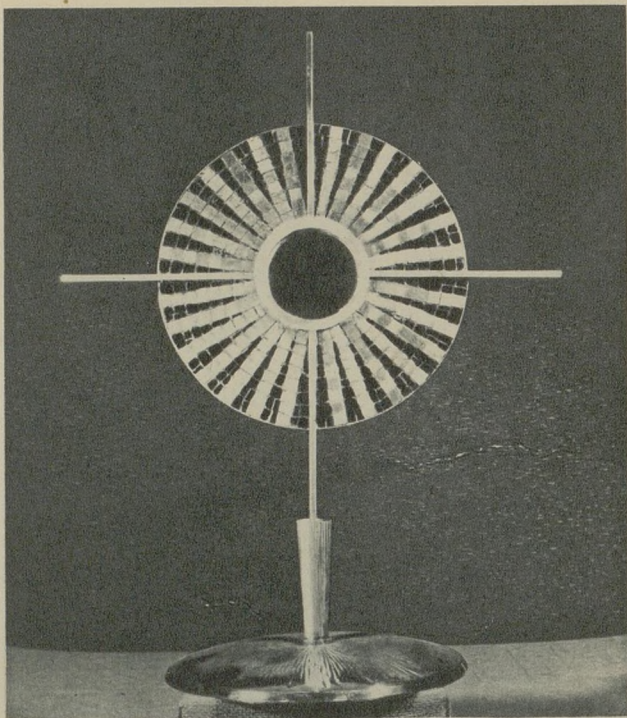
J. M. Aguilar, O. P., España: Cálices en bronce y en plata.

lo que llamamos precisamente «liturgia de la palabra», o sea, desde el principio de la celebración hasta el ofertorio está consagrada al anuncio solemne de la revelación, con el consiguiente diálogo que se establece cuando la comunidad cristiana responde con sus aclamaciones y cánticos al don sobrenatural de la revelación, a Dios que habla a los hombres.

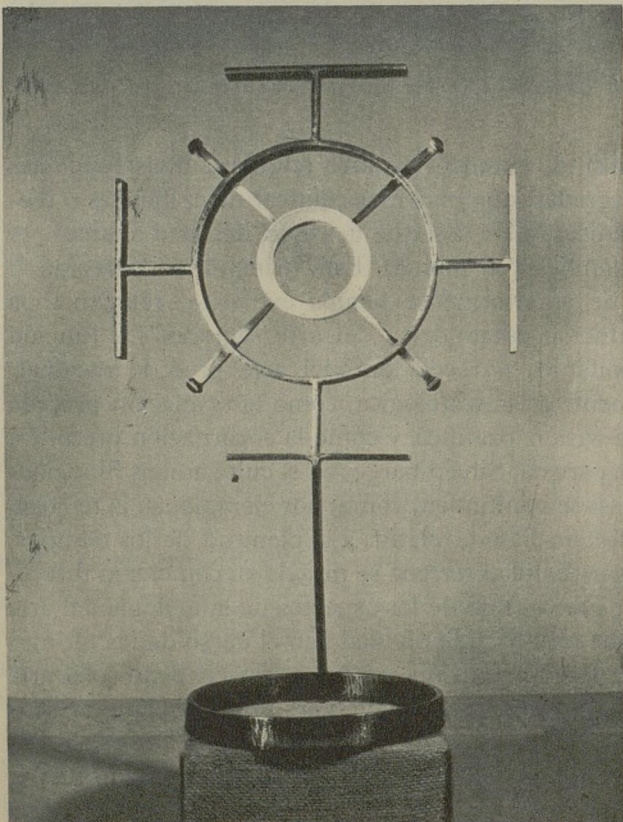
Aquí el arte sagrado juega otro papel importante. La Iglesia no sólo ambienta artísticamente dicha proclamación de la palabra de Dios; no se sirve únicamente del arte para ilustrar la revelación. El valor funcional del arte sagrado es aquí todavía mayor: es un medio de que se sirve la Iglesia para esta misma proclamación de la revelación. Así, pues, podemos asentar este nuevo principio: el arte sagrado es un elemento activo de la revelación. Claro que puede serlo todo arte religioso; pero cuando lo es en el culto, cuando lo es en los lugares consagrados al culto y durante la celebración del

mismo, entonces el arte adquiere unas funciones sagradas, que podemos calificar de epifánicas o teofánicas. Es Dios que a través del arte aparece, se manifiesta al mundo. Este principio es parecido al que anteriormente hemos expuesto, relativo a la función escatológica del arte sagrado. La función epifánica o reveladora del arte precede racionalmente a la escatológica, como la revelación precede la visión beatífica y como la encarnación precede a la parusía. Sin embargo, en el culto ambas funciones casi se confunden, como, por ejemplo, en la teología de San Pablo, relativa a la plenitud de los tiempos, la actualidad terrena se mezcla ya con el eón futuro.

Este es uno de los aspectos de la teología del arte que más ha sido olvidado en el curso de los últimos siglos. La función epifánica, trascendente, del arte sagrado ha ido perdiéndose a medida que el sentido de la liturgia ha disminuido. Y al perder su naturaleza epifánica, el arte ha ido humanizándose cada vez más. En lugar de ser voz de Dios se ha



J. M. Aguilar, O. P., España: Arriba, custodia en plata y mosaico; abajo, custodia en hierro y plata.



vuelto voz de los hombres; en vez de ser representación de realidades sobrenaturales se ha convertido en expresión del sentimiento humano. Dejando de ser primordialmente penetración del cielo en la temporalidad ha querido el arte representar la irrupción del mundo en el cielo. De sacramento, de misterio, el arte ha pasado a ser durante períodos largos de la historia expresión subjetiva de los sentimientos humanos. Sólo con el renacimiento del espíritu de la liturgia va recobrando el arte sagrado su auténtica función, función que va más allá de ser puramente moral y edificante. Desde el momento en que va unido al culto, que además de edificación es adoración de Dios, es acción de gracias y renovación sacramental de la memoria del Señor, el arte sagrado es también encuentro con Dios en el sentido más rico y sacramental de la palabra.

TRASCENDENCIA Y PEDAGOGIA

La trascendencia que tiene el arte sagrado en su doble función epifánica y escatológica, ha de manifestarse en la expresión concreta de sus formas. Estas formas tendrán que ser ciertamente humanas, por cuanto que el arte es producto de los hombres y a ellos se dirige. Sin embargo, lo que estas formas expresan ha de ser divino. Por su parte, toda la simbología litúrgica, todas las formas del culto, que siempre son humanas, a veces tremendamente humanas y caseras, no tienden sino a ponernos en contacto con las realidades más trascendentales de la gracia divina.

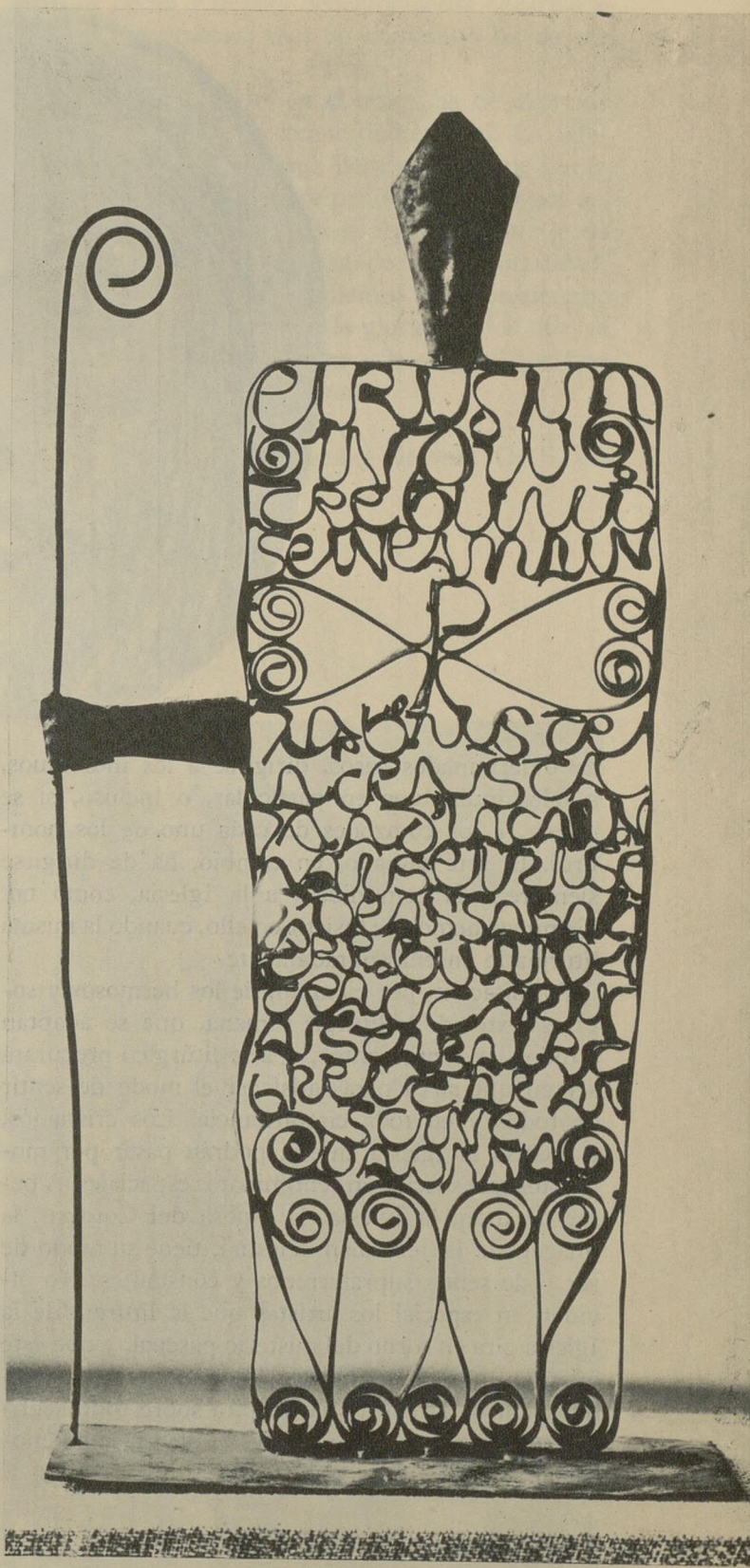
También aquí me resulta difícil expresar mi pensamiento. Por esto será más prudente ceder la palabra a un apóstol que conoció al Señor y que estuvo especialmente enamorado de su humanidad. Este amor humano, que le convertía en el discípulo «a quien amaba el Señor» (Juan, 13, 23; 19, 26), no era obstáculo para que en la contemplación de la liturgia celestial, en el Apocalipsis, que quiere decir revelación, a este discípulo amado se le representara el Señor glorioso, el Kyrios, en formas abstractas, sobrehumanas: «Vi siete candeleros de oro, y en medio de los candeleros a uno semejante a un hijo de hombre, vestido de una túnica talar y ceñidos los pechos con un cinturón de oro. Su cabeza y sus cabellos eran blancos, como la lana blanca, como la nieve; sus ojos, como llamas de fuego; sus pies semejantes al azófar incandescente en el horno, y su voz, como la voz de muchas aguas. Tenía

en su diestra siete estrellas, y de su boca salía una espada aguda, de dos filos, y su aspecto era como el sol cuando resplandece en toda su fuerza» (1, 12-16). Vemos cuán lejos está de ser según la carne la visión que de su Maestro tiene el discípulo amado. Podríamos compararla con la otra visión del «Cordero que estaba en pie como degollado, que tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios enviados a toda la tierra» (5, 6).

No hay duda de que a tales visiones se aproximan las representaciones del Cristo-pantocrator del antiguo arte cristiano y del arte bizantino, o la «majestas Domini» del arte románico, es decir, del arte de aquellas épocas, en que la liturgia era la fuente primordial en que apagaba su sed la piedad del pueblo cristiano; mientras que en las épocas posteriores, en las que la piedad se convierte más y más en individualista y subjetiva, también la representación de Cristo pasa a ser más sentimental y humana, con lo que parece demostrarse que aquella tremenda crisis, la prueba mayor en que Dios ha puesto a los hombres, a saber, la crisis arriana, superada sin duda, ha dejado, no obstante, unas huellas más o menos perceptibles incluso dentro de la ortodoxia; quiero decir que a los hombres, hasta manteniéndose en la fe de la divinidad de Cristo, siempre les será más fácil la contemplación de la humanidad que de la divinidad de nuestro Salvador. La liturgia, que es vida sacramental, que es experiencia del misterio de Cristo, que es, por tanto, vida profunda de fe, que se desarrolla en un gran simbolismo místico, siempre exigirá un esfuerzo de adaptación, una pedagogía, una formación.

ARTE Y COMUNIDAD

Quiero terminar con una observación, que también me parece importante en vistas a la formación del artista sagrado. La liturgia se practica comunitariamente. Liturgia e Iglesia son dos conceptos correlativos. No existe el uno sin el otro; y donde se da uno de ellos se da también el otro. No es aquí lugar para explicar tal afirmación. Pero sí es lugar para sacar una conclusión referente al arte. El arte sagrado, aquel que está al servicio de la liturgia, ha de estar al servicio de la comunidad, y esto tanto en la selección de los temas como en la expresión, como en el estilo. El arte religioso en general podrá,



Kelly Oisin, Irlanda: «San Patricio», maqueta para un monumento, bronce.



Dora de Pedery Hunt, Canadá: «Cristo», medalla en bronce.

en determinados casos, dirigirse a los individuos, a tales individuos en particular, o incluso, si se quiere, a los corazones de cada uno de los hombres. El arte sagrado, en cambio, ha de dirigirse siempre a la comunidad, a la Iglesia, como tal. Tampoco hemos de insistir en ello, cuando la misma liturgia lo enseña sobradamente.

A imitación, por ejemplo, de los hermosos y sobrios textos de la liturgia romana, que se adaptan a todos los sentimientos, el arte litúrgico procurará ser tal que sirva para satisfacer el modo de sentir de todos y en toda circunstancia. Los cristianos, e incluso la Iglesia entera, podrán pasar por momentos que suscitarán sentimientos especiales. A pesar de todo, la Iglesia, la esposa del Cordero, la imagen de la Jerusalén celestial, tiene su modo de ser y de sentir supraterrénos y constantes. No olviden en especial los artistas que la liturgia de la Iglesia gira en torno del misterio pascual, y que este misterio, que se celebra constantemente con la renovación de la eucaristía, inspira sobre todo sentimientos de firme esperanza y de alegría incommovible.

CONCLUSIONES

Acaso hubiese podido tratarse el tema de este estudio de un modo menos teórico. Podría redi-

mirme, en este sentido, antes de concluir, presentando por lo menos unas conclusiones prácticas. He de confesar que personalmente he sentido siempre cierta aversión a toda consideración predominantemente práctica de las cosas. A mi modo de entender, es mucho más importante y seguro, en vistas a la acción, buscar ante todo los principios fundamentales, es decir, la teoría, de la que consiguientemente se derivan las aplicaciones. Hay, además, otra razón que me obliga a ser prudente en establecer unas conclusiones prácticas relativas al tema tratado, y es que yo mismo no soy artista y no entiendo en arte. Sin embargo, me atreveré a sacar de lo que he dicho algunas conclusiones.

1) Hecha la distinción entre arte religioso y arte sagrado, el artista activo en el aspecto sagrado debe aprender indispensablemente de la liturgia que él, en cuanto que es creador y servidor del culto cristiano, ha de situarse en la línea sacramental de la liturgia, que es —podemos decir: toda ella— signo sagrado, signo de la gracia. Por eso el artista debe estudiar y familiarizarse con la simbología de la liturgia y de la Biblia.

2) El artista sagrado conviene que esté impregnado de la convicción de que su obra puede tener una significación escatológica, es decir, que puede ayudar a hacer presentes en esta temporalidad unas realidades sobrenaturales, a la visión eterna de las

cuales tiende todo cristiano. En esta visión, en el cielo, no hay arte en este sentido, porque se ve y posee lo que aquí se representa, del mismo modo como tampoco hay eucaristía en el cielo, puesto que ésta se celebra «donec veniat Dominus»: hasta que vuelva el Señor (1 Cor. 11, 26).

3) La obra del artista ha de ser, además, proclamación de la revelación, colaborando en esto a la acción profética que la Iglesia desarrolla en el culto. De aquí que el artista sagrado ha de profundizar en los conocimientos de la revelación, para poder debidamente expresarla por la imagen, como la liturgia lo hace por la palabra y el símbolo.

4) La liturgia enseñará al artista que los sacramentos constan de signos humanos, los cuales, sin embargo, son instrumentos de la gracia. Así la obra

artística podrá y deberá necesariamente encarnarse en formas humanas; mas su contenido ha de ser divino.

5) El arte sagrado, en el culto, ha de expresar los sentimientos de la comunidad eclesial. La Iglesia, como madre universal, llora con los que lloran y ríe con los que ríen; hace penitencia con y por los pecadores, y se regocija en la seguridad que le da el Señor y en la esperanza de su inmortalidad. Mas, sobre todos sus sentimientos terrenos, percibe ya por la fe los efectos de la gloria, de los que ya disfruta: la seguridad, la paz y la alegría, que han de traducirse en el arte sagrado.

ALEJANDRO OLIVAR, O. S. B.

Montserrat.

Frans Verhaak, Holanda: «Ultima Cena»,
puerta de sagrario en bronce.



SALZBURGO

IV BIENAL DE ARTE CRISTIANO

EN Austria, camino de Oriente y Occidente, en tierras abiertas al diálogo y experimentadas en el difícil vivir político, Salzburgo, ciudad dotada de rara sensibilidad de captación artística y sede de bellísimas realizaciones. Salzburgo, donde se dan cita el maravilloso paisaje, la arquitectura, la música...

Las amplias salas de la catedral nuevamente se han abierto para presentarnos la IV Bienal de Arte Cristiano. Doce países han acudido a ella. Desligados de toda clase de prejuicios, en busca simplemente de arte cristiano, confraternizando, dándonos un bello ejemplo de ecumenismo. En Salzburgo puede decirse que revive la hermandad universal.

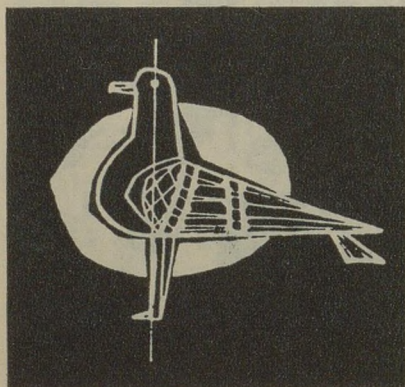
La exposición es abundante, espléndida. Para dar noticia de ella parece conveniente agrupar las obras en las diversas especialidades.

ARQUITECTURA

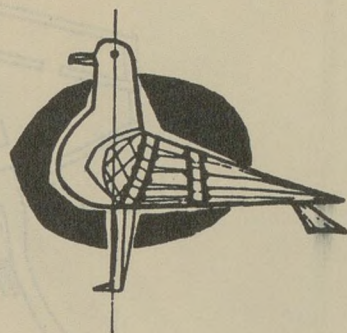
No es precisamente la arquitectura la sección más nutrida, ni la más interesante de la exposición, sobre todo si la comparamos con la de Royan, en la que se hacía una síntesis expositiva muy variada y extensa de la arquitectura religiosa de varios países. Sin embargo, llamaba poderosamente la atención la forma original, exquisita y pedagógica con que Italia presentaba la nueva iglesia de San Juan Bautista, de Florencia, en la Autoestrada del Sole. Una gran maqueta, con indudables valores escultóricos, presidía el conjunto en el que se desarrolla-

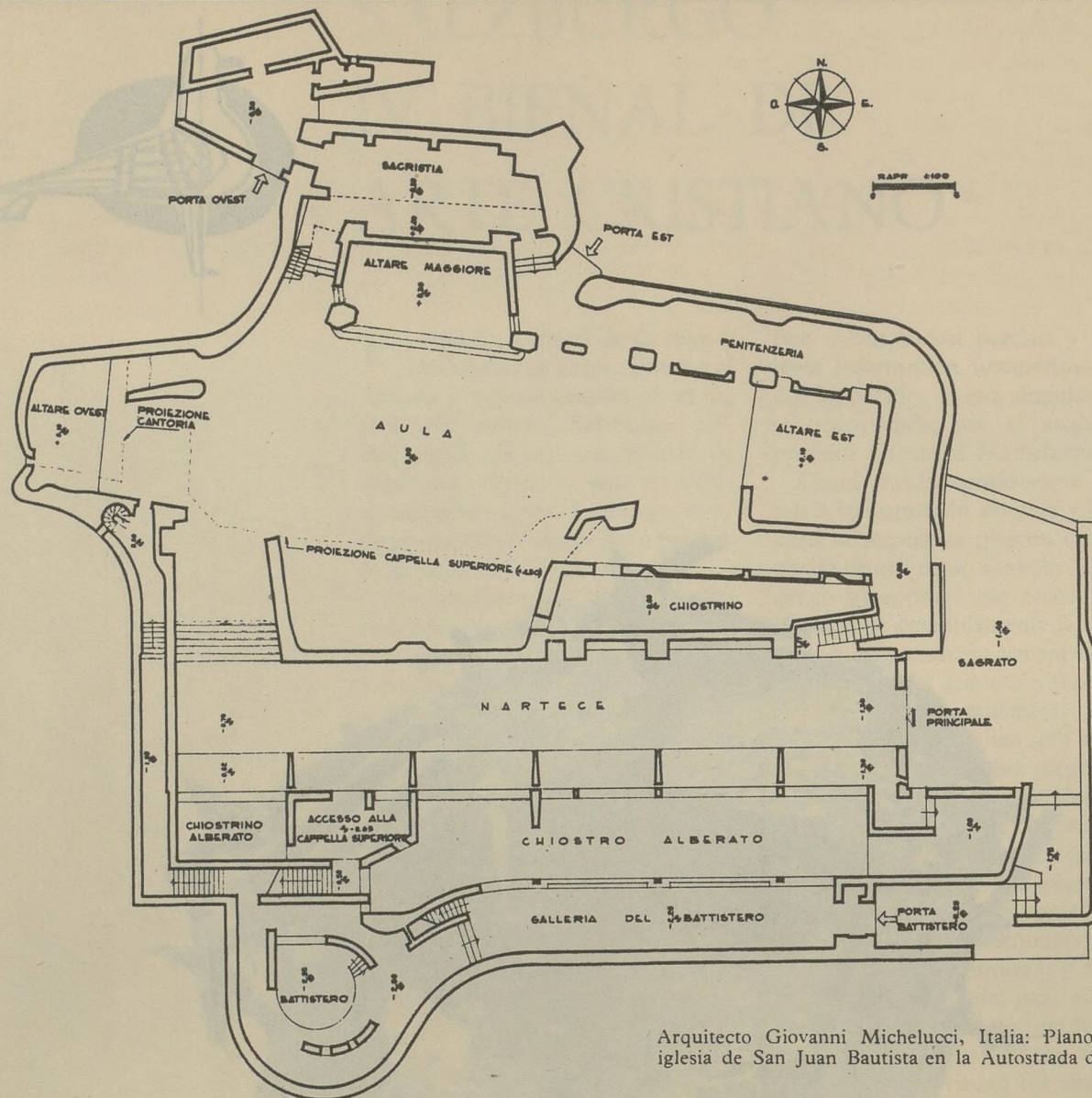
ban —con orden preciso y excelente información fotográfica— todos los detalles de esta singular iglesia, proyectada por el arquitecto profesor Giovanni Michelucci.

Quizá pueda considerarse arbitraria su expresión estética y artificiosa la semejanza plástica con una tienda de campaña, símbolo del moderno peregrinar. No obstante, si estudiamos detenidamente la ubicación, la organización urbanística de sus accesos y la gradación funcional de los distintos ambientes, podremos comprobar que han sido acertadamente resueltos los problemas más importantes del programa. Los espacios sacramentales del bautismo y penitencia tienen su acceso directo, como corresponde a sacramentos purificatorios y de entrada. Se ha acusado convenientemente el acercamiento del santuario y del altar a la nave apaisada, para estimular más la incorporación de los fieles a la unidad del sacrificio. Se han resuelto con sobriedad los altares y los elementos decorativos dentro de la nave propiamente dicha, sabiendo situar en el nártex y galerías de acceso otras obras artísticas de gran valor ambiental. Se advierte la importancia que se concede a los accesos para desligarse de ruidos y conseguir silencio al llegar a la nave. Con acierto y ejemplaridad ha resuelto la parte decorativa el Instituto Internacional de Arte Litúrgica. Con él han colaborado artistas de tanto renombre y prestigio como



Venancio Blanco, España: «Nazareno» (detalle).





Arquitecto Giovanni Michelucci, Italia: Plano de la iglesia de San Juan Bautista en la Autostrada del Sol.

Marcello Avelani, Pericle Fazzini, Emilio Greco, Giovanni Pirrone, Bruno Saetti, Pietro Vitali, Iorio Vivarelli. El cemento juega un papel primordial. Se diría que es un canto al Señor entonado por los modernos elementos de construcción. Obra bella y de acusada fuerza constructiva, cuyos valores técnicos nos parecen muy destacados, aunque no nos corresponda a nosotros enjuiciarlos.

Entre maquetas y planos nos pa-

reció de singular interés, dentro de la línea de austeridad por la que tanto se aboga, la modesta iglesia de San Nicolás, en Venlo (Holanda), proyecto de Van Der Grinten. En ella alabamos la medida distribución funcional, donde se distinguen el ambiente comunitario de la Misa, del ambiente más personal de los sacramentos.

Hans Schädel y Frierich Ebert presentan su iglesia «Maria Regina Martyrum», levantada en los cam-

pos que fueron escenario de las atrocidades de la guerra de Berlín. La parroquia de Cristo Rey, de Holz Meister, y la iglesia evangelista, de Roland Rainer, es la aportación de Austria, junto con la iglesia de Ottokar Uhl. Estados Unidos se hace presente con la capilla de la Universidad de Minnessota *San Juan el Bautista*, obra de Marcel Breuer.

Arquitecto Giovanni Michelucci, Italia: Interior de la iglesia de San Juan Bautista, vista Este.





ESCULTURA

Mucho se ha hablado y se habla de la crisis de escultura. Hay quienes dudan de las posibilidades de la imagen y le niegan la utilidad plástica, recelando de su funcionalidad como vehículo sano de piedad cristiana. En la IV Bienal de Salzburgo se ha dado un rotundo mentís a tal oscuro pesimismo. Nos hemos visto sorprendidos gozosamente con que numerosas naciones han concurrido a ella, abundando en esculturas llenas de vigor, saturadas de expresividad, modernas, señalando posibles vías de solución a la figuración escultórica.

Disfrutamos al ver —merecidamente destacada— la aportación de Venancio Blanco (España). Nos es de sobra conocida su obra. Emplea el metal con autenticidad. Hay en él una fuerza expresiva honda que le nace de lo profundo. Utiliza la materia con valentía. Es expresivo, contundente. Un espíritu vibra en él al que responde su vigorosa obra. *Cristo, San Pedro de Alcántara, Cabeza de Cristo, Sagrada Familia y Cristo yacente* son las obras presentadas, todas ellas llenas de auténtica inspiración.

Le acompañan por España Ramón Lapayese con un *San Pablo*, en madera, y un *Cristo*, en bronce, de Pablo Serrano.

Las manos de Patricia Fulford (Canadá) en la *Resurrección de los muertos* y *Santa Verónica* hacen que el cemento fundido cobre expresividad. Obra fuerte, en que los bloques se enzarzan consiguiendo equilibrio, sin dejar de tener ritmo y fuerza en juego de verticales y horizontales. Menos figurativo el bronce *La busca de la luz*, de Leonard Oesterle, en quien se advierte dominio de la materia. Presenta también una versión evocadora del rey David.

De Eggen Gene (Holanda) nos

Marc Macken, Bélgica: «San Francisco», bronce. 1958.



Patricia Fulford, Canadá: «La resurrección de los muertos», cemento.

sorprende su expresivo *Job*, en madera, con incrustaciones de chapa de hierro y cantos rodados, en una estática y no menos vigorosa figura.

Indudables valores estéticos y religiosos encontramos en el *Crucifijo*, en hierro, y *Ultima cena*, puerta de sagrario en bronce, obras del holandés Frans Vechaak. El hierro se torna grácil y vigoroso a la vez; sin concesiones a lo decorativo el bron-

ce. *Profeta*, escultura en piedra, de Ben Guntenaar, alcanza grandiosidad a pesar de su reducido tamaño.

Con juego de formas escultóricas y lleno de poesía, elegancia y sensibilidad, Marc Macken (Bélgica) nos presenta en bronce un *San Francisco*. El *Ecce Homo* y *Santa Verónica* se mantienen dentro de la misma línea de expresividad.

Ultima cena, de Peter Schneider (Austria) es una nueva versión, liberada de grafismos, amaquetada, con cierto forzado formalismo.

Fritz Koenig expone la maqueta en bronce de su *Piedad*, para la iglesia de los Mártires, de Berlín, en recuerdo de las tragedias de la guerra. La figura es vigorosa y de proporciones monumentales; se nos descubre como una explosión.



PINTURA

La orientación plástica de la exposición de Royan respondía a una visión estética en la que parecía quedaba excluida la figuración. Por ello que las aplicaciones al servicio del templo estaban orientadas en la mayoría de lo expuesto a efectos ambientales y decorativos, con logros francamente positivos. Ante la obra pictórica de Salzburgo nos complace igualmente señalar cómo el arte de hoy puede afrontar con dignidad y calidad la figuración de la imagen al servicio del culto y de la piedad cristianos.

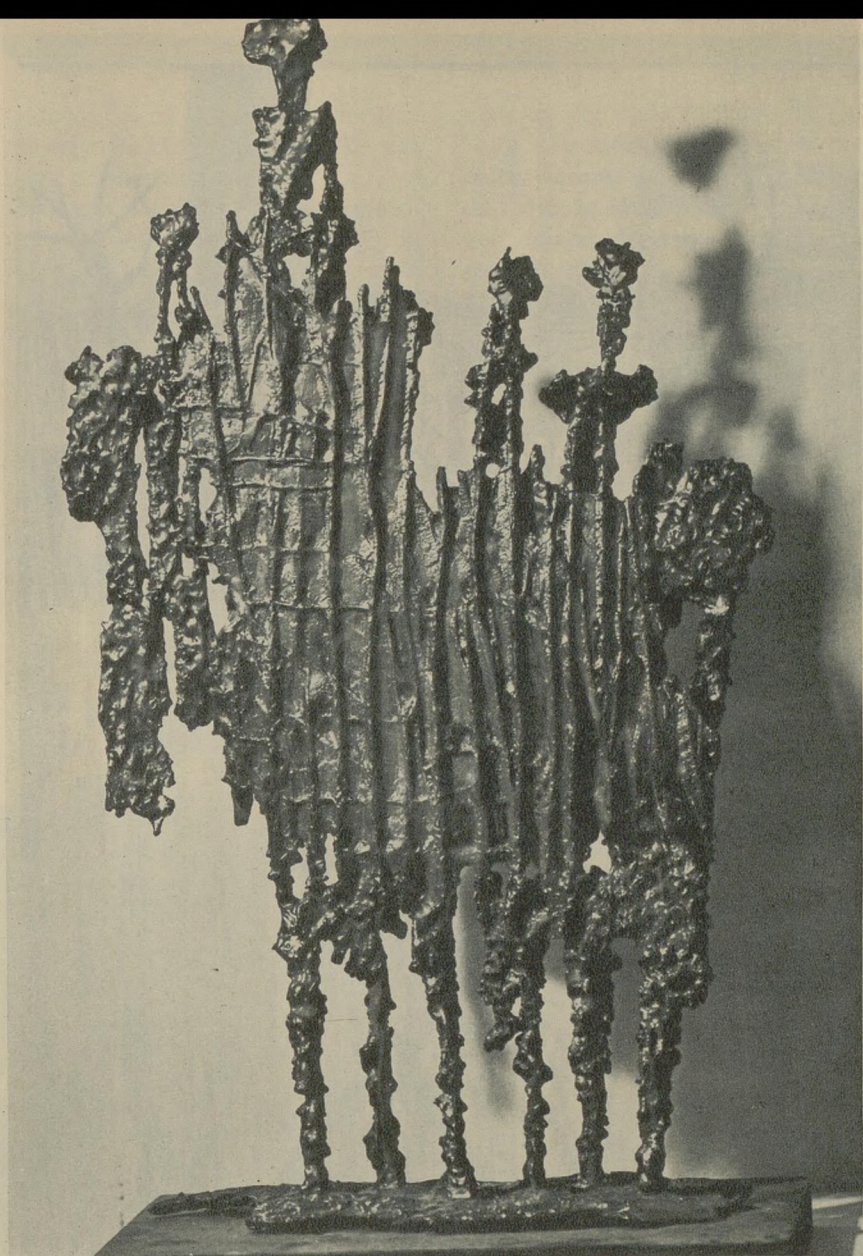
Dentro de la figuración, podríamos, sin duda, establecer una escala bastante definida de valores.

Abarcando pintura y escultura, una precisa maqueta y fotografías de calidad han hecho presente en Salzburgo la obra del Santuario de Aránzazu, realización grandiosa de Lucio Muñoz (España). Aránzazu necesitaba para su ábside un artista consumado y lo encontró. Si es bravío el paisaje y robusta la arquitectura no lo es menos el valor ambiental que consigue Lucio Muñoz. Se expresa con fuerza y autenticidad. Muy seguro de sí. *Gólgota*, la obra capital de la exposición, al decir de Salvador de Madariaga, de personal emoción y sentimiento, es fruto de su dedicación al ábside de Aránzazu.

El checoslovaco Ludvik Koleč nos da una nueva nota en su pintura. Como un mensaje de finura oriental. Dentro de su esquematismo, dibuja y pinta con exquisitez y elegancia. Nos recuerda los iconos que, vivificados en nuevo espíritu, los trasplanta a nuestros días. Su *Entierro de Cristo*, *El paño de la Verónica* y *El crucificado entre las ruinas de la catedral* nos adentran en el gozoso misterio de una delicada pintura.

Los gouaches de Gerard Princee

Frans Verhaak, Holanda: «Crucifijo», hierro.



Leonhard Oesterle, Canadá: «La busca de la Luz», bronce.

(Holanda) desarrollan temas comprensivos de una iconografía sin complicaciones: *Piedad*, *Madonna* y *Sagrada Familia*. Su moderna expresividad nos ofrece una nueva versión plástica a la vez asequible y actual.

Alemania nos ofreció la oportunidad de rendir un homenaje retrospectivo a dos grandes figuras desaparecidas: Karl Caspar y Josef Hegenbarth. Agrada encontrarse con un pintor impresionista, como el primero, que no sea valor o consecuencia de un impresionismo cono-

cido por tanta reproducción impresa o de la insistente propaganda. Caspar parece que se sale de toda ella. Hegenbarth traslada a Cristo a nuestras calles y le hace recorrer el Viacrucis entre los pecados y la gente de hoy. Con él vemos la preocupación de un dibujante de la Alemania oriental, mostrándonos el ambiente que le circunda.

VIDRIERA

La aportación vitrífica en Salzburgo fue escasa. ¿Consecuencia,



quizá, de la orientación que parece presidía en la exposición? En la de Royan hubo una fuerte representación, variada y de alta calidad. Los matices de ambas exposiciones quedaban claramente definidos de manera precisa en la sección de vidrieras. Allí se buscaba ambientaciones, aquí los logros se centraban más en la figuración.

A pesar de la escasez, en Salzburgo nos admiró el vidriero holandés Jo Van Den Broer, que nos ofrecía una obra de verdadera maestría. Un gran técnico que hace de su *Jacob y el Angel* un alarde de múltiples recursos ante el vidrio. Consigue efectos sorprendentes con los cortes del material, matiza el vidrio esculpiéndolo, superpone vidrios con técnica inigualable, domina las uniones de los trozos dibujando con ellos. Podemos decir que, aunque solitario, merece mención especial sus maneras y la facilidad de moldear las transparencias del vidrio al antojo de su imaginación, que también es abundante, al hacernos una versión nueva y original del tema.

ORFEBRERIA

Quien hubiese visitado la exposición de Arte Sacro de León (1964), donde tan amplia y variadamente fueron expuestas obras de orfebrería sobre el tema Eucaristía, quedaría sorprendido en Salzburgo ante el reducido número de las aportaciones. Sin embargo, debemos destacar que la calidad de las mismas era bien estimable, acertando a ser fieles a las directrices del Concilio. Así se prescindía tenazmente de la riqueza de los materiales, desechando la fastuosidad; y el esfuerzo de los artistas aparecía revestido de reciedumbre y austeridad, buscando con sencillez la pureza de formas en el hierro o en la madera o en el bronce.

Ludvik Kolek, Checoslovaquia:
«El crucifijo entre las ruinas de la catedral».

La representación española acertadamente intentaba más abrir nuevos caminos y progresar en la aplicación de materiales menos ricos, que hacer virtuosismos técnicos para el aplauso de la galería. Los cálices y custodias del padre Aguilar, O. P. (España), dan buena referencia de ello. Dentro de la sencillez y austeridad, siguiendo la línea tradicional de inspiración y respondiendo a la actualidad, es de alabar su constante esfuerzo y estudio hasta conseguir esas formas puras, simples y recias que hacen que el bronce, plata, hierro o mosaico lleguen a sublimarse. Su custodia, en plata

y mosaico, es puro en sus formas. El cáliz, en bronce, robusto, de una simplicidad bellísima.

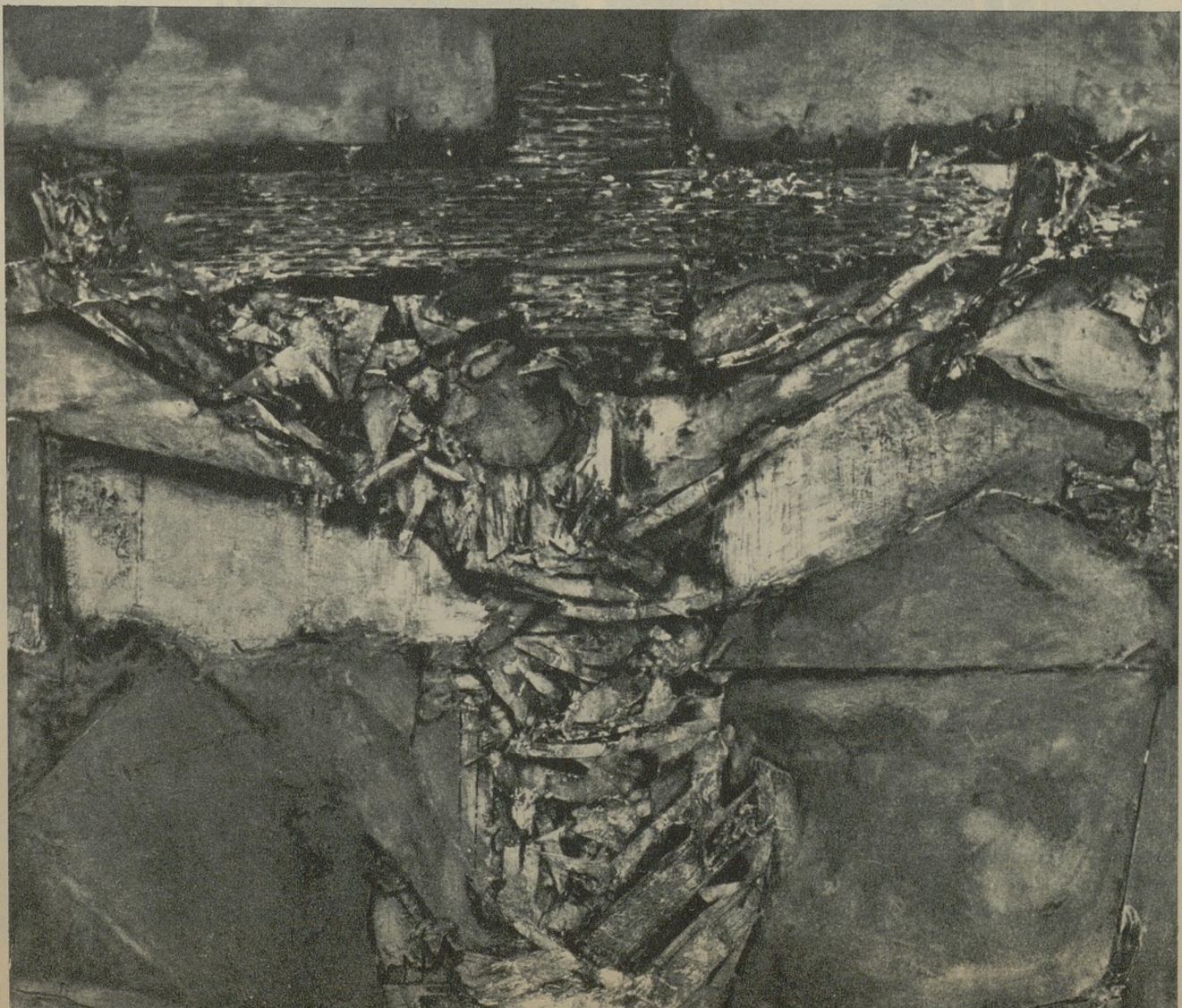
Quedamos fuertemente sorprendidos al admirar la obra de Oisín Kelly (Irlanda). Refiriéndose a una de ellas comentará el profesor Salvador de Madariaga: «una cruz, cuyo poder de impresionar el ánimo procedía de estar hecha con espinos artificiales, síntesis original de la cruz y corona de espinas con su perspectiva siniestra hacia los campos de concentración». La maqueta de *San Patricio* nos da una original versión de moderno monumento, en el que se une la fuerza de la

materia con las formas gráciles.

La colección abundante de medallas y piezas de pequeña escultura de Dora de Pedery Hunt (Canadá) nos deleita. Destacamos una rara sensibilidad en sus camafeos y estaciones de vía crucis. Especialmente la medalla de bronce *Christus*, en la que admiramos la exquisitez del dibujo, la elegancia de formas y el perfecto y diestro conocimiento del material.

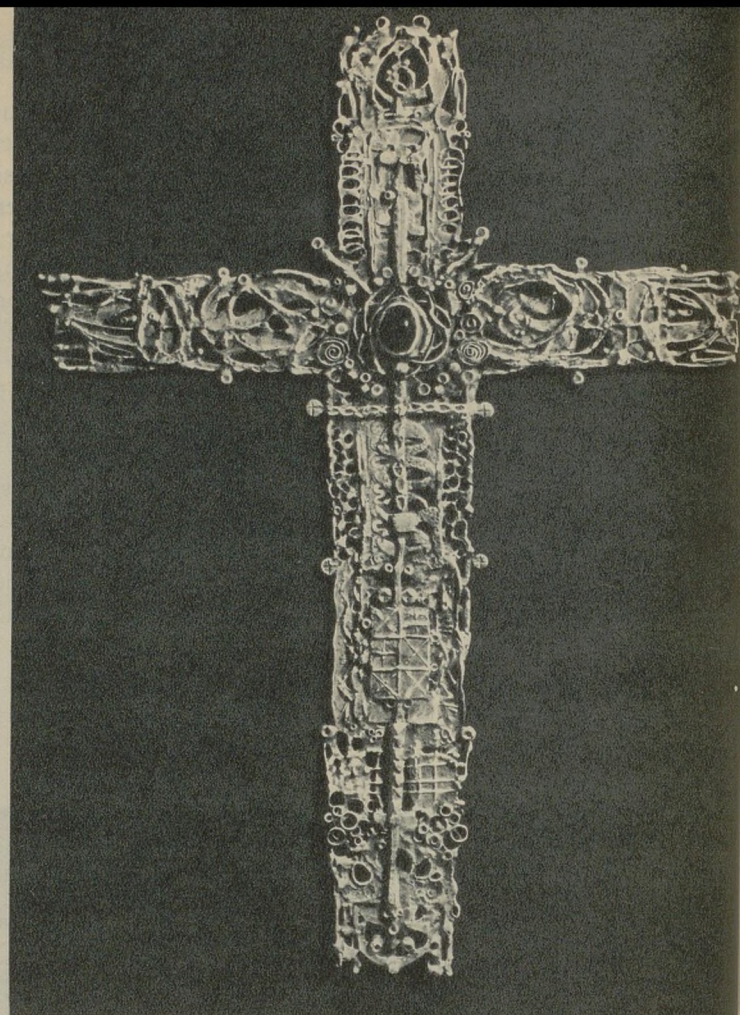
Orfebres de categoría internacional como Franz Schmidt y Sepp Schmolder (Austria) nos mostraron una colección espléndida, en donde se apreciaba más riqueza de mate-

Lucio Muñoz, España: «Gólgota» (detalle del tríptico).





Br. Benedict Tutty, Irlanda: «Cristo Niño», esmalte.



Sepp Schmölzer, Austria: Cruz de plata.

riales, tratados con delicadeza. Harry Van Den Thillart presentaba un sagrario y cáliz de plata, con un sentido de verdadera modernidad, dentro de un estilo muy personal, austero y fuerte su diseño.

TAPICERIA

No vamos a descubrir las excelencias de la tapicería como verdaderos objetos de arte. Hemos visto numerosas muestras y de señalado valor en nuestras galerías. Pero quizá no hayamos advertido el papel que pueden desempeñar ellas en la consecución de ambientes sacros y

en la decoración religiosa. Ciertamente que se abre un campo inmenso a las posibilidades de la tapicería. Catequética y ambientalmente tienen una funcionalidad bien marcada. Y otro aspecto, que no deja de tener sobrado interés, el de la cooperación al confeccionarlas entre los artistas y artesanos. El tapiz, como propiamente tapiz, o la técnica de repostero tienen ante sí vía libre para el logro de obras de verdadera categoría y en función de la sacralidad que puedan conseguir.

Así, en la exposición que nos ocupa, hemos visto un tapiz de auténtico valor plástico. El diseño se

debía a Madeleine Diener (Suiza) y la interpretación, en repostero, a un grupo de feligreses —según se nos ha informado— de una humilde parroquia de las cercanías de París. ¡Qué forma más delicada y bella de ambientar el baptisterio con el tema del camino del alma, desarrollándose en forma procesional! Ejemplo, ciertamente, a seguir en la labor parroquial para el trabajo del feligrés en su iglesia.

De igual manera resaltaba con fuerza decorativa, en la escalera de la catedral de Salzburgo, el gran tapiz en técnica de repostero en seda, de Marianne Van Den Heyden (Ho-

landa). La composición interpretaba la *Huida a Egipto*. Bella obra, con abundante y valiente color. Composición cuidada y vigorosa. También notable el tapiz de la artista holandesa Ernee Hooft.

Santa Cecilia enseñando música, de Krystyna Sadowska (Canadá) consigue ser moderna, sin duda, y avanzada en su valiente concepción.

No dejaron de causarnos verdadero placer las *Bienaventuranzas*, del holandés Frans Smeets. Contraponen a ambos lados de un Cristo central las acciones de la virtud y

del vicio, con un dibujo preciso, color vivo, consiguiendo una obra sumamente delicada.

Los trabajos manuales del bordado consiguen auténticos primores de delicadeza en las maneras de Marianne Bolza (Austria), decorando sus velos eucarísticos.

* * *

La visita a la IV Bienal en Salzburgo nos ha llenado de optimismo y positivas esperanzas. A los artis-

tas de toda clase de nación preocupa el tema religioso y sacro. Ahí quedan sus esfuerzos. Son magníficos exponentes de los avances de sus anhelos, que son plenamente alentadores. Existen grandes artistas que entroncan con la tradición, renovadores con la savia de siempre.

Debemos sentirnos satisfechos. El capítulo VII de la Constitución del Concilio Vaticano II responde a nuestros días. Los artistas están con él.

J. L. IRIONDO, O.F.M.

Frans Smeets, Holanda: «Las obras de misericordia», tapiz.



A PROPOSITO DE LA EXPOSICION DE ARTE SACRO DE ROYAN

LA «Exposition Internationale d'Art Sacré» de Royan (Francia), considerada en conjunto, pone ante nosotros aquella doble problemática que da interés al arte sacro de hoy día: la *actualización* de la tradicional presencia del arte en las confesiones religiosas, y, en particular, en la Iglesia, por una parte, y, por otra, la *búsqueda de una nueva signología* de lo sagrado.

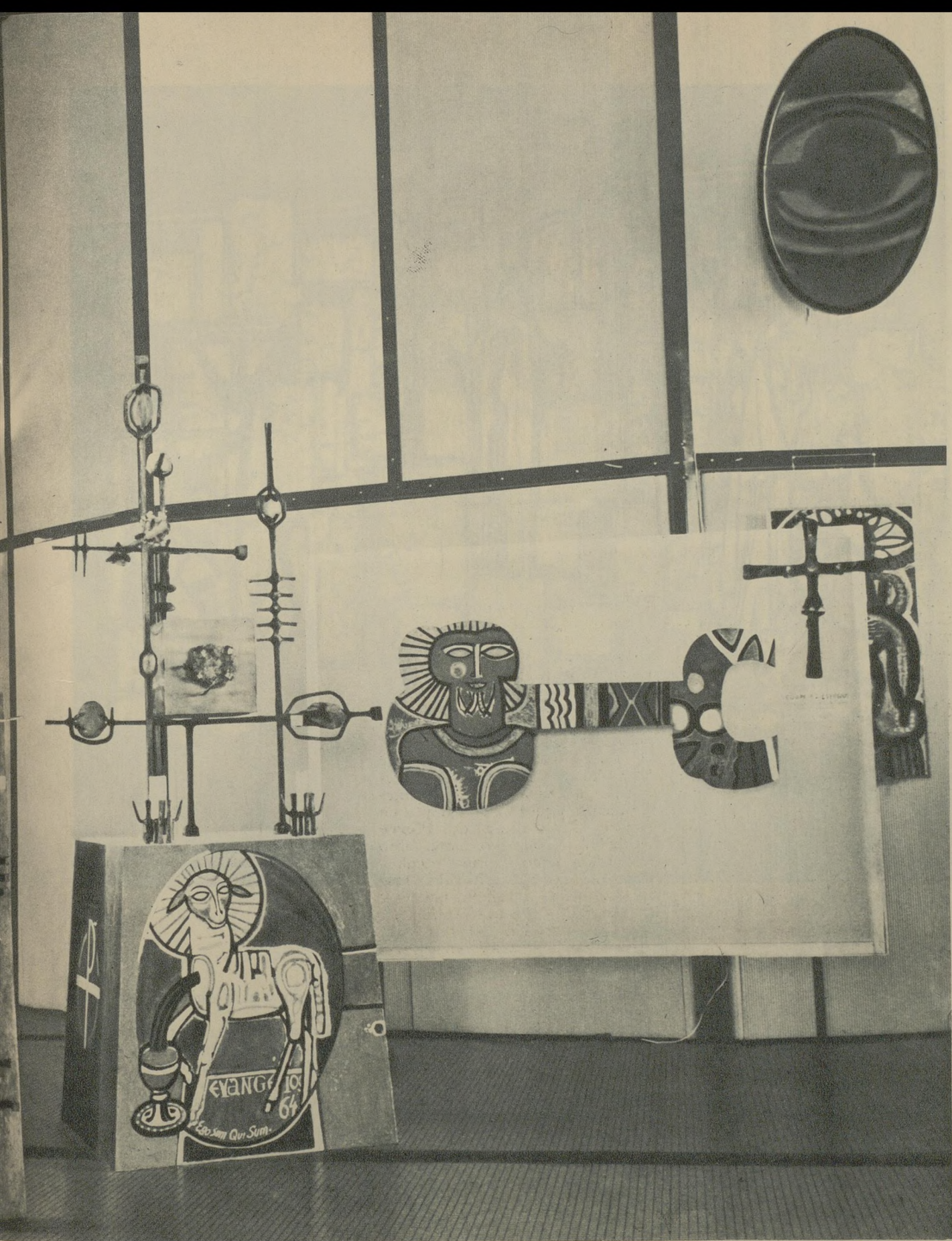
ROYAN Y LA «ACTUALIZACION» DEL ARTE SACRO

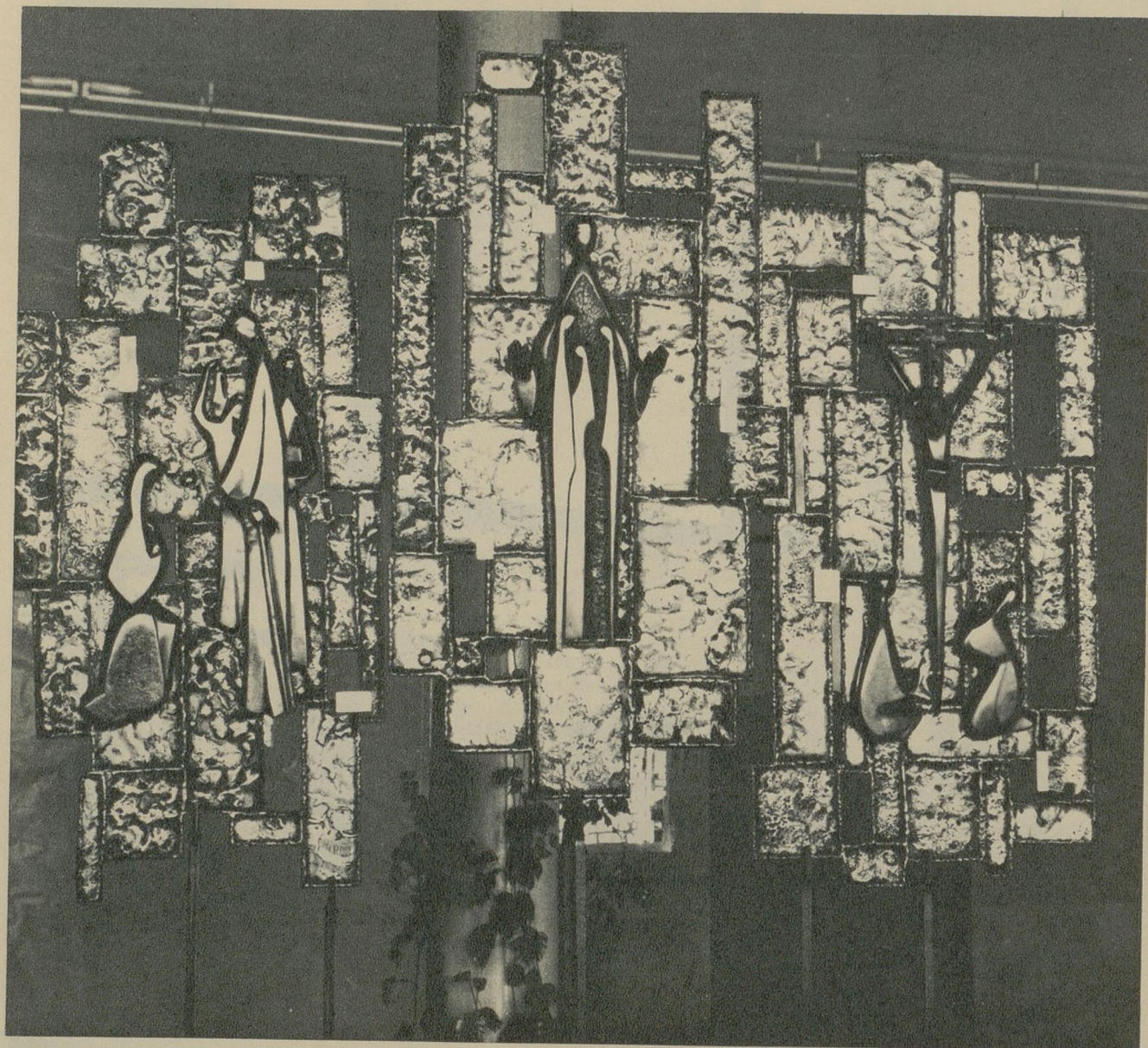
Si se estudia sosegadamente el significado íntimo del proceso que ha sufrido la expresión de lo sacro en la historia de la Iglesia —desde el paleocristiano hasta Rouault o Lucio Muñoz— es posible apreciar, en primer término, la existencia de diversos estratos y rupturas, si bien a primera vista parece el proceso tan uniforme como una línea recta, tan sólo alterada por ligeras ondulaciones. Esta realidad de lo *discontinuo* en el arte sacro es algo sutil, que generalmente escapa al criterio vulgar, siempre cómodo, y que tiende a anquilosarse en la más fácil y simplista interpretación de los hechos. Los hallazgos de una nueva expresión artística de lo religioso, que patentiza la exposición de Royan, parecerían a aquella mirada superficial una escandalosa ruptura con todos los valores del pasado. Mas una atenta mirada descubre una profunda —aunque recóndita— vinculación con lo tradicional esencial, y, lo que es sumamente interesante, la presencia de una nueva

sensibilidad para captar lo sacro como objeto de expresión artística. Esa vinculación se define en la fidelidad en crear un arte sacro desde los presupuestos que a nuestro mundo son actuales. Cuando se trata de ser auténtico, se está por el mismo hecho en la línea de lo tradicional. Entonces se comprende que lo tradicional, en arte sacro, no consiste en adaptarse a unas formas o unas técnicas de un momento determinado del pasado, reproduciéndolas —¿cuál de estos momentos sería en realidad el «válido»?—, sino en la búsqueda atenta y laboriosa, sincera y honesta de la expresión de las realidades religiosas, que ha rebasado ya una formalización anteriormente en juego. Por ejemplo, en Royan, la escultura de **Pierre Szekely**, que, por otra parte, tanto recuerda a algunas formas escultóricas del español **Chillida**, responde, sin duda, a la inquietante —y tradicional— búsqueda de una «nueva» expresión del contenido sacro, aunque aquí más en la línea de lo ambiental que en la de las formas representativas. A su lado, los bronce dorados de **Beljon** (Holanda), formidables *Querubines* para guardianes de un templo de nuestra era, por antimágica materialista, o viceversa, concretan un tipo de sacralidad más próximo a lo tabú, a la magia, como fuerza que nos aco-

Vista de la representación española en la exposición de Royán, con obras de Alonso Coomonte (Sagrario y candelaria); Muñoz de Pablos (vidrieras); Argüello (base de altar y pinturas)







Roux, Francia: Tríptico de hierro forjado.

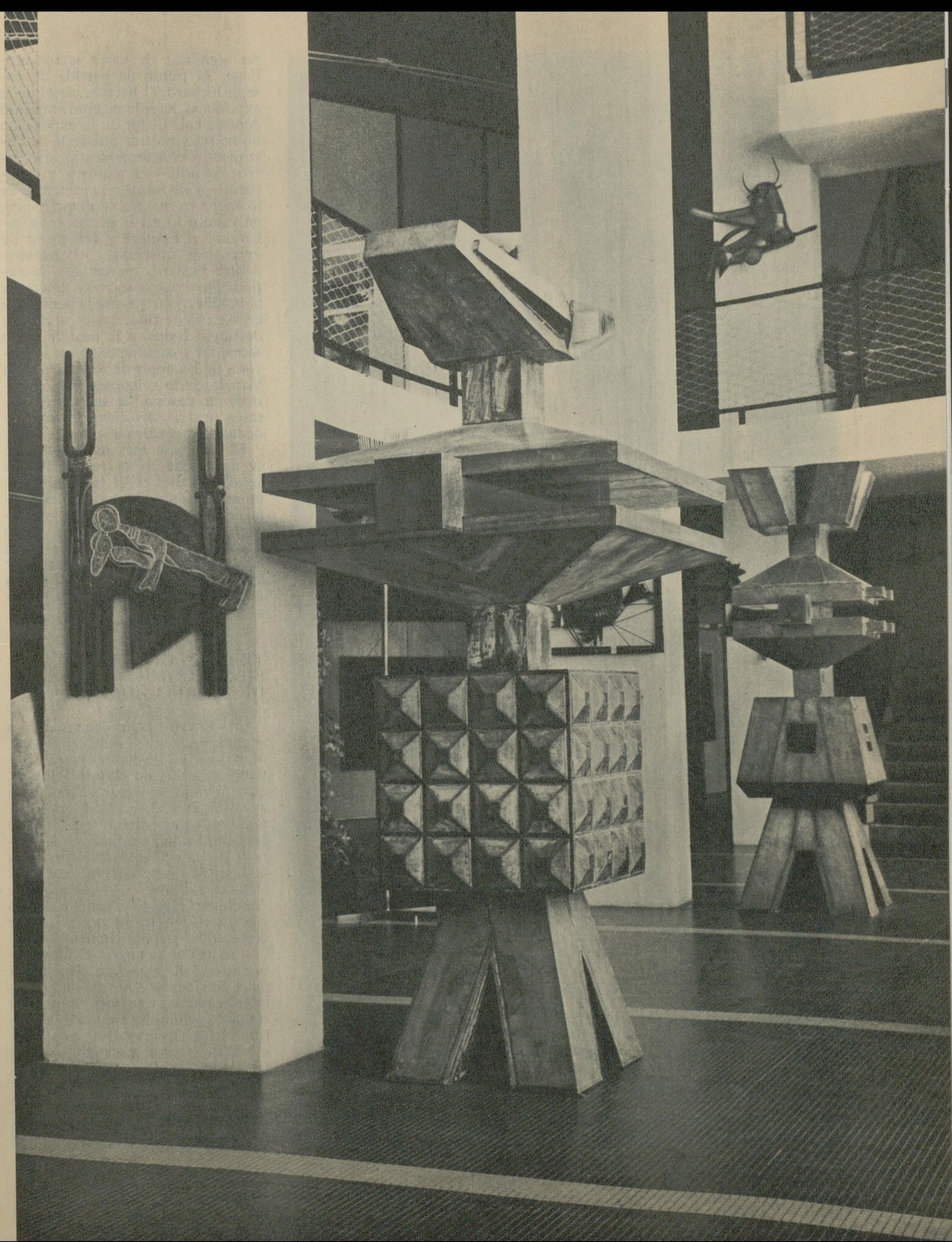
mete en silencio y se nos impone desde la oscuridad de lo desconocido y lo temible. Lo sacro en Beljón se encarna en la materia a través de la experiencia que lo *poderoso*, adviniendo, implanta en el hombre. Se trata de un contenido de expresión sacra determinado por un tipo de religiosidad que ciertamente es adverso a las realidades materiales: la religiosidad de lo mágico. Grecia aporta en **Achilleas Apergis**, escultor, una visión de lo sacro en cierta manera semejante. En su bronce *Oración*, la materia pacien-

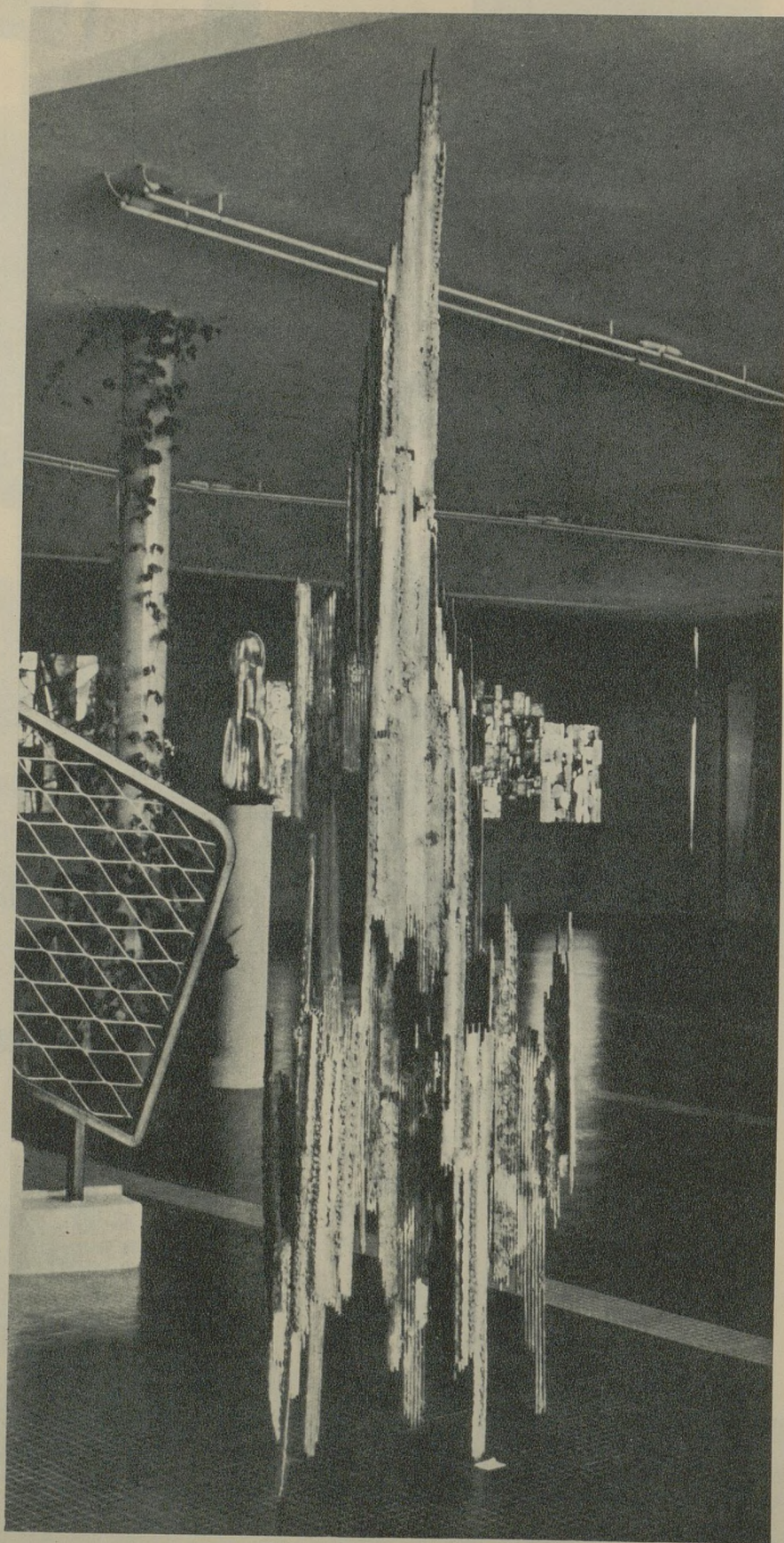
temente sujeta y ordenada se estiliza en una elevación de formas en la que el movimiento ascendente y ahusado evoca —como en la fábrica gótica— el dinamismo interior del acto de orar. Es, pues, también la magia que nos sale al encuentro, es decir, los poderes espirituales adheridos a la obra, en función de crear un ámbito «sacro», propicio a las tareas espirituales. Tenemos evidentemente una obra de gran talante religioso. Algo se evade, por la puerta estrecha de las realidades ultraterrenas, al practicismo, a lo

utilitario y a lo estrictamente material.

Un análisis más detenido de lo que parecen brindarnos estas obras, en su plástico testimonio de lo religioso, rebasaría los lindes forzosos de la crónica. Sin embargo, es preciso una palabra sobre el sentido de obras semejantes en una exposición «de arte sacro», que pudiera que-

Detalle de la exposición: En primer término «Querubines», bronce de Beljón.





rer significar de «arte sacro católico». El punto de partida de Joseph Pichard, al hacerse cargo de la exposición, ha sido de gran amplitud confesional. El fin de la exposición no ha sido mostrar una serie de documentos concernientes al arte sacro católico —ni siquiera al cristiano—, sino mostrar la presencia de lo sacro en el arte contemporáneo, en cuanto lo sacro es categoría inherente al hombre y fenómeno de extensión universal. «Pensamos —dice Pichard, presentando la exposición— que lo sacro es inherente al hombre, está profundamente inscrito en su destino, que es su mismo destino.» Empero, la medida de lo sacro, tal y como aparece en la mayoría de las obras de Royan, es más bien la de lo religioso. Para nosotros, en cambio, la sacralidad entraña una *consagración*, un sello de dedicación efectiva al culto de Dios.

El resultado más inmediato que se desprende de la realización de aquel objetivo es el testimonio de un arte religioso, acaso en determinadas circunstancias *sacralizable*, seguro de sí, consciente de su camino y comprometido por entero en la vieja y tradicional tarea de señalar las realidades religiosas. Mas ¿con qué problemática ello se está logrando?

TRAS UNA NUEVA SIGNOLOGIA DE LO RELIGIOSO

En Royan, como prueban los ejemplos aducidos, hubo obras sintomáticas. El visitante pudo contemplar la tela de **Raoul Michau**, que intenta con ella, osadamente, la aventura de obligar al color a la expresión de un contenido religioso de tal complejidad como es el *Magnificat* mariano. Aquí el color juega un papel interpretativo, algo así como en el film «*Il deserto rosso*», de Antonioni. Una sutil gama de rosas y ocre en vibración, violentamente destacados —explosivamente— sobre un profundo negro. Lo abstracto sin fin, sin tema, sin alusiones a nada de cuanto se nos da en la realidad captada visualmente, parece rebasar el mundo propio de la pintura para aproximarse increíblemente a lo musical-sinfónico. La tela de Michau, lejos de ser abstrac-

Achilleas Apergis, Grecia: «Oración», escultura en bronce.

ta y vaga, como tantas pinturas informalistas, en el fondo resulta más bien de un espiritualismo agresivamente concreto.

Esta posibilidad de servicio a lo concreto que nos brindan las soluciones abstractas, en el campo de la expresión religiosa, induce a una meditación sobre los poderes expresivos del color y la pura forma. Wassily Kandinsky, hacia 1910, escribía el ensayo «Sobre lo espiritual en el arte» (1), intentando concebir las conquistas del arte de nuestro tiempo, como conquistas del espíritu y para el espíritu. «El color —decía— es un medio para ejercer

sobre el alma una influencia directa.» Decir esto supone lo mismo que afirmar que el color, por sí mismo, posee un propio lenguaje, capaz de ser útil al diálogo con nuestro espíritu, o que con él pueden decirse profundas cosas, sin recurrir al camino de circunvalación de las formas a las que nuestros ojos están acostumbrados. Kandinsky pone los cimientos de una nueva espiritualidad del arte, y, posteriormente, yendo por este camino de posibilidades, se llega al descubrimiento de que el arte visual puede alumbrar y esclarecer —con el recurso al puro color y a la pura forma— mundos espirituales que la palabra anunciaba torpemente.

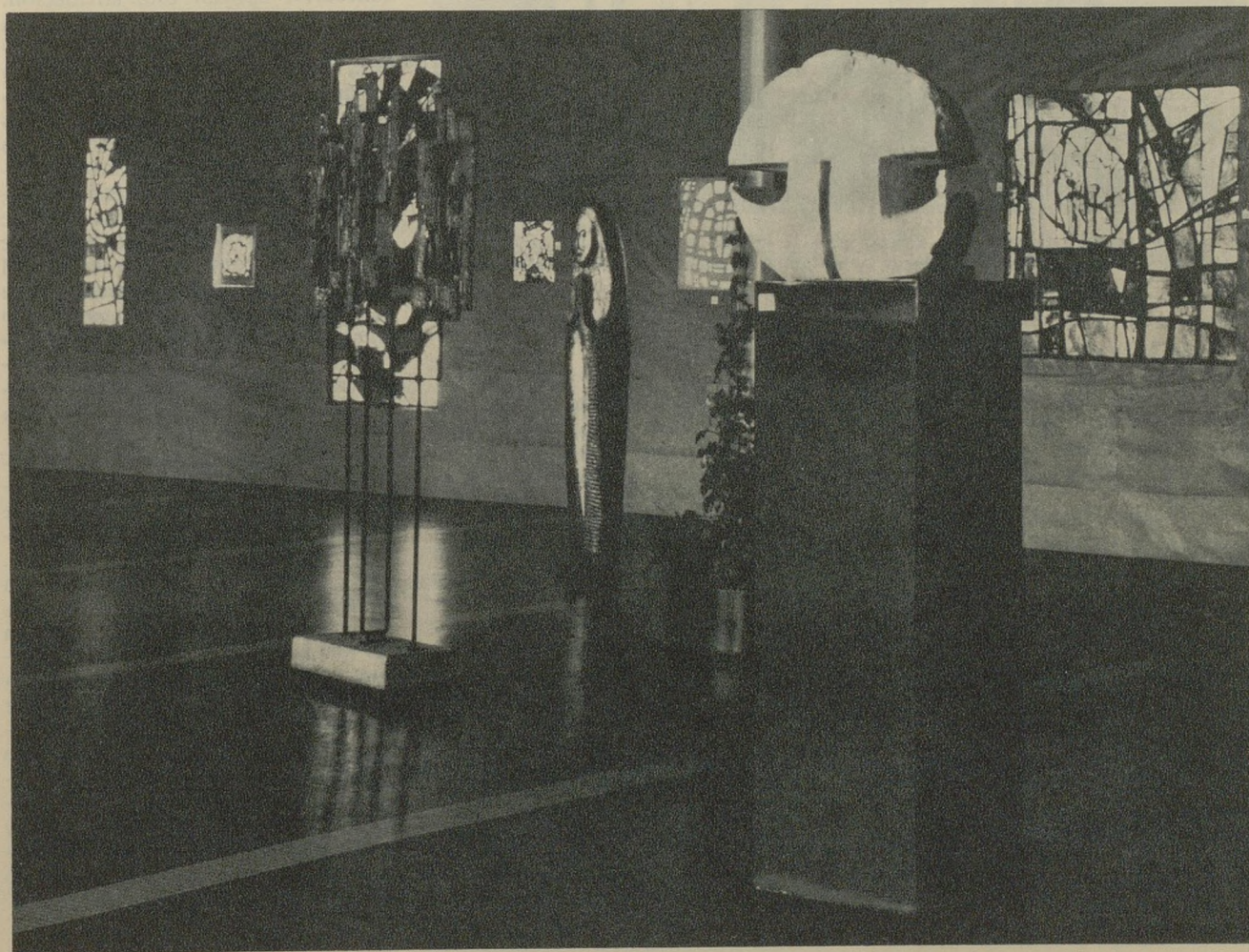
Esto es lo que me parece estar

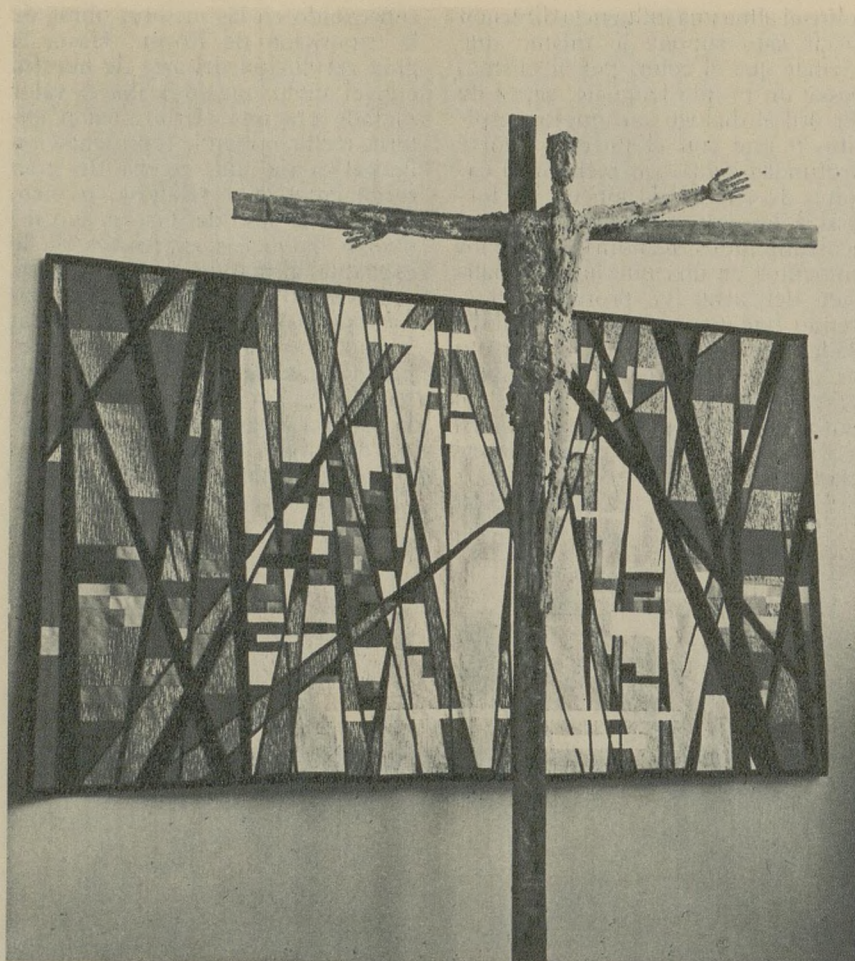
conseguido en las mejores obras de la exposición de Royan. Hasta la gran revolución del arte de nuestra era, el signo que indicaba el valor sagrado era una cierta alusión externa a ello, o bien la representación figurativa de una escena de gran carga emotiva y religiosa, o bien, como en el caso del Greco, se producían balbuceos expresivos de lo espiritual al margen de la anécdota, recurriendo a las deformaciones manieristas. (Me atengo a consabidas y quizá no satisfactorias aclaraciones críticas. En última instancia lo barroco es un modo de trascender la materia y penetrar en los caminos del espíritu.)

He aquí un nuevo empeño, a cuyo nacimiento nos toca asistir en nues-

(1) «Über das Geistige in der Kunst». Munich, 1912.

Detalle de la exposición: en primer término «Cruz», escultura en mármol de Pierre Szekely, de Francia.





En primer término «Cristo en la Cruz», para la iglesia de Draguignan, escultura en hierro de Badord-Descamps, Francia, y al fondo «Cantata», tapiz de Millecamps.

tra época: la búsqueda de nuevos signos, que en la *forma* y la melodía del *color*, hablen a la sensibilidad del hombre actual, de las cosas trascendentes.

Es en este sentido donde la tarea del vidriero se nos ofrece la más fascinante. Porque si el color de una pintura puede servir a la aclaración del mundo religioso —como la música aclara matices muy importantes y difíciles de la religiosidad— la vidriera, sensiblemente construida, no sólo crea la atmósfera, sino que puede acometernos en la luz y el misterio a que alude, dondequiera que nos encontremos dentro del recinto sagrado, nos llena de matices de la cosa, sin necesidad de aproximarnos al ámbito de la obra, y, por ende, sin correr el riesgo de la distracción. La vidriera llega a nosotros por encima del espacio y del

tiempo. Casi allí donde se asienta lo espiritual. Ahora bien, en mi criterio, la numerosa aportación de vidrieras a la exposición de Royan no cumplía satisfactoriamente con este cometido. Oscilaba entre lo representativo y lo abstracto, sin que en uno y otro sentido se lograra una perfección convincente. Con todo, una experiencia interesante es la llevada a cabo por el carmelita **Cholewka** en su vidriera *Himno al sol*, en polyester.

NOTICIA DE LA PARTICIPACION ESPAÑOLA

Desgraciadamente la participación española no era cuantitativamente completa. Las muy conocidas obras del «Gremio 62» —**José Luis Alonso Coomonte**, **Carlos Mu-**

ñoz de Pablos y **Francisco G. Argüello**—, y un *Cristo* en hierro, de **Izurdiaga**. No es posible intentar una crítica del arte sacro que hoy día se hace en España, teniendo ante la vista la obra de tres artistas o cuatro. Fue una pena que tampoco la arquitectura española, acaso la más segura y lograda aportación de nuestra patria al movimiento renovador del arte sacro, no estuviera representada. La aportación arquitectónica de Royan constituía una muestra antológica de la arquitectura religiosa de los últimos años, de gran interés. A propósito de la obra de nuestros artistas sacros y de la de algunos de otros países, y para poner punto final a la crónica, pretendo señalar un riesgo que está al acecho, según parece observarse. Conciérne a la problemática de la *actualización* del arte sacro. Al presente asistimos a un gran esfuerzo que tiende a actualizar el arte como expresión de lo sacro. En uno y otro lugar, la arquitectura, las artes plásticas, las llamadas artes menores del santuario, apoyan esta afirmación. El propósito de colocar la expresión plástica sacra a la altura de los tiempos, se comprueba no solamente en los ambientes intelectuales de la crítica, sino, afortunadamente, en los artísticos. Sin embargo, aunque poco a poco se va creando un arte de novedad en el testimonio de lo sacro, ese arte puede surgir más que de una profunda voluntad expresiva, de un externo compromiso *modal*. El riesgo que se señala es precisamente el decaer en un nefasto *barroquismo* moderno, en lo absurdo por injustificable, es decir, en el empleo inauténtico de aquellas formas técnicas y superficiales que se divulgan por unos y otros —es decir, por críticos y artistas— como fabulosos hallazgos del arte de los últimos tiempos. Si no se logra eludir semejante riesgo, ello puede dar lugar a un extenso y falso arte sacro moderno. Ya, en todo caso, es alarmante, la cantidad de falsedades religiosas «modernas», que viven no sólo en las tiendas del ramo, sino en las iglesias y capillas. La actualización urgente del arte sacro no llegará por el camino de la apropiación *exterior* de las formas a la moda, sino por el de la búsqueda de una expresión sincera e *imprevedida* —también sin arcaísmos inoportunos y trasnochados— del contenido cristiano, que antes de ser expresado necesita ser vivido.

M. CEREZO BARREDO, CMF.

(Viene de la página IV.)

b) Es también de lamentar la confusión y ambigüedad de conceptos en que incurre el comentario cuando maneja términos como arte figurativo, arte abstracto, moderno estilo, etc. Curioso, por el contrario, que el texto conciliar ha evitado cuidadosamente el empleo de términos —usados anteriormente en disposiciones normativas de la Iglesia (can. 1164 y 1261. Instruc. Santo Oficio 3, VI, 52)— que se prestaron a confusionismo en su interpretación: así, la expresión «formas tradicionales», «arte moderno», etcétera. Se emplea, en cambio, expresiones como «arte de nuestros días, arte auténticamente sacro o auténtico arte cristiano».

Este confusionismo lleva al comentador a referir al «arte abstracto» la ofensa al sentido auténticamente religioso, que motivará la retirada del templo. La referencia se hace no precisamente al arte abstracto (que difícilmente —al no ser figurativo— «repugna al decoro y a la modestia, y a la piedad cristiana»), sino a las «deformaciones y depravaciones del arte sano» o a los «excesos de un realismo servil» o un «exagerado simbolismo», a los que se refería Pío XII en la Mediator Dei y después la Instrucción del Santo Oficio, de donde ha pasado al texto conciliar. Es decir, a las deformaciones despiadadas de un feísmo o a otras degeneraciones en esa línea dentro de la figuración, pero no al arte abstracto.

Inadmisible también que en citas de autoridad se enlinien un texto abierto y comprensivo de Pío XII con otro de sentido contrario, retrógrado e injusto por su generalización, de H. A. P. Schmidt, y apoyándose en esta última cita se haga una argumentación desorbitada e inoportuna (página 552).

c) La brevedad de un comentario puede obligar

a una síntesis apretada o a un enunciado esquemático, pero no puede justificar el silencio u omisión de cuanto supone aportaciones de interés en el texto.

Así, los artículos 122 y 123, en que la Iglesia establece principios generales de gran importancia: la Iglesia amiga, mecenas y árbitro de las artes. La distinción de arte, arte religioso y arte sacro y el papel de la Iglesia frente a ellos. El que la Iglesia no reconoce como propio ningún estilo. El que quiere incorporar al arte actual. Los principios de libertad y finalismo. El sentido de renovación. La apertura y amplitud para adaptarse. Y así otros principios contenidos en tan densos artículos, y que hubieran merecido ser desentrañados con mayor amplitud por su gran valor de orientación.

d) También lamentamos algunas imprecisiones en el empleo de la letra del texto conciliar.

En materia tan discutida como la de las imágenes y en la que se soslaya el problema de fondo no ha sido bien interpretado el texto conciliar. Donde el Concilio dice que las imágenes sean pocas («moderato numero») el comentarista se contenta con que «no sea excesivo» el número de las expuestas.

Creo que entre ser pocas y no ser excesivas hay una gran diferencia. Esa diferencia queda bien manifiesta cuando el comentarista adopta una actitud personal excesivamente indulgente —a nuestro juicio— respecto a las imágenes mediocres producidas en serie (páginas 554-555).

En el fondo, la primera de las objeciones resume y explica nuestra disconformidad con un comentario que no creemos está en la línea y espíritu del texto, ni del Concilio, por lo cual deseáramos ver sustituido en ulteriores ediciones de una obra llamada a alcanzar gran difusión.

REUNIONES DE S. I. A. C. EN MONTSERRAT

El S. I. A. C. (Secretariado Internacional de Artistas Católicos) fue fundado en Reims, el 27 de julio de 1951, por la Asamblea General del Movimiento Internacional de los Intelectuales Católicos (M. I. I. C.) y se ha unido

a los otros movimientos aunados bajo el signo de PAX ROMANA. Su misión es la de llenar los ideales expresados por el Papa Pío XII en sus palabras dirigidas al Primer Congreso Internacional de Artistas Católicos de 1950:

«Ayudar a los hombres, no obstante todas las diferencias de caracteres, educación y civilización, a conocerse entre sí, a comprenderse, o cuando menos a adivinarse mutuamente y, en consecuencia, a comunicarse sus recursos

respectivos con miras a complementarse los unos con los otros».

En el presente año el congreso fue abierto en Barcelona el día 25 de julio en el Colegio de Arquitectos, donde fueron recibidos por el presidente de dicha entidad y en donde los asistentes pudieron visitar una exposición de trabajos realizados por arquitectos y orfebres españoles actuales.

Los delegados se reunieron para elegir el nuevo presidente, profesor N. Vroon, de Amsterdam, quien viene a reemplazar al profesor Giorgio Colarizi, de Roma. La señora Helena Koller-Buchwieser, de Viena, continúa en su cargo de secretaria general. Asimismo se propuso celebrar la próxima reunión de delegados en Friburgo en noviembre y la próxima reunión general en Copenhague en 1965.

Las sesiones de estudio y conferencias se celebraron en la abadía de Montserrat, donde los artistas —en expresión suya— hallaron el marco adecuado con la configuración de la montaña y la celebración litúrgica.

El tema del congreso del pre-

sente año trataba del doble problema de la educación litúrgica de los artistas y de la formación artística del clero. Dichos temas fueron desarrollados, respectivamente, por el padre don Alejandro Olivar, monje benedictino de Montserrat, y por el padre Giorgio Tansini, del oratorio de Brescia.

El señor Mayeur, de Francia, insistió particularmente en que los artistas no deben cerrarse en su mundo; una cierta flexibilidad proporcionará efectos beneficiosos para una comprensión y asimilación formativa del clero, no siempre preparado para el lenguaje del arte actual. Asimismo se insistió en la confianza en el artista por parte del clero, en beneficio, muy a menudo, del pueblo fiel.

El padre Woods, S. J., de New York dio cuenta de las interesantes reuniones de artistas que hallan cobijo en su parroquia. Son ocasión de diálogo, siempre formativo y de enriquecimiento personal, y de contacto con un ambiente cristiano.

También los diferentes delega-

dos, alemán, austriaco, belga, francés, holandés, inglés, italiano, etcétera, presentaron sus experiencias y dificultades, al mismo tiempo que nuevas sugerencias.

Muy interesantes resultaron algunas de las discusiones, más aún cuando no siempre se estaba de acuerdo, principalmente en las apreciaciones de los estilos para el arte en las iglesias.

Fueron proyectadas diapositivas de diferentes trabajos de algunos de los artistas asistentes; ciertamente pudieron ser admiradas obras de arte del momento actual. Por no disponer de los nombres de todos los artistas los silenciaremos; todos ellos merecieron el aplauso de los concurrentes.

Como casi siempre en estas ocasiones, fue el diálogo personal uno de los mejores frutos, contadas las aportaciones que cada artista lleva consigo. La torre de Babel no era nada con el políglota murmullo de los diversos asistentes que trataban de intercambiar sus ideas; pero la comunicación se llevó con gran éxito y todo el mundo tuvo recursos para entenderse.

NUESTRO ARTE RELIGIOSO FUERA DE ESPAÑA

No es fácil separar una obra de arte sacro de su servicio dinámico y permanente al culto en el ambiente propio de su destino para trasplantarla a una exposición, donde tantas veces deslucе y desmerece al cambiar de marco, en el exilio de su genuina dedicación.

No es fácil por eso conseguir una buena exposición de arte sacro, y también es difícil acudir a ellas con buena representación.

La fecundidad de nuestra producción de arte religioso y su demanda y aceptación en el extranjero han

hecho posible en 1964 una simultánea presencia de obras de nuestro arte religioso español en las más variadas latitudes.

Mientras se preparaban en España dos grandes exposiciones de arte sacro, la ya reseñada de León y la de próxima inauguración en los locales de la Exco, en Madrid, los artistas y las creaciones de nuestro genio religioso viajaban hacia México o New York, a Lisboa, a Salzburgo o a Royan.

En las dos ferias americanas y en la portuguesa

hubo una nota destacada de calidad y elevación en la sección especializada de arte religioso. Frescos de Vaquero Turcios, esculturas de José Luis Sánchez, Pablo Serrano y Amadeo Gabino, vidrieras de Suárez Molezun, orfebrería y vestiduras litúrgicas del grupo Berit, de talleres Granda y del Movimiento de Arte Sacro.

A las dos grandes exposiciones europeas concurrieron Lucio Muñoz, Venancio Blanco, Ramón Lapayese, Pablo Serrano, Grandio, y el padre Aguilar, O. P., en Salzburgo; el Gremio 62 —Alonso-Coomonte Muños de Pablo y Argüello— en Royan. Amplias informaciones en este número de ARA nos excusan de nuevo comentario.

También las publicaciones especializadas han dedi-

cado amplio espacio a la presentación de nuestro arte religioso. La gran revista belga «Art d'Eglise» dedicó dos números completos y la alemana «Das Münster» dos amplios artículos ilustrados sobre arquitectura y escultura religiosa española. La revista flamenca «West-Vlaanderen» prepara también una amplia información sobre Arquitectura Religiosa Española 1945-1964. Ni han faltado otras referencias elogiosas en lengua inglesa o francesa, como las más recientes a nuestros medallistas, que presentaron con gran éxito en París un buen lote de medallas religiosas.

El valor de nuestro mensaje artístico y el provecho del diálogo hacia el resto del mundo suponen una nueva dimensión para nuestro trabajo y una magnífica coyuntura de expansión.

SEMINARIO DE ESTUDIOS SOBRE EDIFICIOS RELIGIOSOS

Durante la última semana de septiembre se celebraron en Madrid, convocadas por el Instituto Nacional de la Vivienda, unas interesantes jornadas de estudios para adaptar las futuras construcciones religiosas —que correspondan a los nuevos núcleos de viviendas—, por una parte, a las recientes orientaciones del Concilio Vaticano II y, por otra, a las experiencias vividas en el I. N. V., que aconsejan una reconsideración de las normas legales ordenadoras.

Actuó como ponente el arquitecto don Miguel Fisac, ocupando la presidencia el arquitecto don Alejandro Blond, que hizo de moderador en los animados diálogos y en la estructuración de las aportaciones y sugerencias verbales o escritas. Participaron especialistas en liturgia, sociología religiosa, pastoral, arte sacro, así como un selecto grupo de arquitectos, economistas y técnicos.

Entre los temas planteados, además de los generales de orientación litúrgica y pastoral, figuraron la urbanística religiosa, el programa funcional del templo y sus dependencias, los servicios administrativos y pastorales, problemas técnicos y dimensionales, áreas y volúmenes, orientaciones generales sobre construcción y desarrollo del programa, el mobiliario, los módulos, etc.

Posiblemente los resultados de este trabajo en común serán reunidos en unas conclusiones concretas y prácticas que puedan desempeñar una función orientadora para los futuros proyectos de edificios religiosos y la adaptación de los existentes.

UN COMENTARIO SIGNIFICATIVO

Un exponente significativo y autorizado de la impresión que fuera de España produce nuestro arte religioso es el juicio espontáneo que sobre la participación española en la Bienal de Salzburgo ha publicado Salvador de Madariaga. Con ocasión de pronunciar la conferencia inaugural del famoso festival de música, y después de superar íntimas resistencias para visitar una bienal de arte cristiano, este profesor español de prestigio internacional ha sido plenamente conquistado con el lenguaje plástico de nuestros artistas. Entresacamos algunos comentarios del bello artículo publicado en el número 13 de los Cuadernos para el Diálogo. «Sólo entrar en la sala española ya se advierte un ambiente distinto. Aquí vive una tensión. Se alza ante el visitante la figura inolvidable del Cristo de Venancio Blanco. Como suele suceder con toda obra lograda, se adentra en el alma del espectador toda entera sin razones ni porqués, sin detalles ni matices. Luego comienza uno a darse cuenta. Es de metal, pero no pesa. Es tan rica de espíritu como alada a fuer de espiritual. El metal sólo ofrece superficies. No hay volúmenes. Placas tan sólo para «dar» los planos —el rostro, máscara; el pecho, tabla; las manos, ni juntas ni cruzadas ni en ojiva, sino en paz, la una sobre la otra; los paños verticales del hábito, el cor-

dón de San Francisco, para recordar que no es el Cristo histórico, sino el eterno. Y por dentro de esta imagen vacía de materia, el vigor.

Este vigor es lo que me querían indicar los que me comentaban la bienal, y me aseguraban que la habían dominado los españoles...

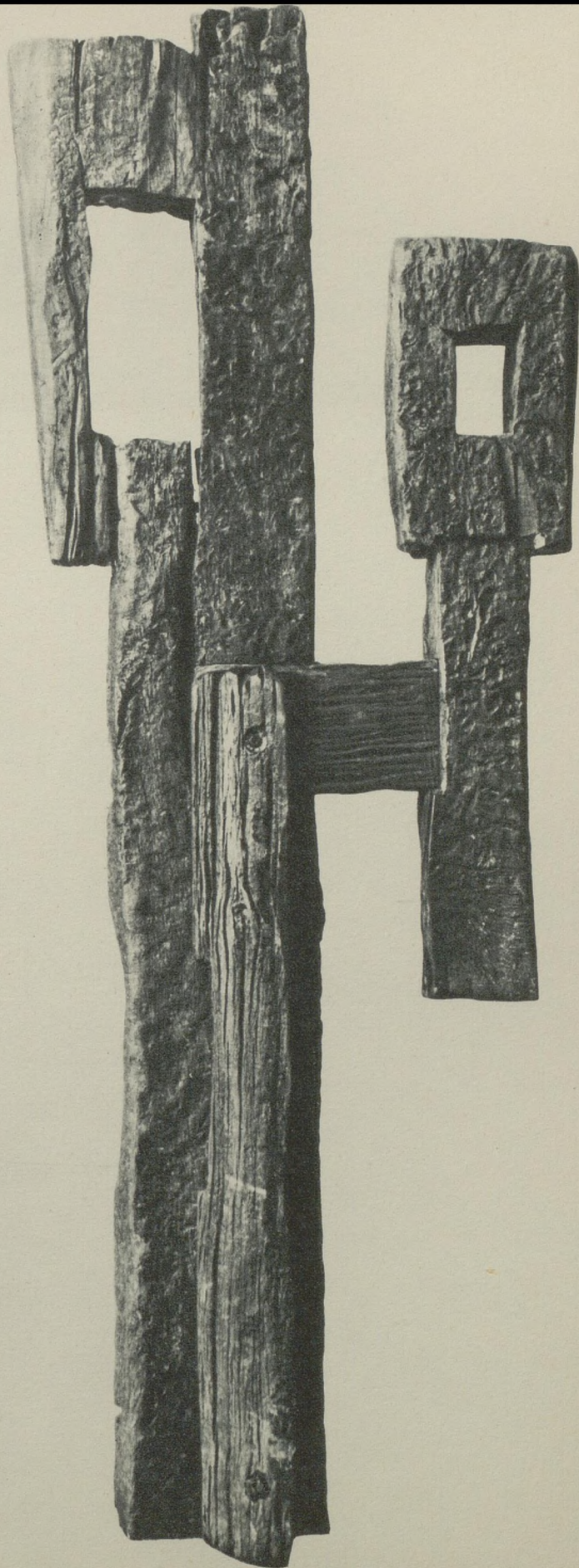
No otra es la virtud maestra de Lucio Muñoz. Felices los feligreses de la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, que van a gozar la vista del retablo que este singular artista ha creado para ellos. ¡Qué osadía en el manejo de las dos artes, la pintura y la escultura, y aun de las tres, que no hay poca arquitectura en esta obra; qué poderosa síntesis de relieves y de colores, qué cielo que ya no se sabe si atribuir al valle natal o al paraíso eterno; He aquí un espíritu creador capaz de lanzar por sí solo un renacimiento de la expresión religiosa en el arte no ya hispánico, sino universal.

Así lo demuestra en la obra, a mi ver, capital de esta exposición. Me refiero a su Gólgota. Talla en madera, claro está, el medio supremo de los artistas religiosos españoles; pero también concebida no aparte y como escultura, sino en poderosa síntesis con la forma pictórica. Los tres crucificados sugeridos tan sólo por tal o cual rasgo, rasguño, arañazo, y hasta un potente zarpazo del artista, las costillas del Redentor, arranca-

das a la madera y todavía rojas de sangre. Y, maravilla de las maravillas, el rostro de Cristo visible pero no tallado, visible aunque invisible. Hermosa solución al problema muchas más veces intentado que resuelto de cómo representar lo irrepresentable. Consciente del peligro, Velázquez intentó reducirlo ocultando la mitad del rostro con el cabello. Venancio Blanco lo ha logrado con una máscara metaliza noble, y por decirlo así sintéticamente humana. Pero en esta misma bienal había dos o tres obras donde el artista fracasaba en Cristos lamentables: rostros de oficinistas, de buen amigo en visita de pésame, del vecino de al lado con su barba bien peinada; en fin, lamentable. Pero en este Gólgota de Lucio Muñoz, en las tremendas tinieblas que rodean la cabeza de la cruz, ese rostro se ve y no se ve, se adivina, y cómo se anima con el que nosotros mismos llevamos dentro. Vigor, vigor.

No podemos contentarnos con esta victoria de Salzburgo en el terreno, tradicional para España, del arte religioso. Hay que hacer una exposición de arte religioso español, ya sólo moderno, ya de todos los tiempos. Es menester que artistas como Venancio Blanco y Lucio Muñoz (que, por cierto, no conozco más que por sus obras) reciban la consagración universal que merecen.»

Noll, Francia: «Las llaves del Reino», madera.



Alex Mylona, Grecia: «La señal de la Cruz», metal.

