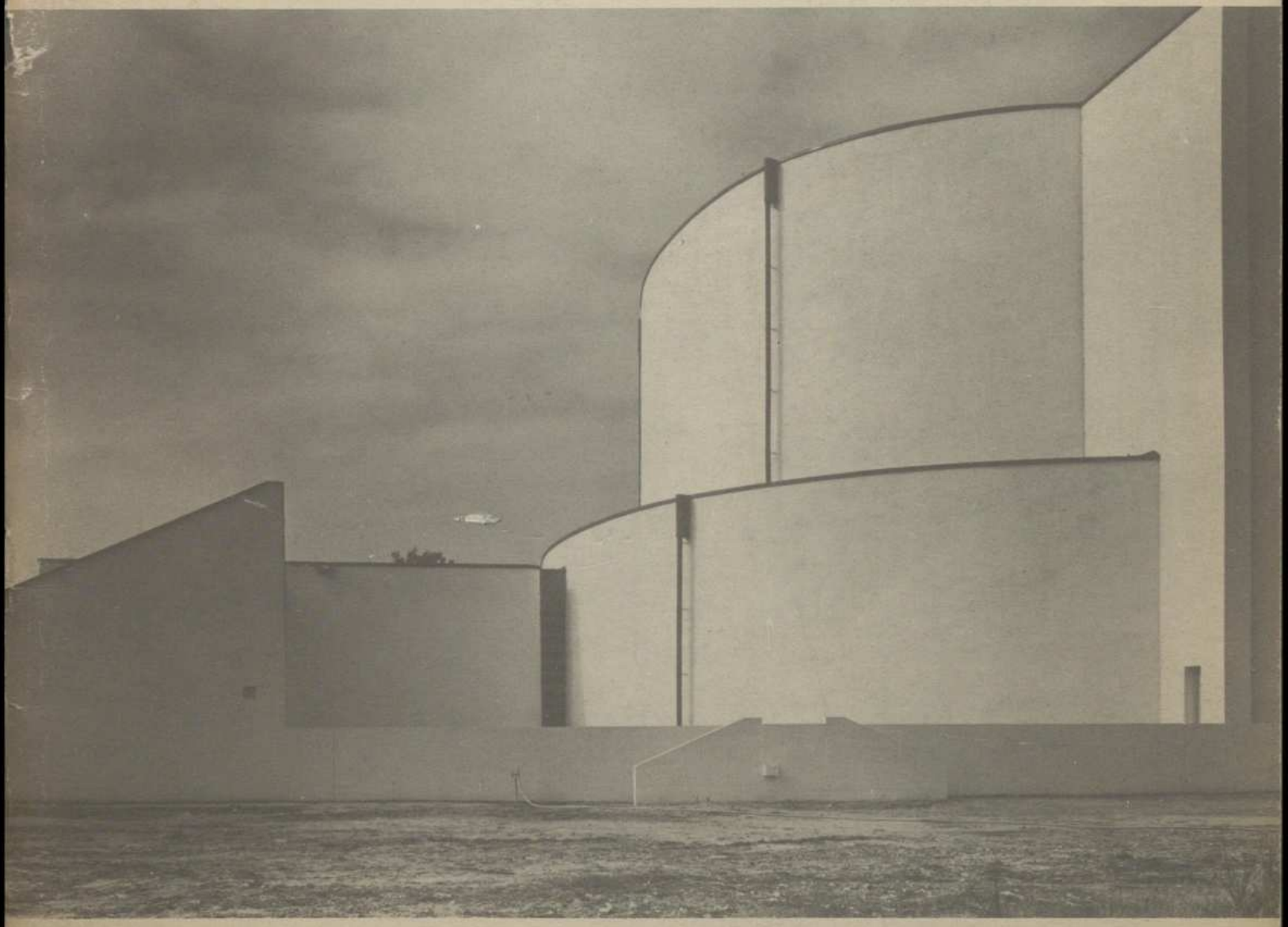
30

ARA

arte
religioso
actual



ARA arte religioso actual

PUBLICACION del MOVIMIENTO ARTE SACRO

Número 30. Año VIII Madrid Octubre-Diciembre 1971

PORTADA: Iglesia de Langwasser. Nüremberg. Arqto. Alexander Von Branca.
CONTRAPORTADA: El Cristo ultrajado, Oleo (1932). Museo de Arte Moderno. Nueva York. Por Georges Rouault.

INDICE

Número Internacional 121

REFLEXIONES EN TORNO A LAS NUEVAS IGLESIAS ALEMANAS
Por Fr. Pablo López de Osaba, O. P. 122

I.—SAN CARLOS BORROMEO. Munich
Arqto. Herbert Groethuysen 127

II.—SAN MAURICIO. Munich
Arqto. Herbert Groethuysen 129

III.—IGLESIA DE LANGWASSER. Nüremberg
Arqto. Alexander Von Branca 131

IV.—BRUDER KLAUS. Munich
Arqto. José Wiedemann 134

V.—IGLESIA DE LA APARICION DEL SEÑOR
Arqtos. Guenter Eisele-Franz X. Huber 135

VI.—IGLESIA DE SAN SEVERINO. Garching
Arqto. Siegfried Ostreicher 145

NOTAS SOBRE GEORGES ROUAULT
Por Carlos Areán 138

ESCULTURAS DE ALOIS WUNSCHE
Por Fr. Pablo López de Osaba, O. P. 147

OTRO SANTO DOMINGO
Comentario a un cuadro de Joaquín Vaquero Turcios, por F. J. M. de Aguilar, O. P. 150

SANTA CATALINA DE SENA, DOCTORA DE LA IGLESIA
Por Fr. Antonio Gutiérrez, O. P. 153

CAPILLA DE LA CASA DEL ESTUDIANTE. Pordenone
Arqtos. Glauco Gresleri-Solvano Varnier 156

NOTA BIBLIOGRAFICA sobre
SANTIAGO, EN ESPAÑA, EUROPA Y AMERICA
Editora Nacional. Madrid, 1971
Por J. M. de A. 159

Dirige: Fr. José Manuel de Aguilar, O. P.
Consejo de redacción: Juan Barberán, José Luis Iriondo, O. F. M.; José María Javierre, O. D.; José Luis Sánchez.
Administración: Julián Gayarre, 1. Madrid-7.
Precio de suscripción en España: 250 pesetas (cuatro números).
Número suelto: 75 pesetas.
Precio de suscripción para el extranjero: 5 $ U. S. A. Por avión, 7 $.
Imprime: *Artes Gráficas Ibarra, S. A.*—Matilde Hernández, 31.—Madrid-19.
Esta revista se publica con aprobación y censura eclesiástica.
Depósito legal: M. 9.801 - 1964.

Suya es la Naturaleza en Parquelagos



ciudad parquelagos

presente y futuro

Información y Venta: URBEPARQUE, S. A.
c/. Matias Montero, 5 (El Viso) Tels. 262 06 94 y 262 06 95
o en la propia Urbanización
(Km. 34 de la Autopista de La Coruña) Tel. 275 de
Galapagar. Capital Social totalmente desembolsado:
150.000.000 ptas. Aprobación definitiva del Area
Metropolitana n.º 330/67

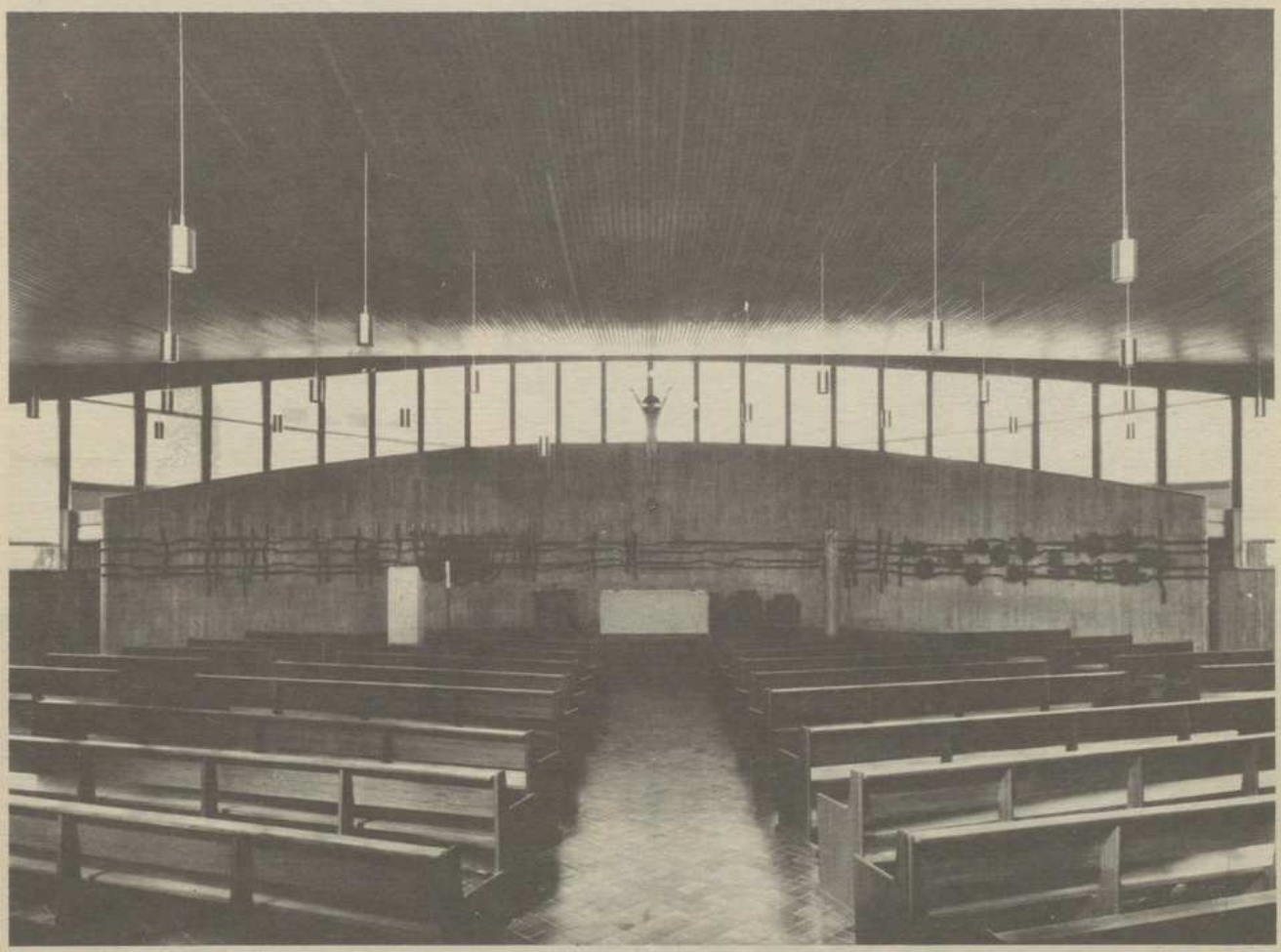


TG

VELAZQUEZ, 21 - RECOLETOS, 1 - ALMIRANTE, 17 - MADRID ● RAMBLA DE CATALUÑA, 97 - JUAN SEBASTIAN BACH, 9 - MALLORCA, 186 - BARCELONA ● MELQUIADES ALVAREZ, 12 - OVIEDO ● CARRETERA DE CADIZ - MONTEMAR - TORREMOLINOS ● RECOGIDAS, 32 - GRANADA ● P. BARTOLOME POU, 64 - PALMA DE MALLORCA ● GRAN VIA, 15 - CENTRO COMERCIAL ZABALBURU - BILBAO ● P. ALFONSO EL MAGNANIMO, 6 - VALENCIA.

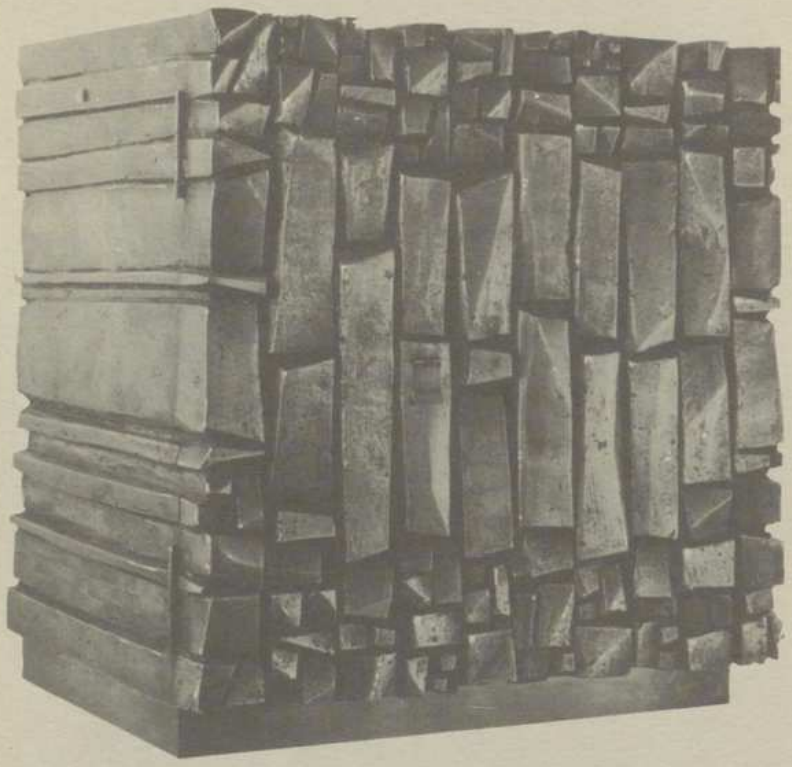
Construcciones San Martín, S. A.

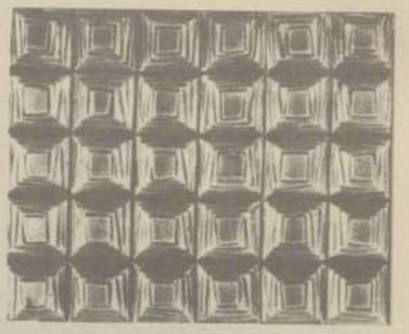
MADRID - PAMPLONA



Capilla Colegio Marianistas.—Zaragoza

TALLERES DE ARTE GRANDA PRESTIGIA EL ARTE SACRO









afirmamos nuestro esfuerzo para potenciar lo religioso con las formas del arte actual

TALLERES DE ARTE GRANDA

TALLERES Y OFICINAS:
RAMIREZ DE ARELLANO, 2
TELEFONO 415 61 50
MADRID - 17

EXPOSICION Y VENTA:
SERRANO, 56
TELEFONO 275 90 15
MADRID-1

SAN BERNARDO, 99
TELEFONO 257 10 49
MADRID-8

DELEGACION:
TRAVESERA DE GRACIA, 68
TELEFONO 228 95 58
BARCELONA - 6



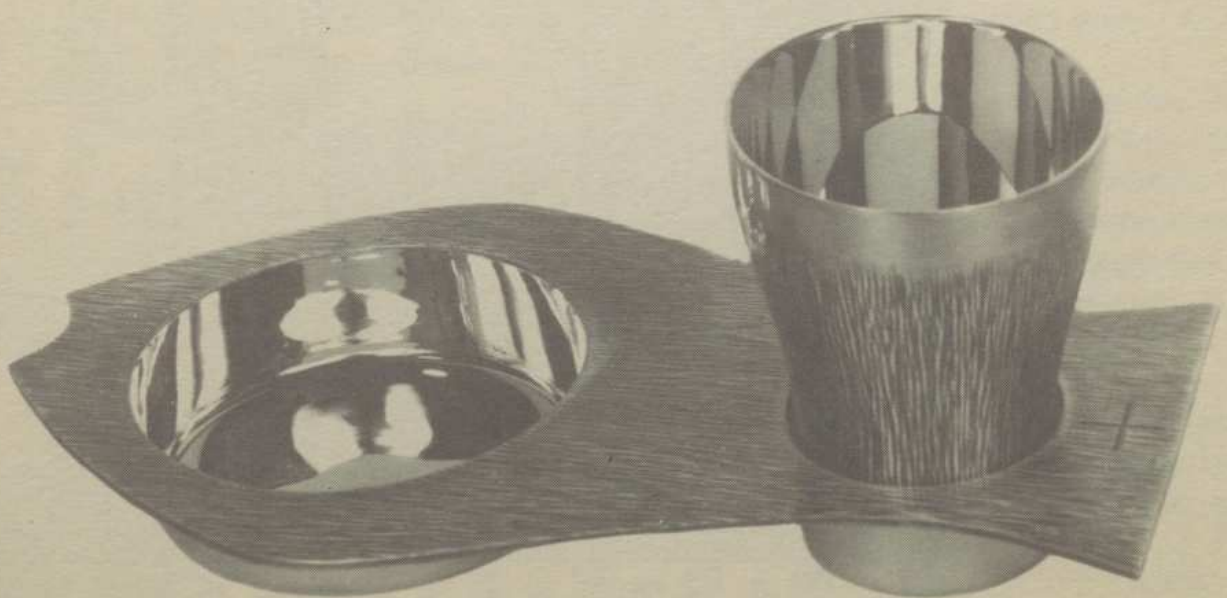
ARTESANIA SACRA

LUIS MOLINA

REALIZADOR DE DISEÑOS DE ARTE LITURGICO

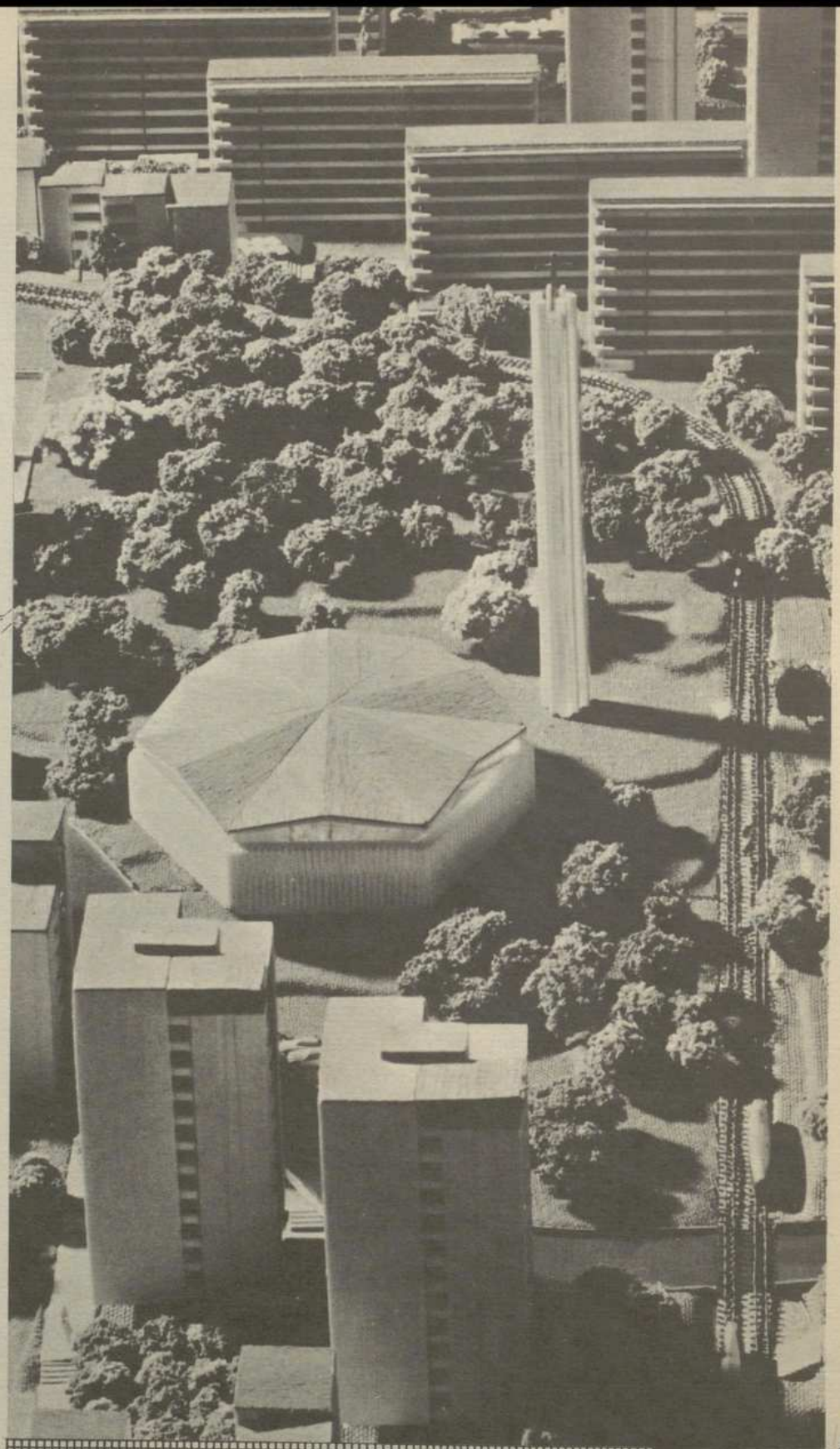
PROVEEDOR EXCLUSIVO DE GALERIAS Y ALMACENISTAS

Calle de la Huerta, 12
(Parque Metropolitano)
Tel. 253 18 10 MADRID





URBANIZACION
SACONIA
DEHESA
DE LA VILLA



SACONIA

DEHESA DE LA VILLA S.A.

Alcalá, 1
Tel. 222 33 44
231 49 02
MADRID-14
Y EN LA PROPIA
URBANIZACION

Número internacional

La experiencia nos aconseja —al menos en este año 1971— reunir en nuestro número internacional la producción de diversos países, rompiendo la costumbre de números unitarios o monográficos.

Una doble circunstancia nos lo ha impuesto: la abundancia de temas y el evitar retrasos excesivos en la información.

Lo primero tal vez sea ocasional, por coincidir en el año dos centenarios, el de Santo Domingo de Guzmán y el de Georges Rouault; año del doctorado eclesial de dos grandes santas —Catalina de Siena y Teresa de Jesús— y finalmente, el año santo Jacobeo, que ahora se termina. Cada caso aportó informaciones y creaciones de interés.

Tratando de evitar retraso informativo, hemos venido publicando —un tanto desordenadamente— informaciones parciales de señalado interés en diversos países. Así ocurrió con algunas realizaciones alemanas, sin que hasta hoy le tocase a Alemania turno editorial con visión y espacio de mayor amplitud.

Es posible que el sentido pluralista de la Iglesia en nuestros días —tan destacado, últimamente, en el Sínodo Episcopal celebrado en Roma— también favorezca una mayor apertura a la información variada y múltiple, que complementa o contrasta diversos puntos de enfoque y sus correspondientes soluciones. Siempre resulta aleccionador el conocer y profundizar lo que se hace fuera para no aprisionarnos en los límites reducidos de lo propio.

No nos duele la ausencia de unidad, en lo que puede ser múltiple; ni dudamos que los lectores acogerán con agrado la variedad informativa —que alcanza a diversos países y distintos servicios de las Bellas Artes recogidos en estas páginas— que hacen especialmente interesante este número internacional con que terminamos el año.

A R A

Reflexiones en torno a las

Por Fray Pablo López

Dos factores fundamentales han influido, a mi juicio, en la gran cantidad de iglesias nuevas edificadas en Alemania a partir de la segunda guerra mundial.

Primero: La desoladora situación alemana después del conflicto que como único saldo dejaba una nación textualmente en ruinas. Había que empezar desde el principio, y así vino la reconstrucción paciente de monumentos, las nuevas ordenaciones urbanas, los nuevos edificios y también, muy desde el principio, las nuevas iglesias. Son los años, ya históricos, de Dominikus Böhm (1880-1955) y Rudolf Schwarz (1897-1961), desde el lado católico, y Otto Barting (1883-1959), principalmente, desde el lado protestante, a los cuales se debe una intensa labor y un positivo interés en pro de la vitalización de la arquitectura de templos. Iglesias como «María Regina», de Colonia; «Marienburg» (1954), de Böhm, construida un año antes de su muerte; «Santa Teresa», de Linz-Keferfe!; «Santa Ana», de Düren; «Santa María-Reina», de Saarbrücken; «San José», de Colonia-Braunsfeld, todas ellas de Schwarz, por no citar más que algunas de entre las cincuenta construidas por él, que se hicieron célebres en su día por su claridad constructiva, su unidad de espacio, por el tratamiento de la luz. Esa calidad constructiva, que aún hoy sostiene a estas iglesias, hizo que en su tiempo Alemania se pusiera a la cabeza en la construcción de templos, no sólo por el número sino por el valor intrínseco de su arquitectura (1).

Segundo: El lógico crecimiento de las poblaciones y la especial forma de organización y planteamiento de las grandes ciudades que viven a diario un doble desplazamiento de población: la vida comercial del centro, bancos, centros oficiales, comercio, locales públicos, organiza un flujo centrípeto que se reparte la vida de la ciudad. Por la tarde, ya a las cuatro, empieza a notarse el fenómeno contrario, es decir, la despoblación del centro hacia los extrarradios, que en muchos casos llega a los cincuenta kilómetros del casco urbano. En consecuencia la ciudad antigua constituida esencialmente, como podemos contemplar en los grabados de los Merian, por la catedral, las iglesias conventuales, parroquias y la residencia del príncipe —en el mismo corazón de München hay más de veinte iglesias— queda despoblada, con la excepción de la vida nocturna propia de todas las grandes capitales y que en su mayoría suele ser de población flotante. La población de la ciudad se ha desplazado hacia



El centro parroquial de San Mauricio de Munich, obra del arquitecto H. Groethuysen, es prototipo de una concepción pastoral en que lo litúrgico, lo cultural y lo asistencial se conjugan en ambientes arquitectónicos muy definidos

nuevas iglesias alemanas

e Osaba, O. P.

las zonas verdes, con un deseo de un mayor contacto con la naturaleza y de mayor tranquilidad que ponga un contrapunto a la agitación del día. Esta concepción de la «ciudad para vivir» y la «ciudad para trabajar» es el caballo de batalla no sólo de los arquitectos, sino de los sociólogos, urbanistas, psicólogos y de las gentes de gobierno que tienen que estructurar estos factores en forma lo más humana posible.

Una atención y preocupación pastoral de la iglesia no podía quedarse pasiva ante este fenómeno y así han surgido los cinturones de iglesias nuevas, con sus escuelas, dispensarios, centros recreativos en torno a la gran ciudad. A esta etapa, mucho más desarrollada económicamente, corresponden los nombres de arquitectos como Alexander von Branca, Sigfried Österreicher, H. Schädel, J. Lehmbrock, F. Metzger, Werner Groh, F. Schaller, Hansjakob Lill y, sobre todo, la figura realmente admirable de Emil Steffann, muerto todavía no hace dos años en accidente de carretera.

En los últimos años la concepción de la Iglesia, como local, ha sufrido transformaciones en su enfoque pastoral.

Tradicionalmente se ha considerado a la Iglesia como «casa de Dios». Esta concepción fue el resultado de una lenta gestación de absorción de culturas —Siracusa es un ejemplo— que con el tiempo fue cargándose de un sentido «numinoso», «teofánico» en el sentido que Eliade ha dado a estas palabras.

El advenimiento de la época medieval trajo un acento fuerte del costado humano de la persona de Cristo. En el arte gótico, por primera vez, sorprendemos un cambio evidente en la concepción iconográfica de las personas divinas, unido al esfuerzo del arte religioso por acercar a los fieles, con espectacularidad sensorial, todas las verdades de la fe (2). Las catedrales eran una especie de «sumas» de todo lo que el hombre de la época necesitaba saber.

Un paso más lo dan las órdenes mendicantes, en las que la predicación va a desempeñar un papel de primera importancia. Todavía hoy puede verse en la iglesia antigua de los dominicos en Colmar —hoy parroquia— una de las más claras realizaciones de esta Orden; cómo el programa de la predicación queda centrado de forma perfecta, convirtiendo la iglesia en una gran «aula magna» donde comunidad y pueblo tienen su centro en el púlpito. Este acento recalcando en la iglesia el lugar de la proclamación de la «palabra de Dios» se hace mucho más persistente en la «reforma» donde el mismo Lutero dice: «Es algo muy hermoso tener una casa donde todos juntos sigamos la palabra de Dios y donde podamos participar en los sacramentos. Sería ridículo pensar edificar una iglesia para Dios. No hay otro fundamento para levantar iglesias que el que los cristianos se reúnan para oír la palabra de Dios, para rezar y para recibir los sacramentos» (3).

Con el impulso tonificador del Movimiento Litúrgico ha ido desarrollándose en la iglesia con mayor insistencia —y ésta es la situación actual— la idea de la iglesia como «casa de la comunidad». Este es el término «des Deutschen Katholikentages», de Trier, en el 1970. Al hablar de la construcción de iglesias entre otros temas, los títulos de los capítulos nos dan ya una pauta: «La comunidad y su casa», «Casa de Dios-casa de la comunidad».

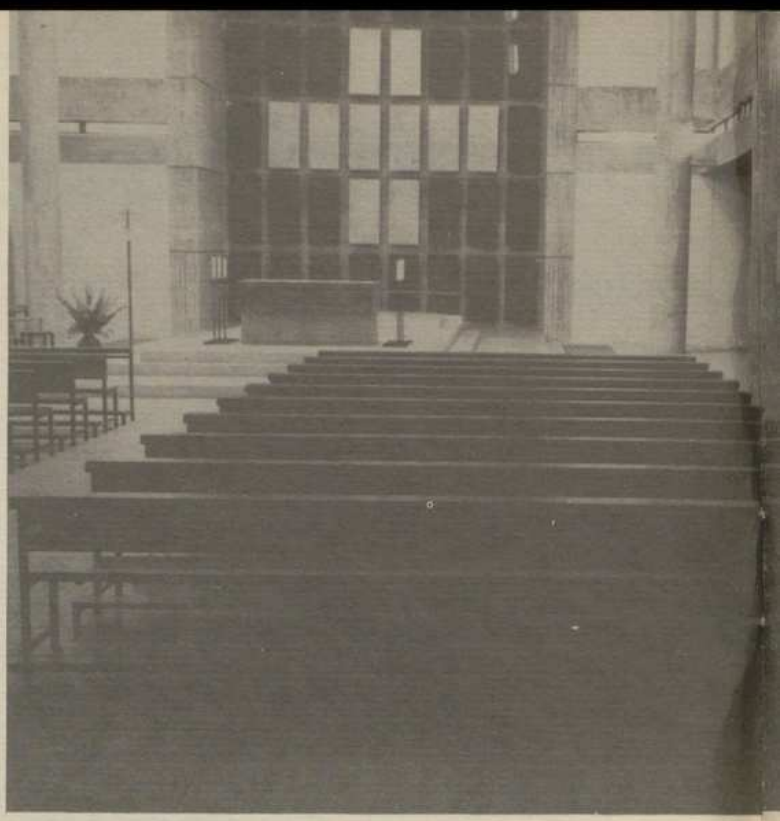
En todas estas concepciones aparece una constante que creo de la mayor importancia y cuyo olvido puede conducir a muy peligrosas consecuencias. Es lo que podríamos llamar atención al «finalismo» de la obra artística, en este caso de la iglesia. Se nos ha dicho y casi predicado, que el arte religioso debe servir a Dios, que es una oblación del mejor trabajo del hombre... y que como consecuencia tiene que ser lo mejor. Esta aparentemente inofensiva y piadosa consideración traerá consecuencias funestas para el arte cristiano. F. Pérez Gutiérrez ha escrito en su magnífico ensayo: «¿Es cierto que el arte sagrado tenga por fin inmediato el servicio de Dios? ¿No se trata más bien del servicio de los hombres que van a servir a Dios?...» «No son las cosas aunque sean obras de arte las que rinden culto a Dios, sino nosotros, la comunidad que, sirviéndose de ellas, va a rendir culto a Dios» (4). De aquí que ya no pueda hablarse de cosas humildes ni de discriminaciones en el servicio de Dios.

Uno de los logros conseguidos por el arte de nuestro tiempo ha sido precisamente el saberse ajustar a este postulado, y el haber encontrado en la sencillez y humildad el lenguaje justo para el arte cristiano de nuestro tiempo.

En el momento actual surge aquí una nueva pregunta: ¿Se deben seguir construyendo iglesias?, o mejor ¿deben seguir construyéndose iglesias que tengan exclusivamente la función normal de una iglesia o hay que buscar más bien un «Mehrzweckraum» o sea un espacio multiforme y polivalente?

La idea es nueva en la arquitectura religiosa y se apoya





Exterior e interior del templo de San Carlos Borromeo en Munich, obra del arquitecto Herbert Groethuysen, al que dedicamos información en la página 127

en el siguiente razonamiento. Los edificios públicos trabajan a pleno rendimiento durante toda la semana. En contraposición las iglesias permanecen prácticamente vacías toda la semana y sólo los domingos y festivos se ven medianamente frecuentadas.

¿Puede y debe permitirse la Iglesia el lujo de seguir edificando templos con esta perspectiva? Si además se piensa que el coste de cada centro parroquial se eleva de los 4 a 6 millones de marcos (80 a 120 millones de pesetas) la reflexión se hace totalmente necesaria. Una cristalización práctica del espacio polivalente no la conozco por el momento en Alemania. Existen dos proyectos en vías de realización; uno, la parroquia «La vuelta del Señor», en München, y que está todavía sin terminar; otro es el centro religioso para la Ciudad Olímpica, también en München y en vías de construcción. La tendencia de esta última realización se encamina más a crear un espacio de meditación al estilo del que posee la ONU en su edificio de Nueva York, que una iglesia polivalente propiamente dicha.

En Holanda la idea ha cuajado en un proyecto para un «Agora» totalmente terminada en Dronten, realización del arquitecto F. van Klingeren. El mismo arquitecto ha proyectado otra construcción similar para Lelystad. En los dos casos se trata de grandes centros de convivencia y de reunión de una gran elasticidad en su funcionamiento.

Si se exceptúan estos ejemplos las realizaciones más recientes en el campo de la arquitectura religiosa alemana carecen, en general, de interés, sobre todo si se tiene a la vista los ejemplos anteriores.

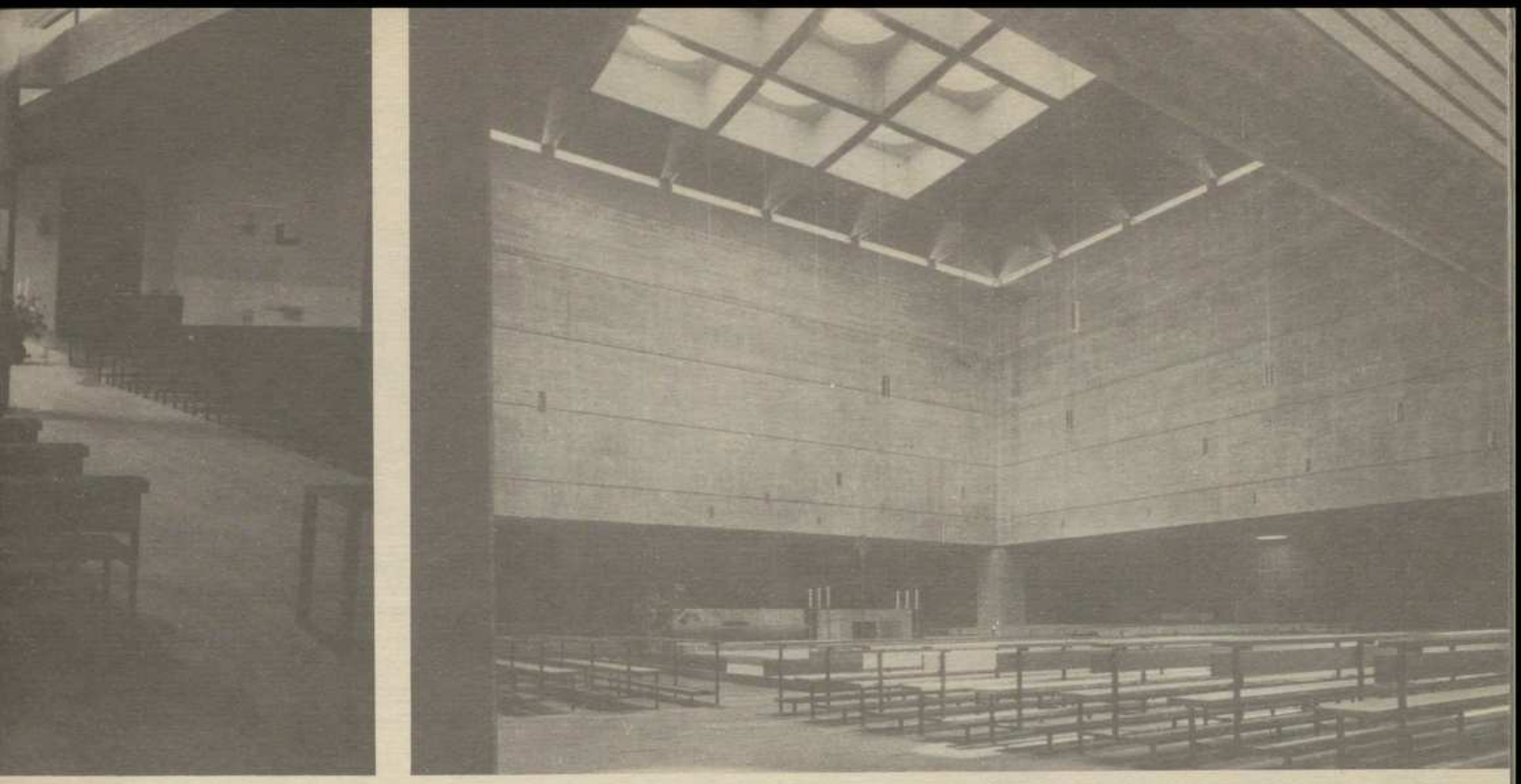
La arquitectura religiosa pasa actualmente por un momento de revisión, de duda y de tanteo. Este fenómeno, hay que aclararlo, no es privativo de Alemania, aun cuando aquí diversas circunstancias puedan agudizarlo; debe ser considerado a escala mundial.

Dos causas principales provocan esta situación:

A) El persistente movimiento en torno a la revisión del concepto «arquitectura sagrada» (Sakralbau). Se habla insistentemente de desacralización de la arquitectura (5), y con ello se quiere dar a entender la total repulsa a toda posible alusión simbólica —postura totalmente contraria a la del abad Segur en S. Denis p. e. (6)— a la cual la mentalidad de hoy tiene difícil acceso.

Esta postura no es nueva. Ya hace años en España se respiraba este ambiente en algunos sectores. En la conferencia de Oriol Bohigas, en las «Conversaciones de Arquitectura Religiosa», celebradas en Barcelona en el año 1965, dice el arquitecto catalán a este respecto: «El arquitecto honesto de hoy no puede construir un «símbolo significativo del cuerpo místico de Jesucristo», no puede hacer que un templo nos recuerde «la tienda de campaña de Dios», ni mucho menos la «presencia vivificadora del Espíritu Santo». Hacer de un altar «el símbolo y la imagen más expresivos de Cristo como mediador de Dios y los hombres» no puede ser tarea de un arquitecto. Y si es fundamental que un templo lleve toda esta carga simbólica habrá que reconocer que la arquitectura tiene muy poca cosa que hacer en él» (7).

En definitiva hay que aspirar, como ha dicho el P. Capellades —y es también testimonio citado por Bohigas—



Conjunto interior de la iglesia de San Mauricio (Vide pág. 128 y ss.)

a pedirle a la arquitectura de hoy «una alta carga poética», una alta «vibración de poesía» en la que se pueda desarrollar la sublimidad de los misterios. Esta poesía arquitectónica no es otra cosa que el genio del arquitecto.

B) La inseguridad reinante en las acciones litúrgicas. Está claro que muchos de los enfoques pastorales que ayer mismo eran válidos, hoy están superados. Es consecuencia lógica del margen de elasticidad dado por las Conferencias Episcopales a centros piloto y grupos concretos encargados de llevar a la práctica las conclusiones de los Sínodos diocesanos en lo que a liturgia se refiere.

Esta falta de claridad y de seguridad se puede notar, por ejemplo, en la ordenación del presbiterio, en el lugar designado para la reserva del Santísimo, en la elección del sitio para la pila bautismal, etc. La impresión es como si el planteamiento de la iglesia hubiera sido de fuera a dentro y no al revés que es como debe ser. A esta inseguridad, de repercusión inmediata, en el espacio creado se va sumando cada vez más insistentemente una especie de regusto por la complicación, por lo literario. Con materiales muy actuales se pueden hacer hoy obras barrocas. Todo esto resulta además muy caro, y esta es la gran tentación que la Iglesia ha tenido que sufrir desde Constantino. Nunca la pobreza y la sencillez —lo cual no quiere decir fealdad y chapucería— se ha sentido tan necesaria como en nuestros días. Emil Steffann, uno de los arquitectos que en los últimos tiempos ha sabido ver con más claridad las consecuencias de este postulado, escribía al P. Regamey lo siguiente: «Las palabras clave de lo que busco: Pobreza y simplicidad. Imposible expresarme con más claridad y más justeza. Porque me parece que la pobreza no debe ser sólo sufrida, sino que es una tarea que nuestro tiempo nos impone. No la pobreza como una necesidad, sino que la nobleza que ella oculta podría concurrir, tal vez, a edificar el mundo, este mundo que busca deshacerse de la pobreza como una tarea. La simplicidad se halla estrechamente ligada con la pobreza. Esta simplicidad que en alemán puede confundirse con la de los «inocentes». Nosotros necesitamos en gran manera de un tal «candor» en la multiplicidad de nuestra civilización moderna cada día más complicada. Esta simplicidad que no es concedida sino a los verdaderos pobres en la necesidad, porque el Reino de los Cielos es suyo, de los pobres. Tal es nuestra desgracia, somos pobres pero no lo queremos ser. Pero si aceptamos esto, si confesamos que esta es nuestra verdadera situación encontraremos ahí el fundamento capaz de soportar el peso de grandes cosas» (8). Esta impresionante profesión de fe estética es la que falta hoy en la arquitectura alemana del momento.

Entre las realizaciones más recientes hay que citar las dos iglesias de A. von Branca, en Langwasser —cerca de Nüremberg— y la de Jettingen, en Burgau.

La iglesia de «St. Severin», en Garching, de S. Ostreicher. La de «Santa María», de Ditzingen, de Franz Brümmendorf; la de «St. Hedwig», en Karlsruhe-Waldstatt, de Friedrich Zwingmann; la de «St. Michael», de Hans Schädel, en Schweinfurt; en la misma ciudad la iglesia de «St. Peter und Paul», de Lothar Schlör; la de la «Transfiguración del Señor», en Schongau, de Friedrich Haindl; la de «St. Bonifatius», en Moers-Asberg, de M. C. von Hausen, y Ortwin Rave, y más recientemente las de

«St. Winfried», en Bonn, de Kurt Kleefisch; «Herz Jesu», en Bad Homburg, de Harald Deilmann; «Thomas Morus», en Frankenthal-Flomersheim, de Philipp Blaumer y Walter Klumpp.

La lista podría continuarse, pero no se trata aquí de dar un catálogo de toda la arquitectura religiosa de los últimos años. Sí se intenta dar lo más representativo dentro de las limitaciones que nos obligan en el momento actual.

Y en este caso, aun cuando la calidad de construcción guarda siempre una altura de dignidad, falta, en general, claridad de concepto. Si esta perspectiva conduce a una crisis en la arquitectura destinada al culto es algo que ya se empieza a notar. Creo de todas formas que esta situación no nos debe llevar a un pesimismo y a un desinterés. En esos pequeños grupos vivos, conscientes de su responsabilidad de cristianos —hoy se es cristiano con el sudor de la frente, ha dicho el cardenal Suenens— está la esperanza de la Iglesia. Las palabras del salmista nos ayudan a entenderlo así:

> «Ellos perecen, mas tú quedas,
> todos ellos con la ropa se desgastan,
> como un vestido los mudas tú, y se mudan.
> Pero tú siempre el mismo, no tienen fin tus años» (sal. 107/27).

München, marzo 1971.

NOTAS

(1) Un recuento bastante completo de esta época se puede ver en la obra de Juan Plazaola «El arte sacro actual», B.A.C., Madrid, 1965.
También Kider Schmi.
«Kirchenraum nach dem Konzil» Deutsche gesellschaft für christliche Kunst. München, 1969; «Bayerland» Sacralbauten unserer Zeit. N. 12, München, dezem. 1968, «Kunst und Kirche», N. 1, Jan-März.

(2) Jansen H. Kunst der Gotik. Hamburg 1957. Toda la última parte del libro es en este aspecto interesante.

(3) Citado por Lothar Willius en «Das Münster» 23 jahr, Heft 5/6, sep-dezm. 1970.

(4) Pérez Gutiérrez, F. «La indignidad en el arte sagrado», Guadarrama. Madrid, 1961, pág. 134.

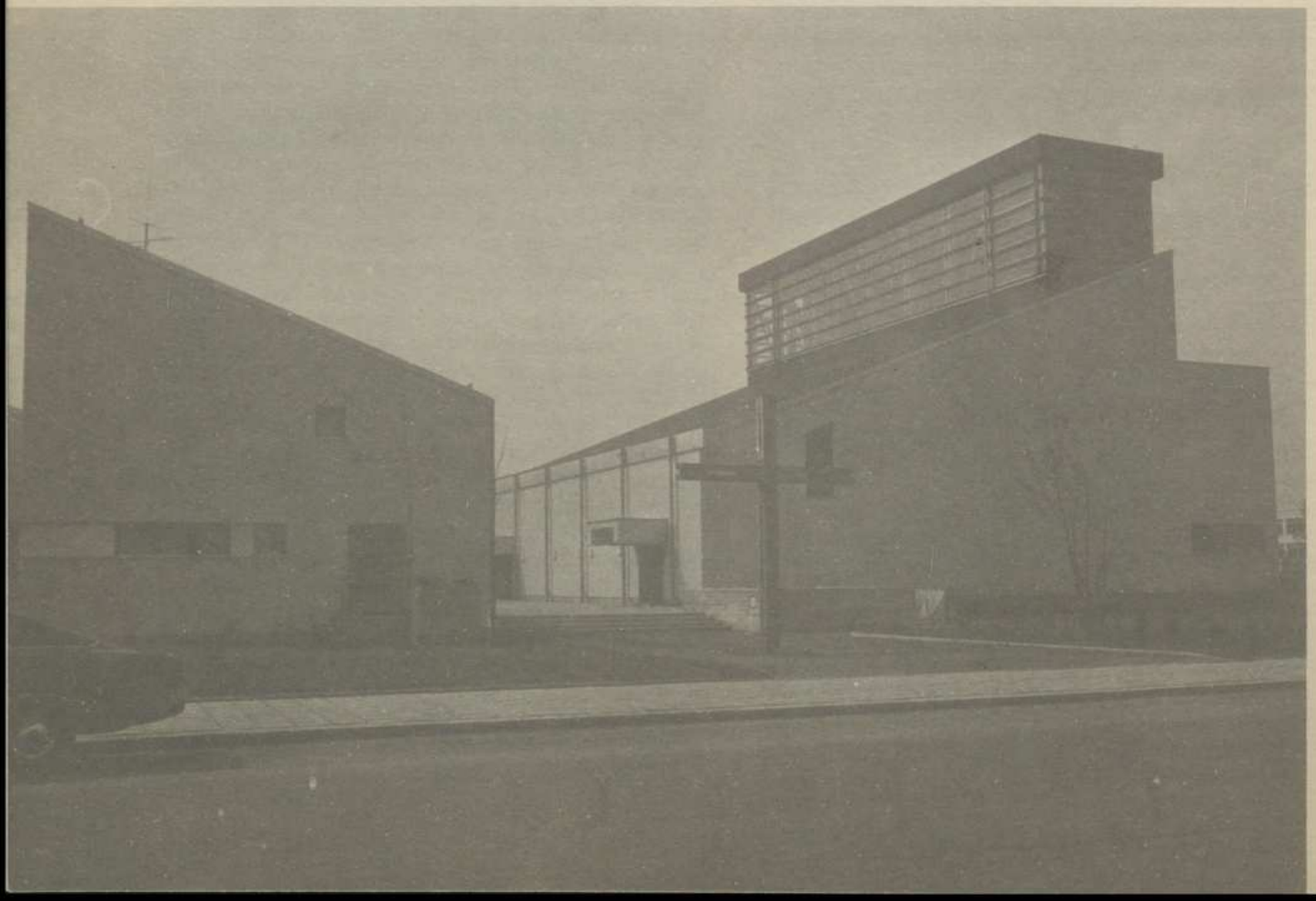
(5) Fellerer, Johannes, «Antworten des Konzils auf Fragen des Kirchenbaues» en Kirchenraum nach dem Konzil, pág. 5; puede consultarse también «Kirchen in nachsakraler Zeit, de Hans-Eckehard Bahr, Hamburg, 1968. «Bauen ein Prozes», Lucius Burkardt Taufen 1968.

(6) Un detallado estudio del problema se encuentra en «Abbot Suger», de Erwin Panofsky. Princeton, 1946.

(7) Oriol Bohigas, «Problemas de la arquitectura eclesiástica». Suma y Sigue, N. 7/8. Valencia, 1965, pág. 23.

(8) Citado por F. Pérez Gutiérrez, oc. c., pág. 177.

Vista exterior del complejo parroquial de la Aparición del Señor, de los arquitectos Guenter Eisele y Franz X. Huber (pág. 135)



I. San Carlos Borromeo - Munich

Arquitecto: Herbert Groethuysen

Vecina de la parroquia de San Matías, del arquitecto A. von Branca, se levanta el año 64 la iglesia parroquial de San Carlos Borromeo, en el barrio de nueva planta de Fürstenried-Ost. El mismo arquitecto levantará más tarde, también en Munich, la de San Mauricio, en el barrio de Moosach. La parroquia de San Carlos tiene siete años de vida pastoral y se incluye aquí porque puede ayudar a comprender el desenvolvimiento y lenguaje arquitectónico de este joven y bien dotado arquitecto.

La situación de la iglesia es el primer acierto de los planificadores de esa zona. Situada en medio de un gran espacio de césped tiene la doble ventaja de dejar la edificación totalmente libre y además de servir de lugar de juego a los niños que viven en los grandes bloques de apartamentos edificados en torno a este «campus».

Los materiales empleados no difieren tampoco de los materiales empleados en el resto de las edificaciones: hormigón visto en la torre y contrafuertes, y grandes paneles en mortero enfoscado en blanco. Por dentro la tónica no varía. La planta trapezoidal ayuda ya desde la puerta principal a centrarse en el altar mayor tras del cual se insinúa un ábside donde se sitúan la sede y asientos para los ministros. El techo, formado por casetones de hormigón visto, pesa, y a la vez flota merced a la abertura que recorre todo su perímetro, pero sin crear esa sensación de inestabilidad, ya que una serie de columnas, que en nada entorpecen la visibilidad, contrarrestan esta impresión.

A la derecha de la nave central un claustro bajo aloja el altar de la misa diaria, los confesonarios empotrados y el baptisterio junto a la entrada principal. Altares, tabernáculo, pila bautismal y un grupo escultórico de la Virgen con el niño son obra de Blasius Gerg, de gran calidad y sencillez.

Encima del altar mayor y en el techo un gran lucernario es la fuente principal de iluminación, acentuando así la convergencia al altar.

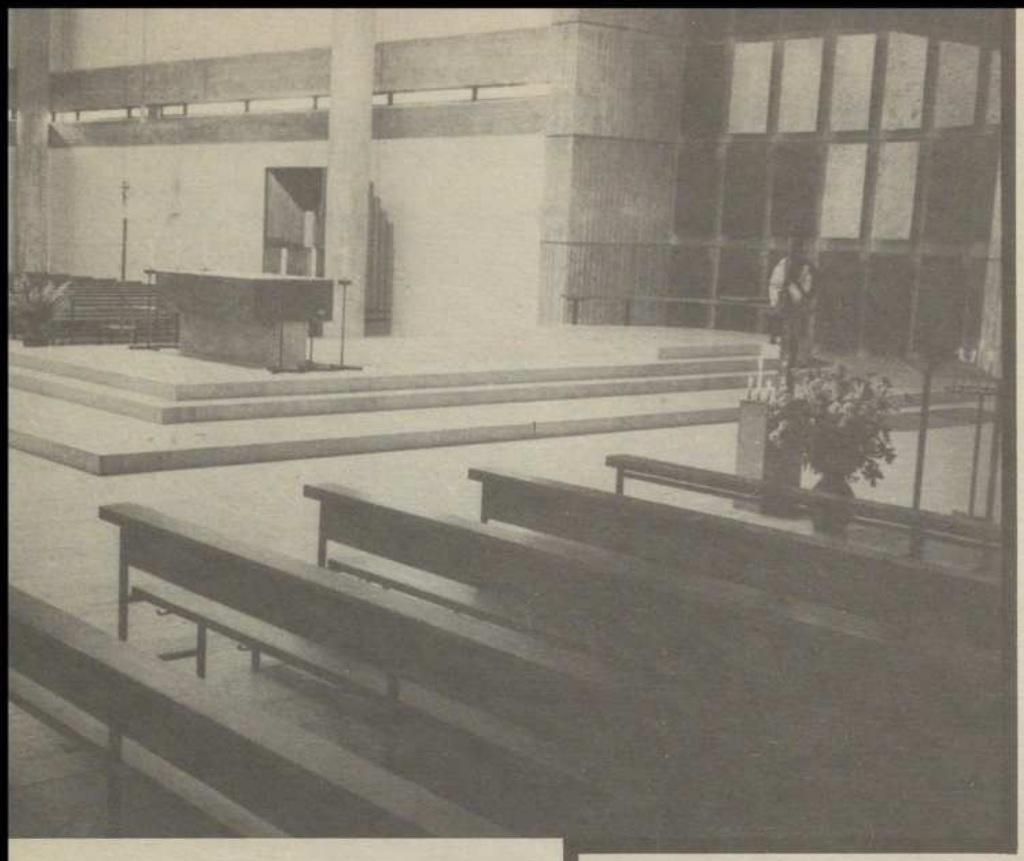
El regusto por la forma y el juego de la horizontal y la vertical; la limpieza de sus grandes zonas desnudas y limpias, que luego se acentuarán más en San Mauricio, le da un cierto parentesco con la técnica de Van der Rohe, aun cuando el éxito de éste hay que centrarlo en sus grandiosas obras de cristal y acero estirando las posibilidades expresivas de estos materiales al máximo.



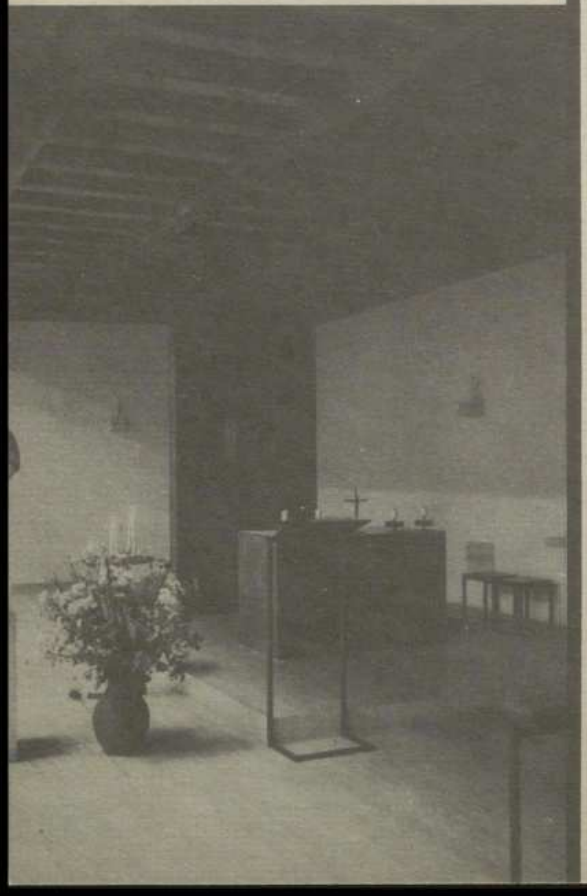


II. San Maur

Arquitectos: H. Groe



Dos detalles interiores de la iglesia de San Carlos Borromeo, correspondientes al Altar Mayor y a la reserva sacramental



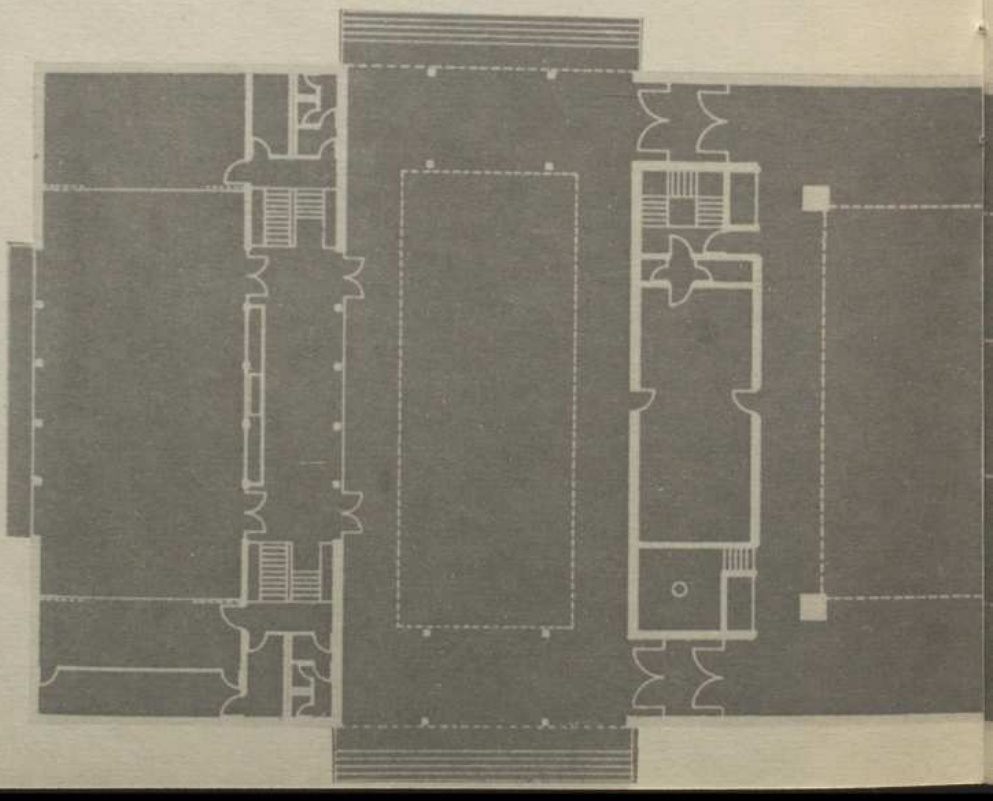
La iglesia de «San Mauritius» —parroquia— está situada entre las calles María-Ward-Strasse y Templestrasse, lindando casi con los jardines del palacio Ninphenburg, de München. Los planos son una colaboración de los arquitectos Herbert Groethuysen, Detlef Schreiber y Gernot Sachsse.

La iglesia junto con el centro parroquial forman un conjunto único al cual se tiene acceso por una entrada común en forma de porche que conduce a un jardín interior.

La iglesia es una nave cuadrada, de 14 metros de altura y 21 de lado, rodeada a su vez por un corredor de 3,50 de alto y 6 metros de ancho.

El armazón de hormigón armado queda recubierto por paneles prefabricados de cemento y piedra fina rodada. La pared que cierra el recinto bajo es de ladrillo taladrado y el techo del corredor está entarimado en madera natural. La luz es cenital so-



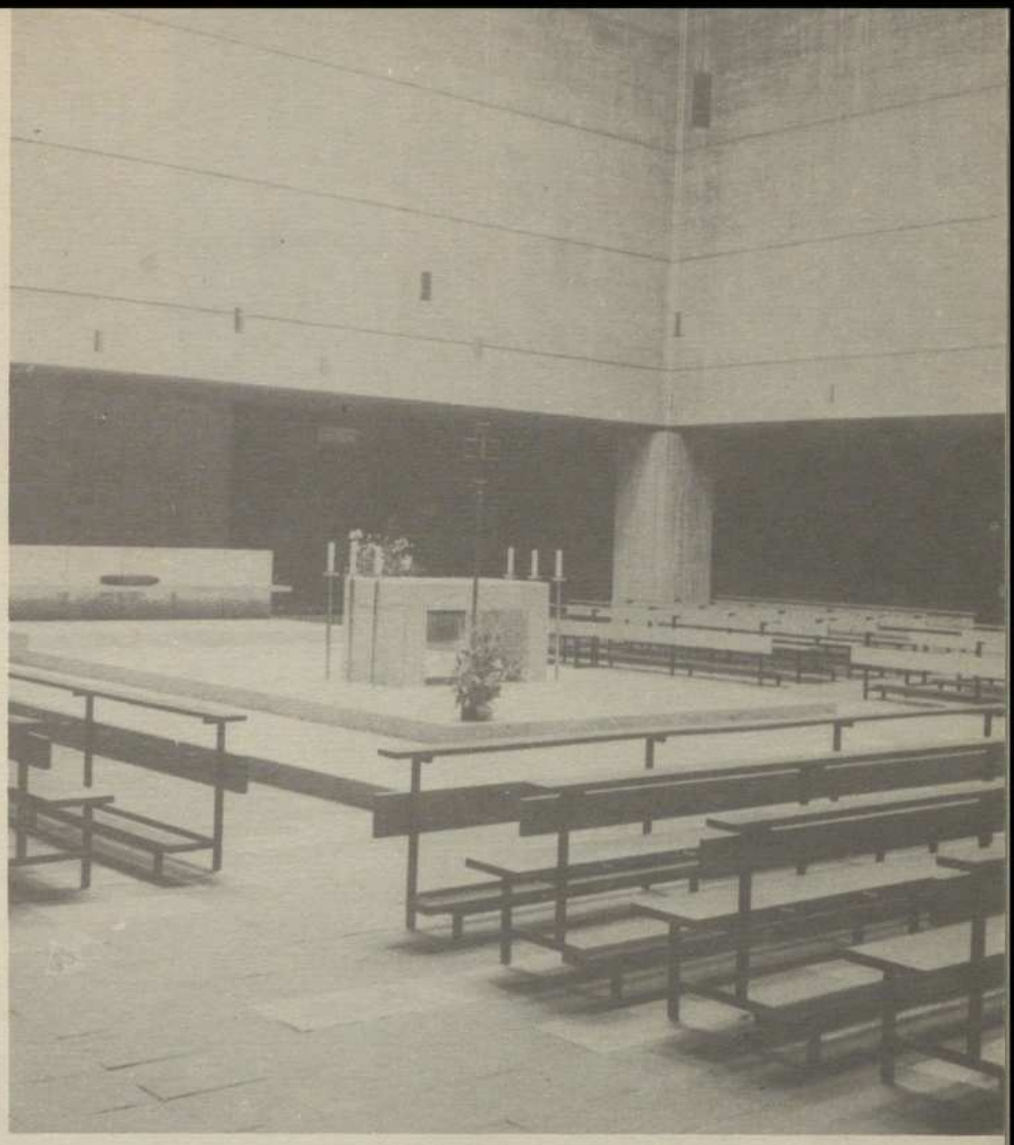


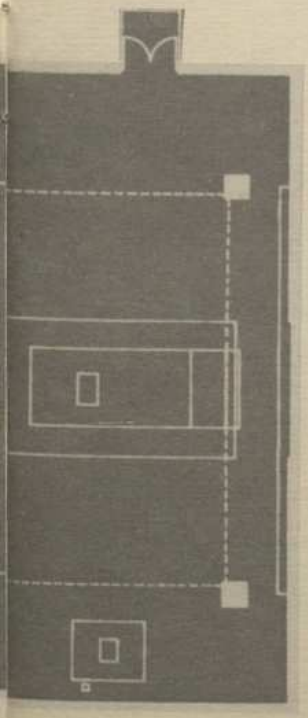
ricio-Munich

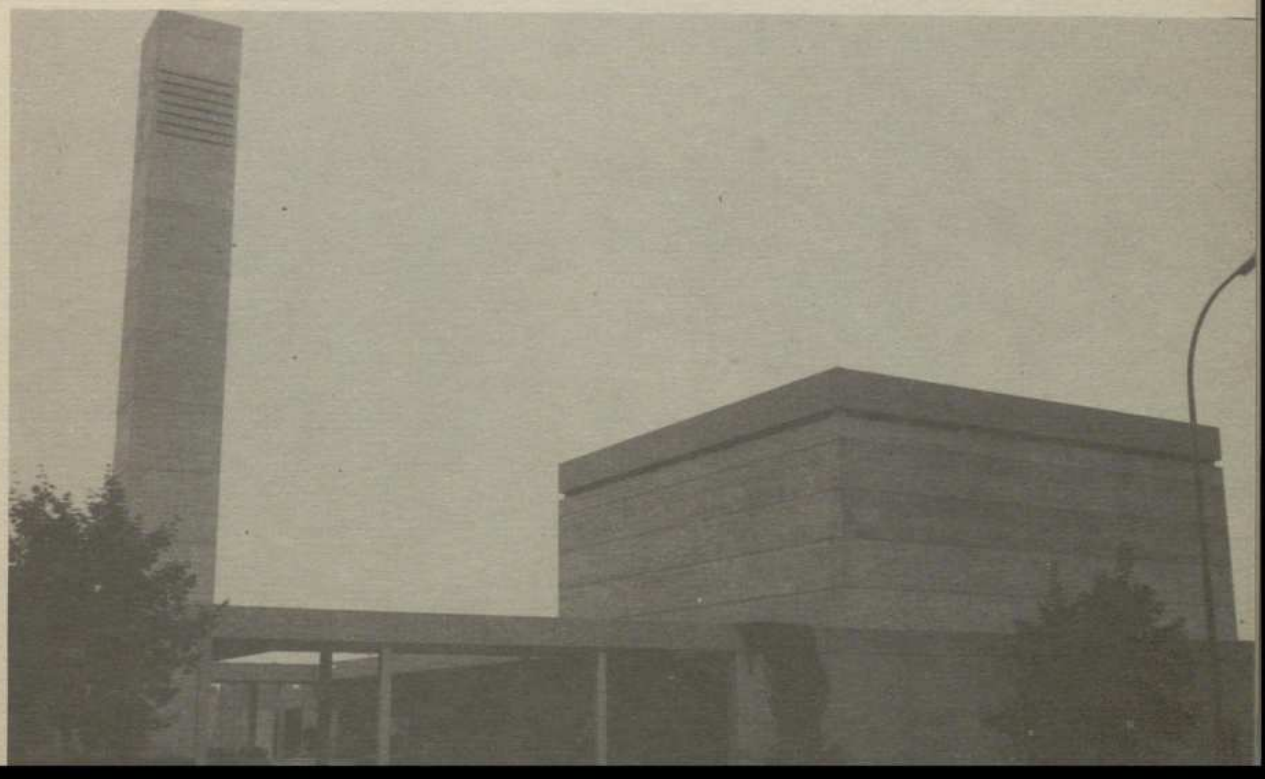
thuysen y colaboradores

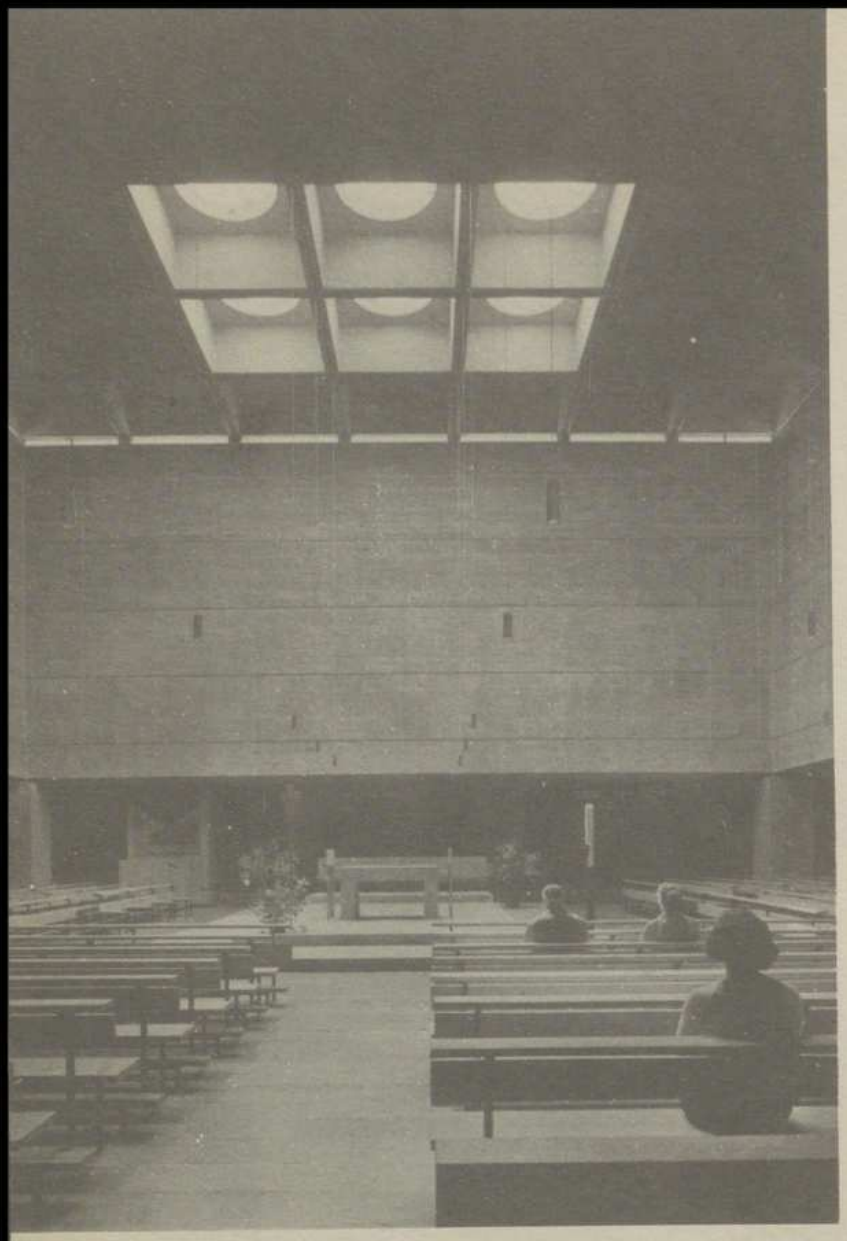
bre el altar y proviene de nueve lucernarios situados en el techo de la nave central. Un zócalo de cristal de 35 centímetros recorre toda la nave central en su parte colindante con el techo, es también fuente de luz natural. El altar situado en el centro se ve rodeado en tres de sus lados por la comunidad, el cuarto está ocupado por la sede para celebrante y ministros.

El ambón no ha sido colocado, no por olvido, sino deliberadamente; el predicador oficial de la parroquia es profesor en el Instituto de Catequética y ha querido antes de indicar el sitio definitivo barajar sobre la marcha las múltiples posibilidades, antes de designar el lugar definitivo. Los confesonarios y recinto bautismal quedan alojados cerca de la entrada y en la parte posterior de la iglesia. Para las misas durante la semana el altar —junto con el tabernáculo— está situado en la parte baja de la iglesia a la izquierda del altar mayor y a su misma altura, aproximadamente. El órgano, así como el lugar para la Schola, quedan detrás de la sede del altar.



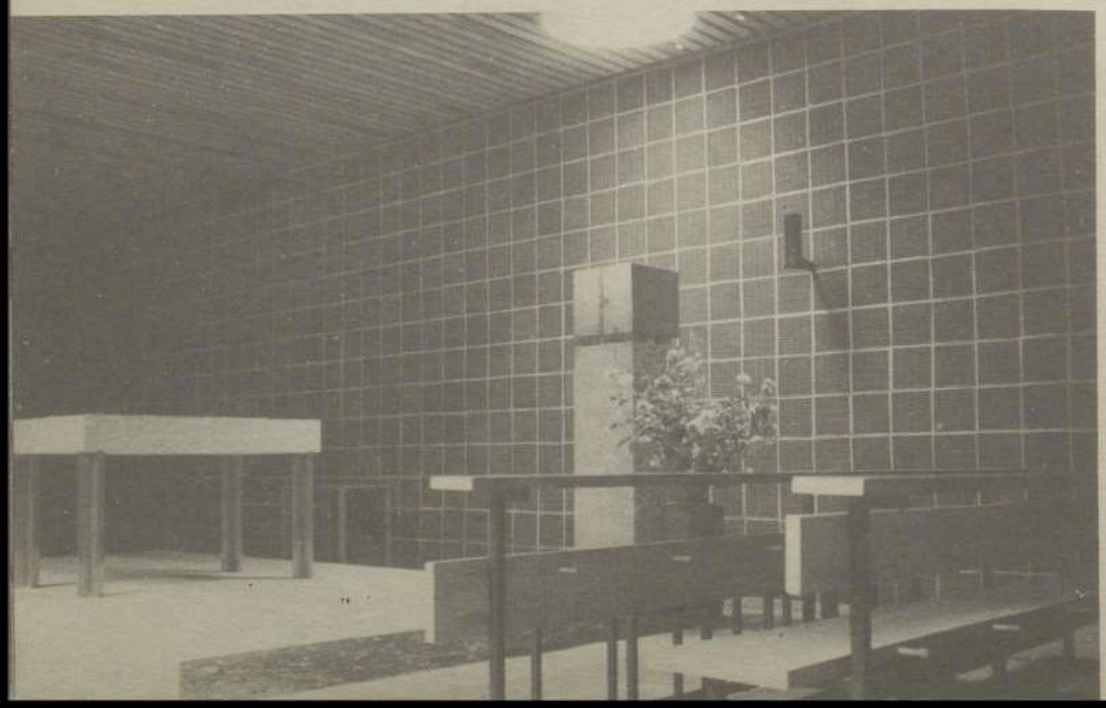






San Mauricio pasa hoy por ser una de las iglesias más interesantes en München. Es por lo menos la primera en la que el elemento prefabricado se utiliza en gran escala con el consiguiente abaratamiento de costo. El resultado es de una gran dignidad y claridad. Claridad en su emplazamiento perfectamente coordinado con los edificios que le rodean, y claridad interior en la ordenación de los distintos polos de atracción litúrgica. La importancia del altar se ve justamente realzada —pero sin teatralidades— por la luz cenital natural que se va apagando conforme se retira del centro. El arquitecto —así lo ha dicho él mismo— ha querido desde el principio huir de toda forma enraizada con el término «arquitectura sagrada», puesto que ninguna época histórica ha diferenciado entre arquitectura civil y arquitectura de culto.

Quizá pueda señalarse como exceso su excesiva fidelidad a los principios de la «Bauhaus» y más concretamente la influencia de uno de sus más grandes representantes: Mies van der Rohe. Digo con exceso porque desde el año 1919 en el que Gropius fundara la gran escuela de arquitectura, han pasado muchas cosas. Más que ceñirse demasiado a la enseñanza de entonces lo que hoy se intenta es conseguir de los plásticos, cementos y materiales ligeros las posibilidades plásticas de máxima expresividad, que Mies consiguió con el acero.



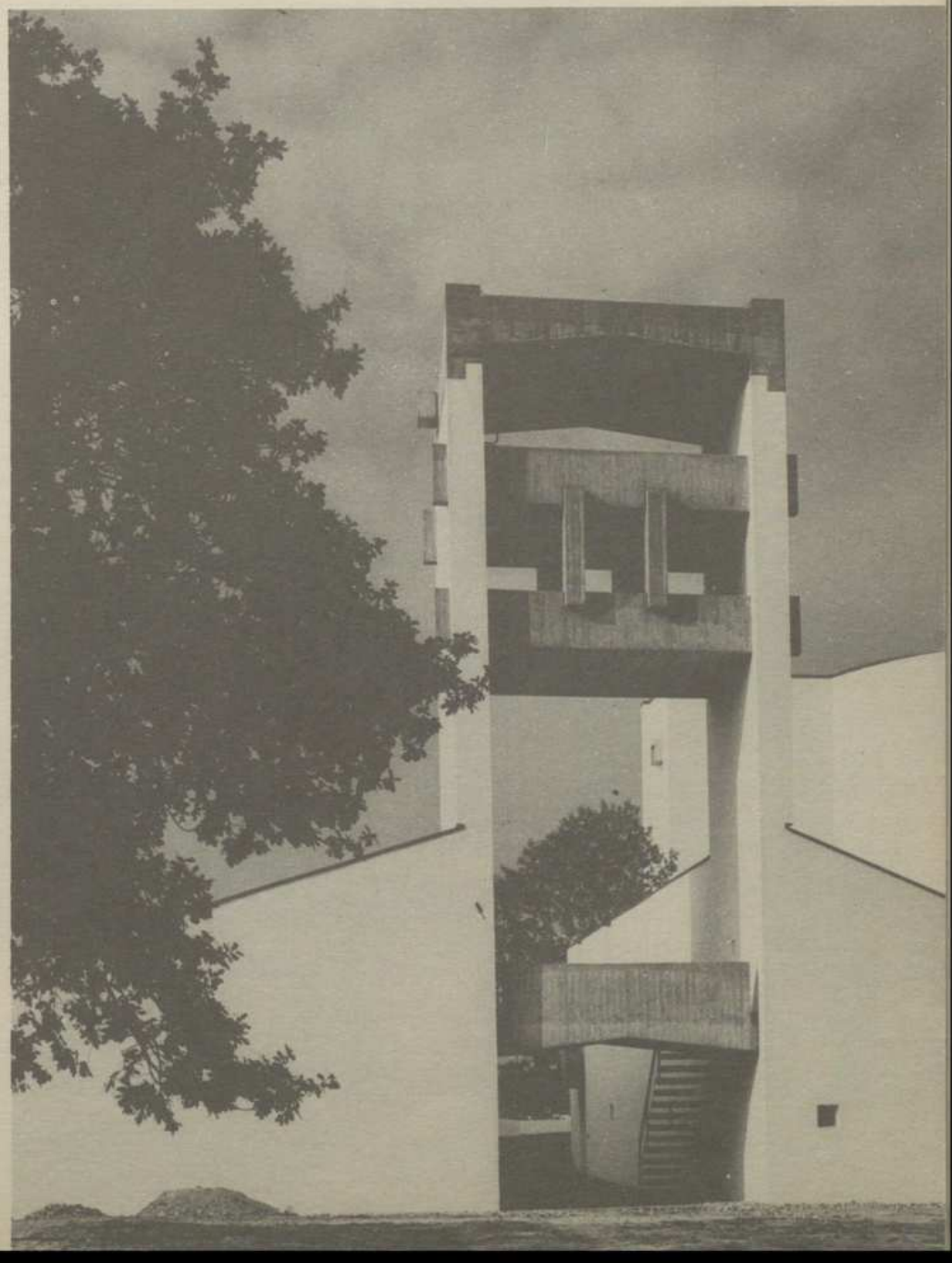
III. Iglesia de Langwasser

Nüremberg

Arquitecto: Alexander Von Branca

Alexander von Branca es hoy uno de los arquitectos más destacados y competentes en la República Federal Alemana. Entre nosotros ha dejado muestra de su talento en la realización de la Embajada alemana de Madrid —ganada en concurso—. En Roma —también después de ganar el concurso— ha realizado la Embajada de su nación.

En München, además de importantes edificios públicos, es conocida su iglesia de St. Matthias. La iglesia de Langwasser, en las cercanías de Nüremberg, está en la misma línea de München, en su planteamiento general, pero a mi juicio los resultados se han superado. La planta de la iglesia es de forma ovalada, sustentada la nave central

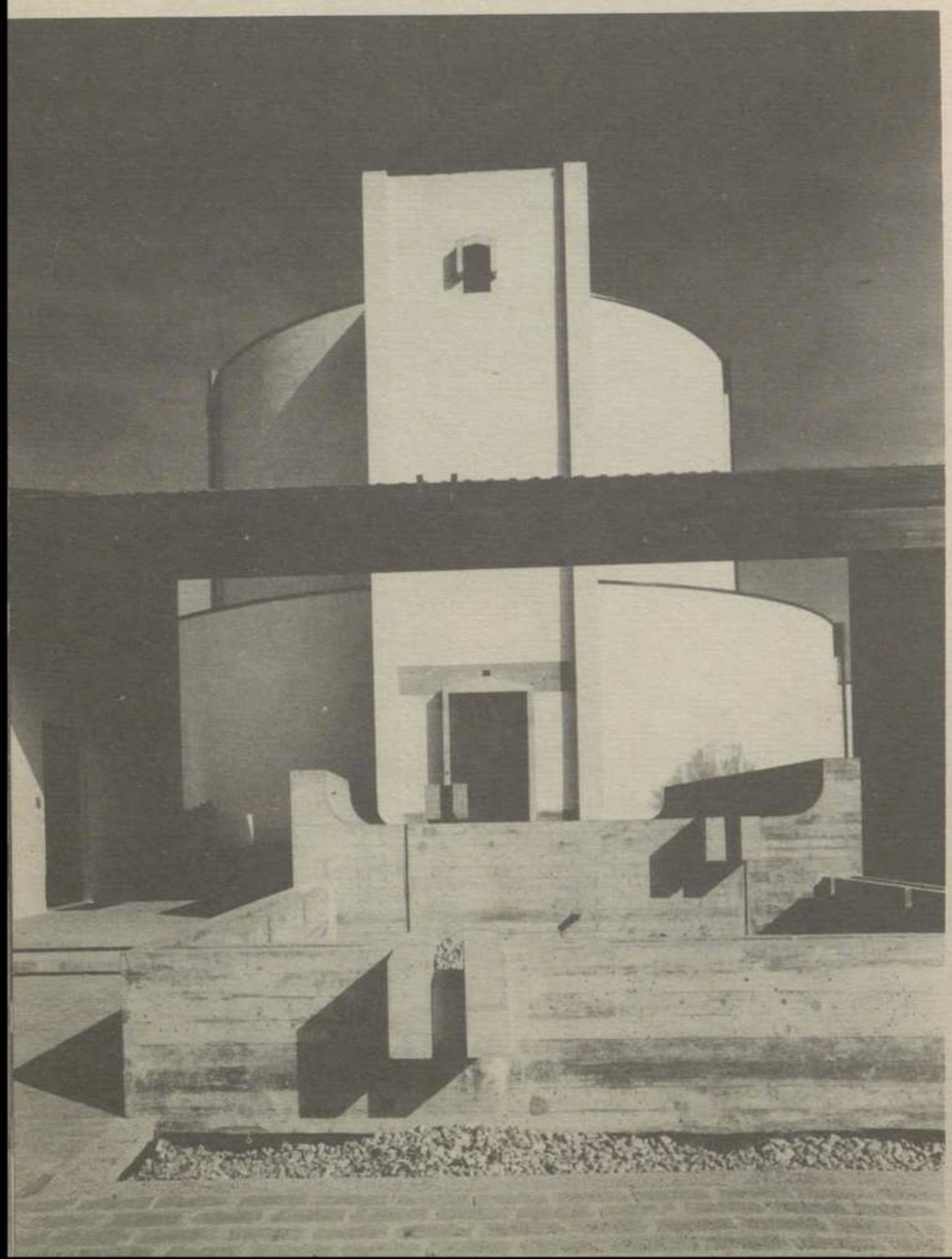


Torre campanario de la iglesia de Langwasser, cuyo exterior aparece en su conjunto en fotografía de la portada

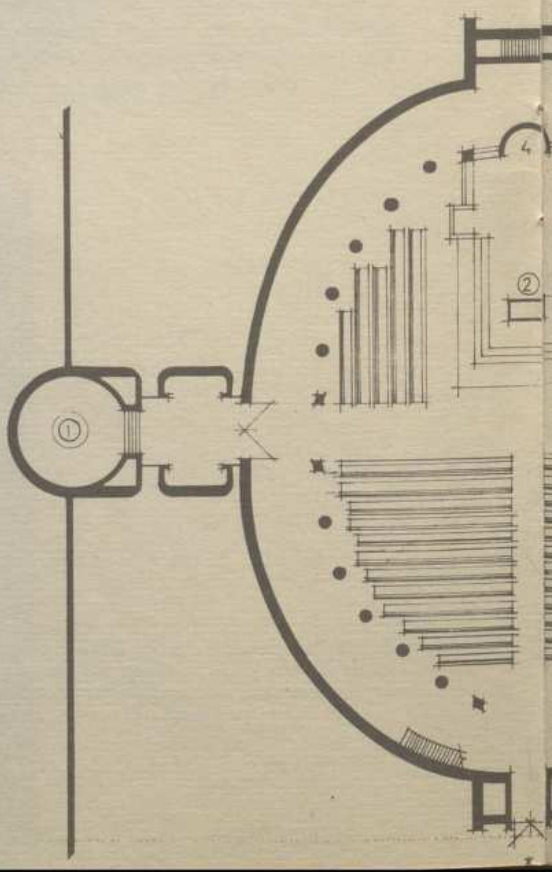
por una teoría de columnas equidistantes entre sí. La gran nave está circundada por una galería apta para procesiones y tangente a la iglesa, por su radio más corto, se sitúa la capilla del Santísimo y al otro lado, enfrente, la capilla penitencial y la zona de baptisterio.

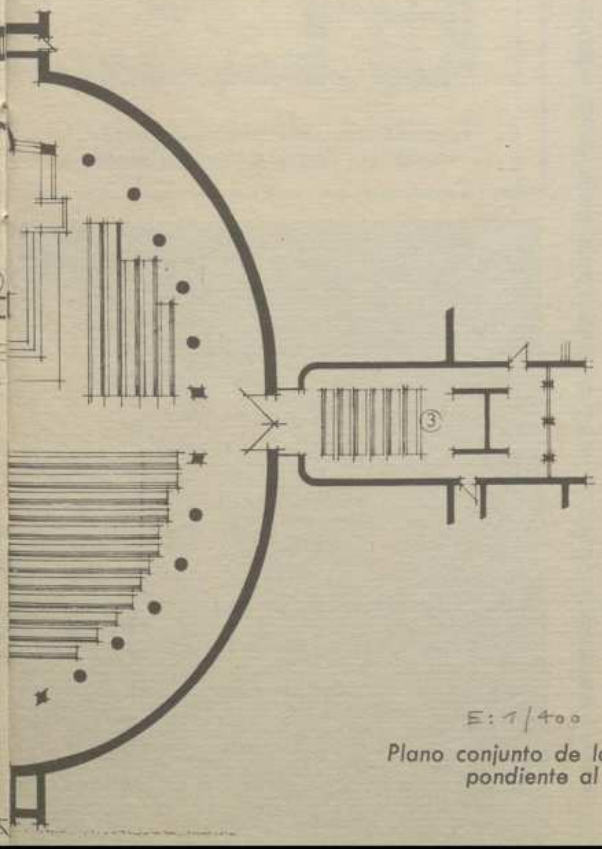
Exteriormente la iglesia, situada a las afueras de Langwasser, en una zona de transición de zona urbana y el bosque, es de una severidad y pureza realmente admirables. Color blanco, cubiertas oscuras y muy pocos elementos de estructura en hormigón visto son toda su ornamentación. En su interior techo a dos aguas visto de madera oscura, paredes muy blancas, columnas —cilindros— en hormigón visto y presbiterio en piedra blanca iluminado cenitalmente por un lucernario.

La iglesia —dice el mismo arquitecto— está pensada en función de lo que dentro se va a realizar; se excluye, pues, toda posible ostentación arquitectónica. El altar, el ambón y la sede, centros de atención litúrgicos, se ven realzados por su posición en el plano —la comunidad los rodea por tres de sus costados— por su ligera elevación con respecto al suelo de la iglesia, por la nobleza de su material y por la luz cenital que de manera especial se centra sobre ellos. Toda otra clase de ornamentación se ha suprimido y, sin embargo, con esta economía de medios se logra un espacio altamente poético, no exento de un cierto arcaísmo, y sí altamente limpio.



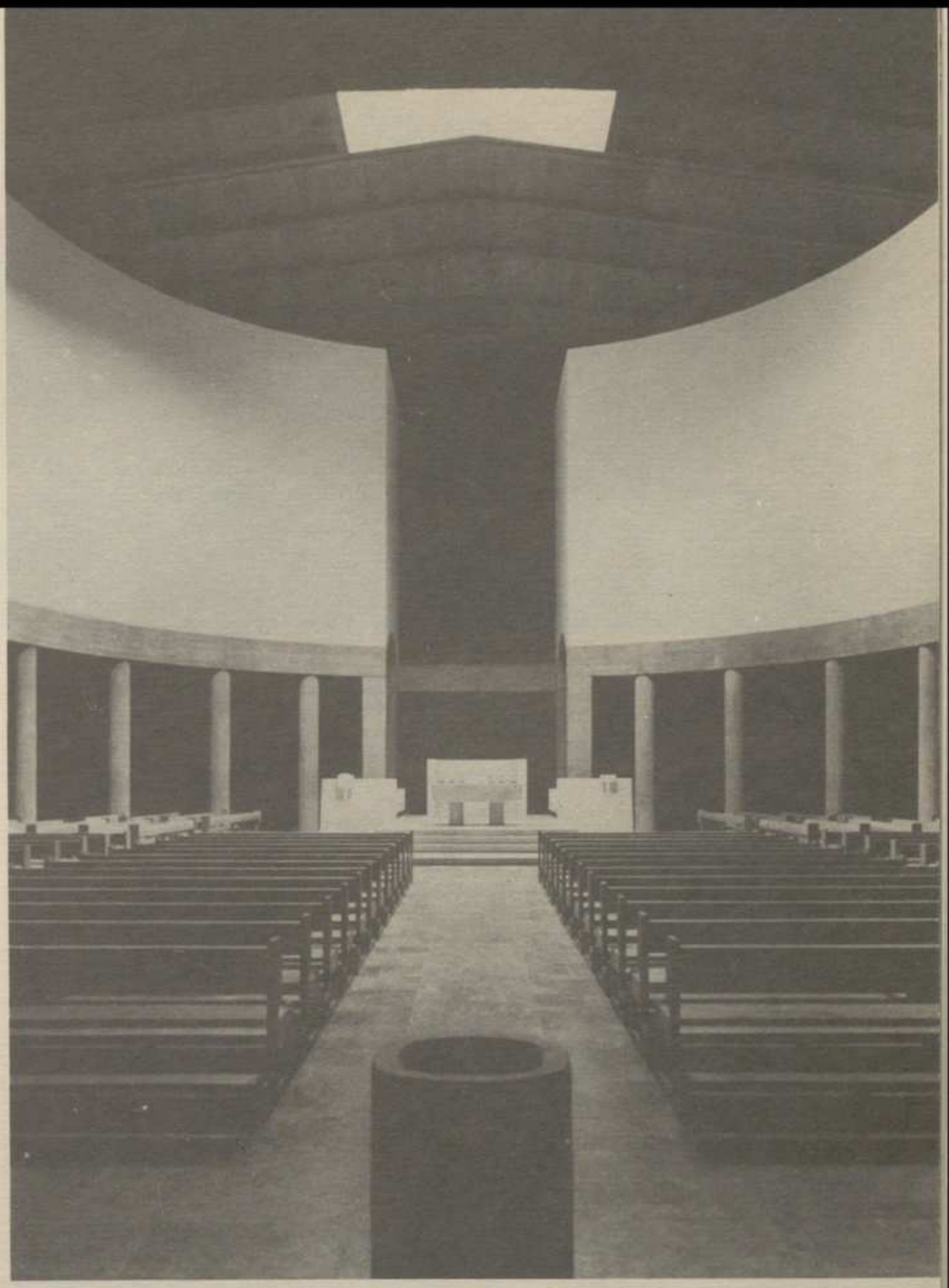
1. *Baptisterio.*
2. *Altar.*
3. *Capilla diario.*
4. *Sede.*



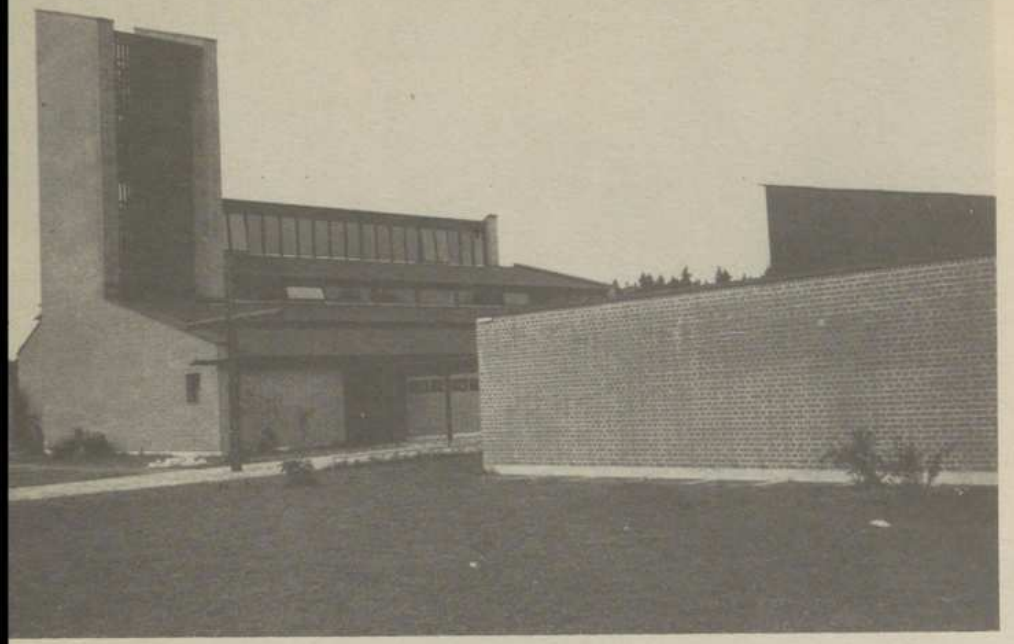


E: 1/400

Plano conjunto de la parte correspondiente al templo



Solemne aspecto interior de esta gran iglesia de Alexander Von Branca



IV. Bruder Klaus

Arquitecto: Profesor José Wiedemann

El día 1 de junio de 1969 se bendecía la parroquia del «Hermano Klaus», en Waldperlach, exactamente en los límites de la ciudad de Munich.

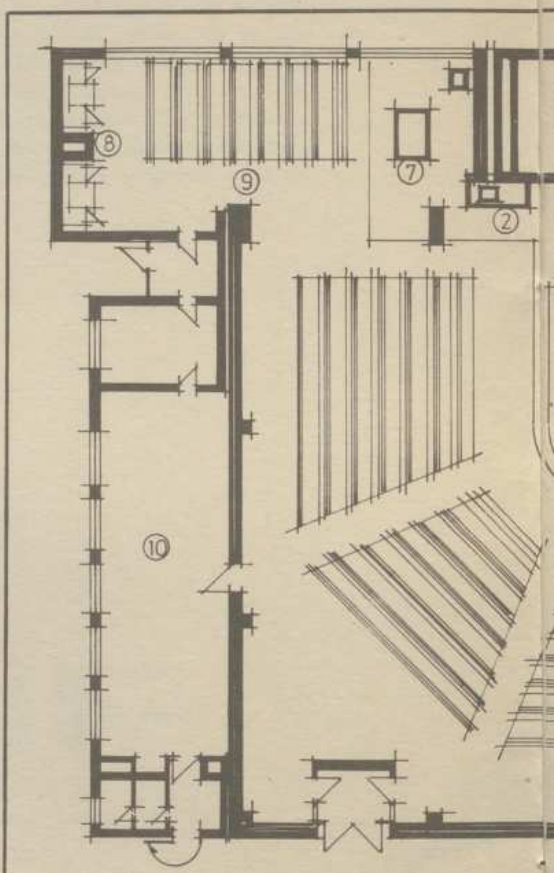
Waldperlach es un barrio nuevo de viviendas unifamiliares con jardín, enclavado en una zona de bosque de pinos. La parroquia y sus dependencias ocupan una larga franja de terreno en cuyo extremo más ancho está situado el salón de actos, salas de música y vivienda del sacristán, comunicándose por un paso cubierto con la entrada de la iglesia cerrando un patio-jardín donde se da una zona de separación intermedia entre calle y templo y en Pascua se inicia la liturgia de la noche del sábado.

Todas las construcciones, muy pegadas al terreno, son de ladrillo visto muy oscuro, tejados de pizarra y elementos de cierre en madera natural. La iglesia es un cuadrado de 20 por 20, con una capacidad de 350 plazas sentadas y, aproximadamente, otras tantas de pie. El tejado, en forma de sierra, con la parte más baja en el presbiterio, asciende, forrado en madera sobre leve estructura de madera y acero vistos hacia la parte de atrás del templo. El lado vertical del diente es todo de cristal, siendo ésta la fuente principal de iluminación que así lanza la luz desde la parte alta de atrás del templo hacia adelante. El altar queda rodeado por tres cuerpos de bancos, dos laterales y uno de frente; tras él está la sede enmarcada en el muro por una leve concha que insinúa el ábside; a la derecha de la sede un ligero ambón sirve a la liturgia de la palabra. A la izquierda del altar sobre una columna cuadrada está situado el sagrario de plexiglás; una estrecha abertura en la pared lateral desde el techo hasta el suelo ilumina tenuamente la presencia del Santísimo. Al lado derecho del altar se ha colocado una imagen de la Virgen procedente de Brixen del año 1470, realizada por Nikolaus von der Flue, en la época en que este escultor vivió en Suiza (1417-1487). Como el Niño tiene en sus manos una paloma se la llama «Virgen de la Paloma».

También en la derecha y aprovechando un entrante del muro se sitúa la tribuna con el órgano y plaza para la Schola. Debajo hay un pequeño oratorio con imagen del santo patrón de la iglesia: el hermano Klaus.

La torre contiene en su parte inferior el baptisterio incorporado a la iglesia, pero con salida independiente a través de una cristalera a la calle. Tanto la fuente como el altar y sagrario son obra del escultor Blasius Gerg, que cuenta ya con una larga tradición en servicio de la arquitectura para templos.

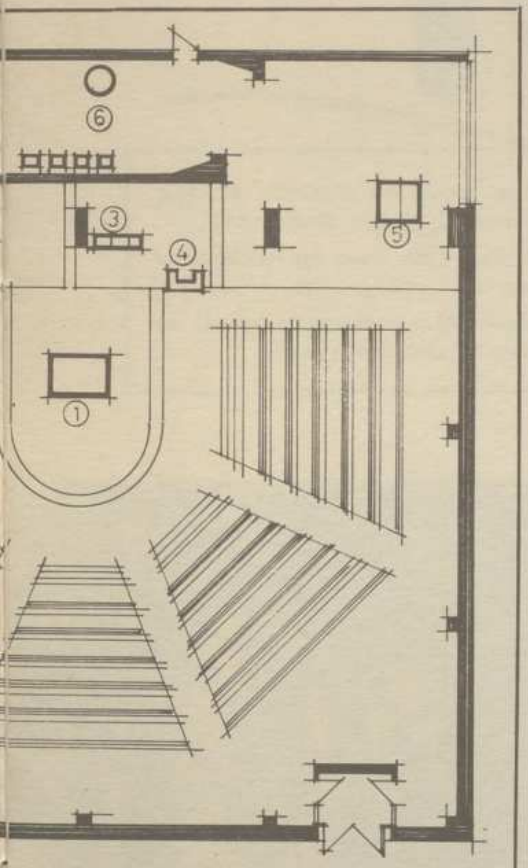
Desde un punto de vista pastoral y



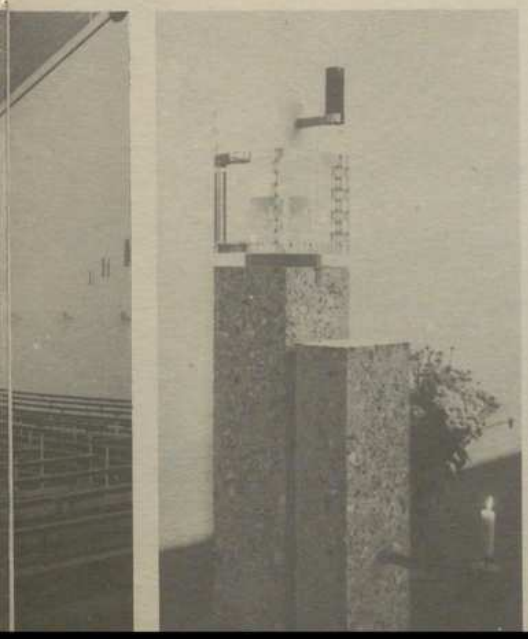
1. Altar.—2. Sagrario.—3. Sede.—4. Ambón.—5. Organo.—6. Baptisterio.



de testimonio quizá sea el principal acierto la nota de sencillez y de humanidad de todas las construcciones y el carácter recogido y familiar de todas sus dependencias, ausente de monumentalidad y ostentación que tan bien cuadra con la vida del santo patrón de la Iglesia.



7. Altar capilla.—8. Confesonarios.—9. Capilla Santísimo.—10. Sacristía.



V. Iglesia de la «Aparición del Señor»

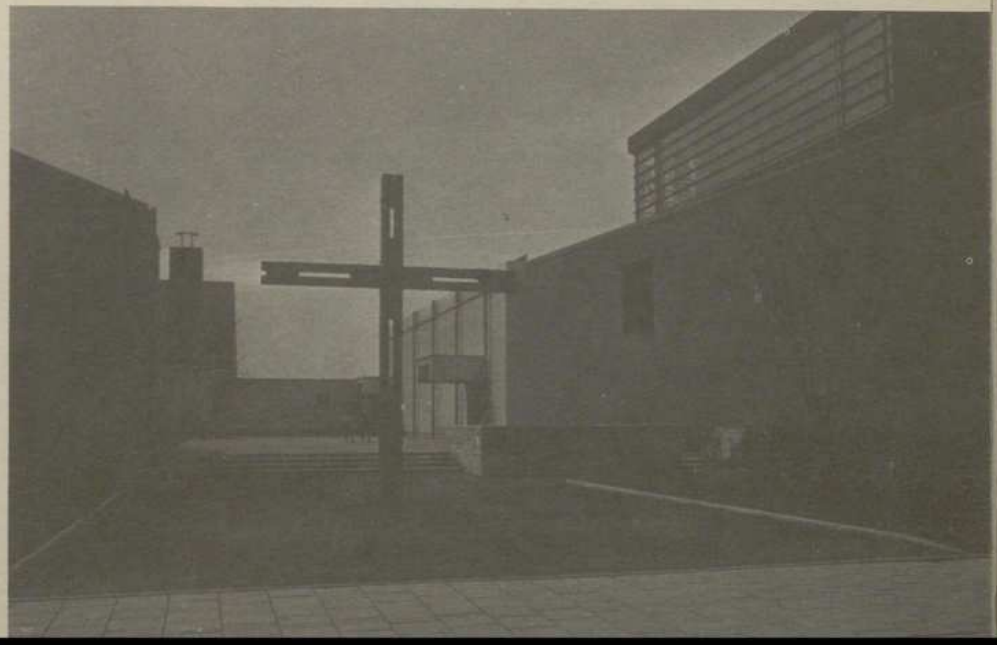
Arquitectos: Guenter Eisele y Franz Xaver Huber

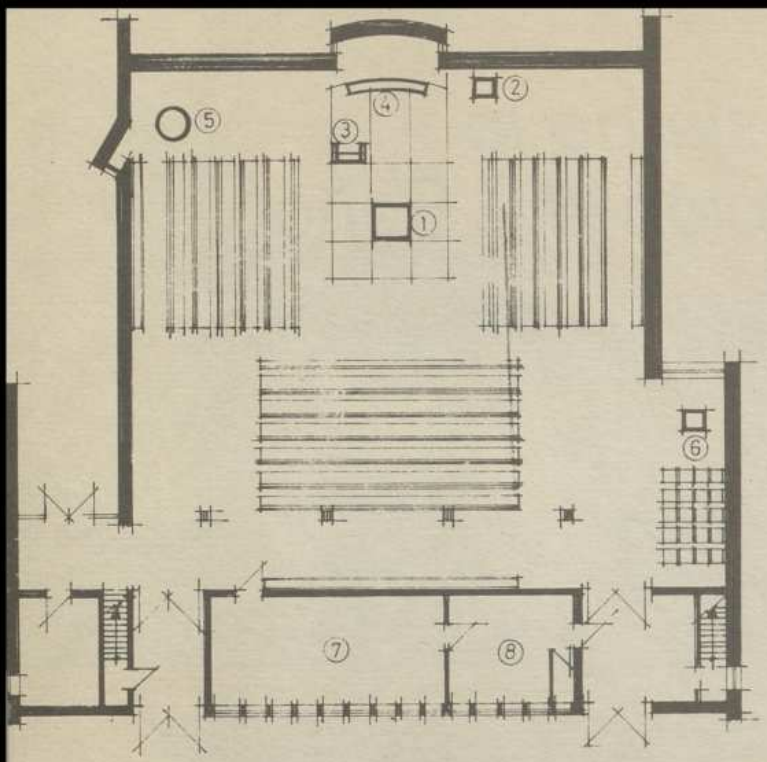
Una de las últimas iglesias bendecidas por el cardenal Döfner es la del barrio —también a las afueras de la ciudad de Munich— «La aparición del Señor».

Como todas las parroquias incluye iglesia, escuelas, casas para los sacerdotes, oficinas, etc. De planta cuadrada y muros encalados, la nueva iglesia destaca por su cubierta en pizarra de una sola vertiente y su enorme lucernario en la parte más alta, todo él de cristales sobre estructura interna de madera.

Por dentro lo que llama la atención y nos centra no es el altar colocado debajo del lucernario, sino el bosque de columnas colgantes y entrelazadas que forman el artesonado y que muy de lejos lo emparenta con aquel otro techo del Ayuntamiento de Säynätsalo proyectado y construido por Aalto en el año 1951.

Hablando con el párroco, Helmut Eisele —hermano del arquitecto— nos decía que la razón de ser de ese complicado sistema era pura razón de estática. Es curioso, sin embargo, que la primera impresión sea de miedo ante el temor de que algo aparentemente sin apoyo se nos pueda venir encima. El altar está así en franca desventaja, a pesar de que la luz cenital, excesivamente intensa, quiera destacar la importancia del lugar. Detrás del altar, tras unos pilotes de hormigón dejan un espacio mucho más bajo donde se alojan a la izquierda la capilla diaria, confesonarios y sagrarios; a la derecha, cerrado por un muro que no llega al techo, queda la zona de baptisterio con un pequeño lucernario sobre la pila móvil de madera. También en esta parte de la iglesia falta una idea clara: Ni la situación ni la provisionalidad de los objetos nos reflejan la importancia del sacramento del bautismo. Lástima que una de las últimas realizaciones de arquitectura religiosa, y con tan buenos ejemplos en su contorno, no haya sido un ejemplo cuajado de las modernas experiencias pastorales.





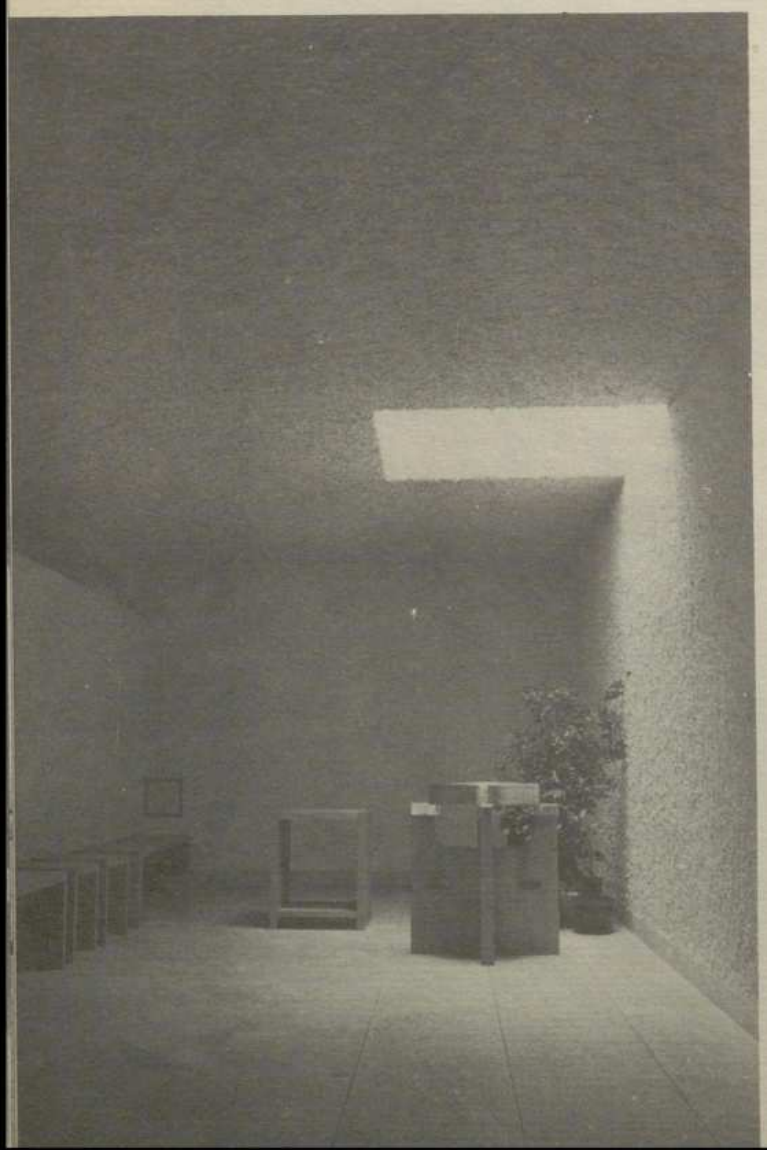
Plano correspondiente al templo parroquial de la Aparición del Señor

1. *Altar.*
2. *Sagrario.*
3. *Ambón.*
4. *Sede.*
5. *Baptisterio.*
6. *Capilla Santísimo.*
7. *Sacristía.*
8. *Despacho parroquial.*

Fritz Brosig ha diseñado el cáliz, la patena y la pila de bautismo.

Thomas Otto Munz ha realizado el sagrario.

María Munz-Natterer ha tallado en bronce la cruz procesional.





Rouault



Retrato de Rouault por su hija Isabel

Centenario de nacimiento, ocasión de algo más que un recuerdo evocador. Georges Rouault reivindicó una versión actual del arte cristiano, en trayectoria de difícil superación. Puso sólida base de renuncia personal, con voluntad definida en servicio del mensaje evangélico. Supo esbozar sus imágenes de Cristo en la misma encarnadura de una humanidad doliente. Valiente al mirar las miserias del cuerpo y los fallos del espíritu, trata de aflorar en ellos el ropaje de carne y de gloria del Salvador. Pasa —y hace pasar— de la miseria del mundo a la misericordia de Dios, estableciendo la difícil armonía entre los frutos del pecado y del amor. Hondos secretos de su profunda lección.

ARA le rinde homenaje publicando en sus páginas la magistral lección que dedicó a su memoria Carlos Areán, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

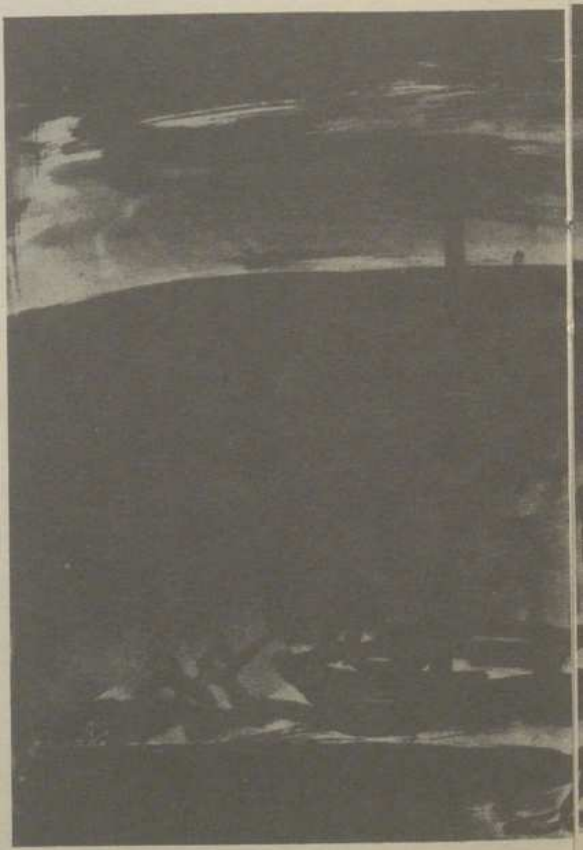


El suburbio de largas penas, 1912

Notas sobre G

Por Carlos Areán

El padre Aguilar me concede el honor de pedirme que para esa Revista ARA que tanto contribuye a la difícil tarea de hacer viable el nuevo arte religioso, le envíe el texto de la charla sobre Rouault que pronuncié primero en la Escuela Superior de Bellas Artes, de Madrid, y unos días más tarde en la de Barcelona. Nunca hay dos conferencias iguales, dado que hay siempre incitaciones momentáneas que nos conducen a valorar más intensamente hoy una sugerencia y mañana otra complementaria. Menos posible aún es que coincidan una conferencia y un texto en que se la recoja. Me limitaré, por tanto, a hilvanar mis notas manuscritas y a recoger algunas de las facetas que más me impresionaron en la vida y en la obra del gran pintor católico francés —el único gran pintor católico entre todos los de nuestro siglo— y a intentar relacionar ambas entre sí dentro de su actitud militante y de su fidelidad extremada a sus creencias y a sus compromisos.



«Ocurre que a veces el camino se hace bello». Plancha número 9 del «Miserere»

eorges Rouault

AMBIENTE FAMILIAR

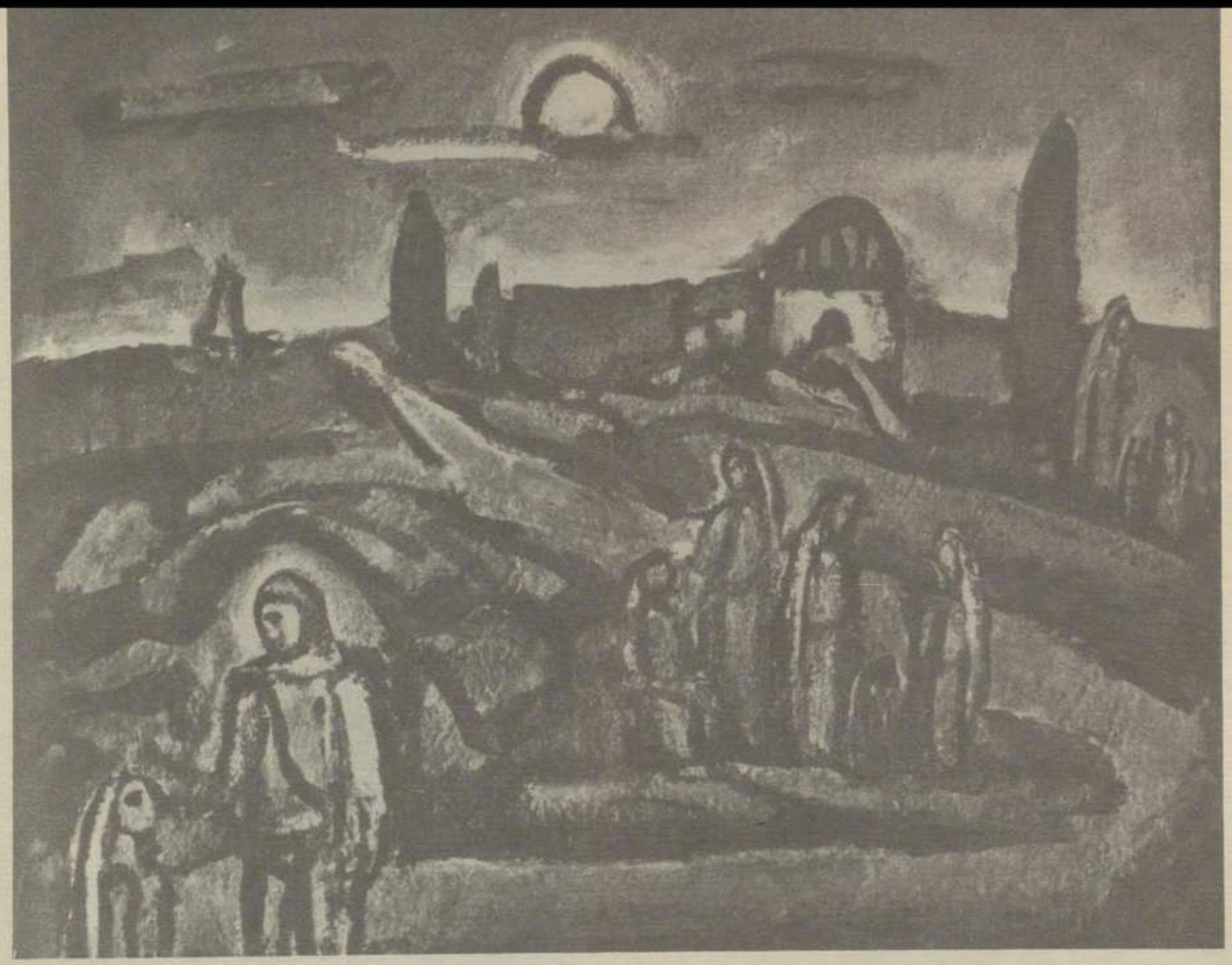
Georges Rouault nació en París, en el barrio obrero de Belleville, en 1871. La capital se había sublevado. Eran los momentos heroicos de la comuna, cuya misión parecía ser la de ratificar las conquistas de la revolución francesa. Las tropas de Thiers tomaron la ciudad al asalto, el mismo día del nacimiento del futuro pintor. No sólo era obrero su barrio, sino obrera también su familia. Su padre era ebanista, aunque no se tratase de un ebanista vulgar, sino de un pulidor de los famosos pianos de la casa Pleyel. Tenía también dos tías pintoras de abanicos. Realizaban obras tal vez un poco manidas, pero que pudieron contribuir a interesar a nuestro artista por las bellas artes. Más importante que todas estas influencias fue la del abuelo materno, el infatigable Champdavoine, otro obrero loco por la pintura, entusiasta de Courbet, de Manet y de Daumier y coleccionista de grabados. Este fenómeno social de que un obrero francés coleccionase grabados es profundamente aleccionador. Hace casi un siglo, el gran arte podía penetrar en Francia en los hogares de los económicamente débiles, cosa todavía imposible hoy en multitud de países. Indica además un amor a la cultura viva y a la obra bien hecha que explica muchos de los éxitos que tuvo Francia en cuanto primera potencia cultural del mundo, entre la guerra del 70 y la del 39.





La Miseria de la Justicia de los Hombres. Jueces (Hacia 1913)

Este niño, que había empezado a afinar su gusto en su propio hogar, pertenecía a una familia intensamente católica. A pesar de ello, y este es uno de los contrasentidos de su formación juvenil, su padre lo envió a realizar sus primeros estudios a la escuela protestante de Belleville. Esta incongruencia fue debida a que el padre de Rouault sentía verdadera adoración por Lammenais, cuyas intuiciones acababan de ser condenadas en aquellos años por la iglesia, por considerarlas muy próximas a los límites de la herejía. Rouault, padre, decidió seguir hablando directamente con Dios, pero que su hijo, sin que cambiase por ello de religión, realizase sus primeros estudios en una escuela programáticamente herética.



Dos paisajes de tema evangélico: «Dejad que los niños se acerquen a mí» (hacia 1948), en página siguiente «Tiberiades», 1948

FORMACION

En 1885 inició Rouault sus estudios de artesano-vidriera y de restaurador de viejas pinturas en el taller Hirsch. En esta su segunda etapa era Rouault un adolescente debilucho y reconcentrado que sabía ya renunciar a cualquier posibilidad brillante, siempre que ésta se hallase en contradicción con lo que él consideraba como su deber. Resulta, por tanto, sintomático el hecho de que cuando Albert Benard lo invitó a colaborar con él en las vidrieras de la Escuela de Farmacia, se negase a hacerlo por considerar que ello constituiría una falta de fidelidad a Hirsch, su patrón en aquel momento.

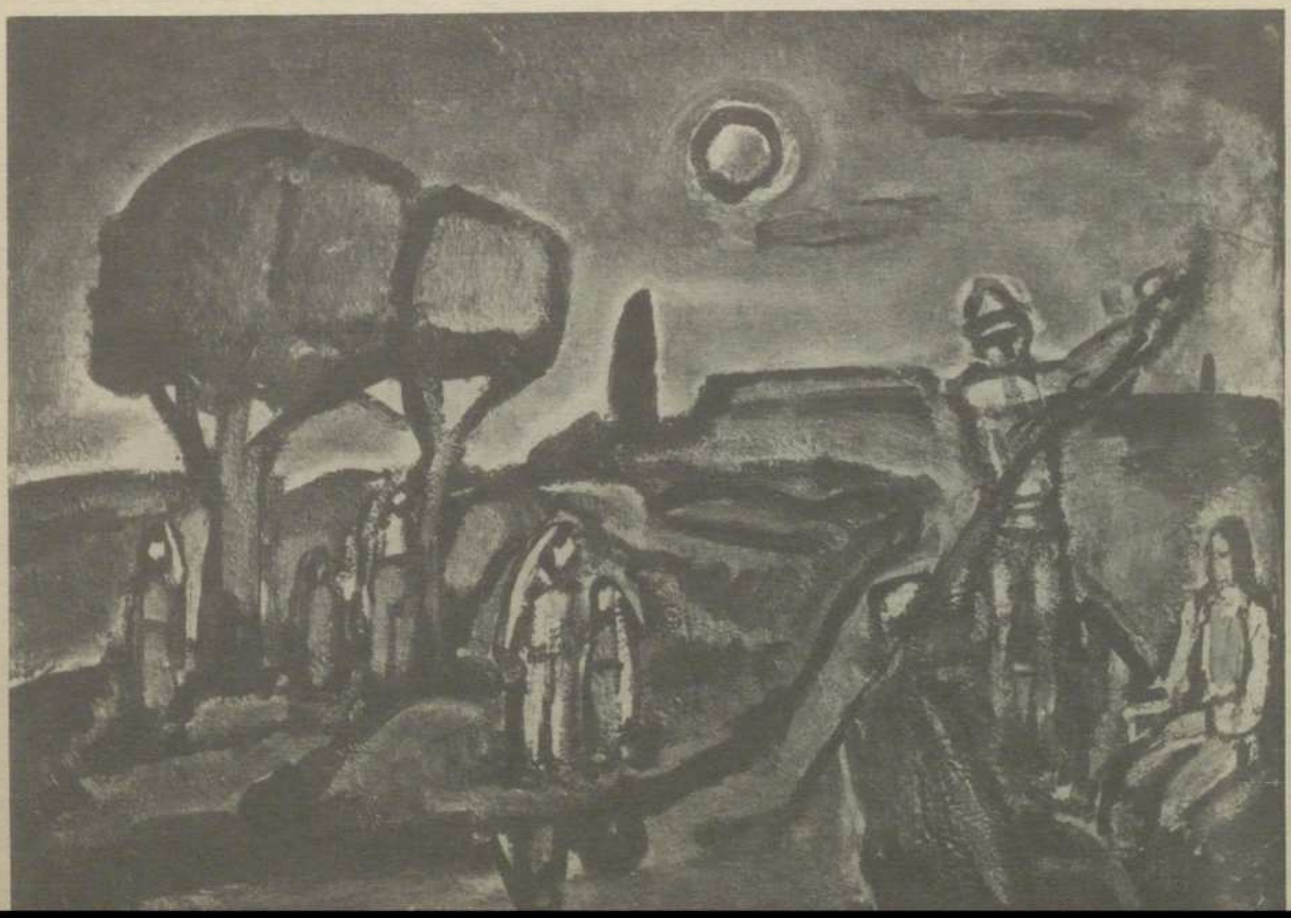
En 1891 inició Georges Rouault sus estudios en la escuela de Bellas Artes. Su primer maestro fue Elie Delaunay, muerto en ese mismo año. Su nuevo profesor fue Gustave Moreau, quien contaba entonces sesenta y cinco años de edad y por quien el joven Rouault sintió a partir de entonces y hasta su muerte en 1889, un afecto y una admiración ilimitadas. Durante estos siete años de convivencia, Rouault fue el discípulo predilecto de Moreau y pasó a dirigir a la muerte de este último el Museo de sus obras. Hoy puede parecernos extraño que un artista tan anecdótico e incluso tan insustancial a veces como Moreau, llegase a convertirse en algo así como el guía espiritual de ese hombre sobrio y severo que era Rouault. Ante todo debemos tener en cuenta que la máxima admiración de Rouault no se dirigía ni al dibujante, ni al pintor Moreau, sino al ser humano y al profesor. Rouault admiraba en su maestro su afabilidad, su espíritu de comprensión y una capacidad inigualada para formar discípulos. Rouault pudo seguir su propia manera bajo la dirección de Moreau, ya que el maestro sabía que no tenía derecho a influir al discípulo con sus propios gustos, sino que estaba obligado a ayudarle a descubrir su propio camino. El le enseñó a cada alumno la manera de descubrir su verdadera vocación. Rouault, sin parecerse nunca como pintor a Moreau, comenzó a ser, bajo su magisterio, verdaderamente él mismo. Había además otra cualidad en el gran dibujante francés, que no podía dejar de admirar Rouault. Hoy, Gustave Moreau, con su dibujo finísimo y su capacidad de evasión, nos parece unas veces un precursor del sobrerrealismo y otras un pre-modern-stil. Había además en él capacidad de misterio, una especie de preocupación religiosa que, aunque no tuviese la recia hondura de la de su discípulo, constituía no obstante un camino.

INICIO PROFESIONAL

Una vez que con la ayuda de Moreau había comenzado a encontrarse a él mismo, Rouault realizó en 1892 sus primeros cuadros religiosos, y fracasó en 1894 en sus «oposiciones» para la pensión en Roma, año en que se le anuló también el premio Chenavard, que le había sido previamente concedido por el jurado. En todas estas vicisitudes Rouault puede hacernos pensar en Goya, en especial en la reciedumbre de su carácter, «culpable» de la anulación del antes citado premio. Por estas fechas inició Rouault su amistad con algunos otros de los discípulos de Moreau, en especial con Matisse, Marquet y Jean Puy, todos ellos discípulos del maestro y todos ellos libres en su expresión, gracias, en parte, a esa convivencia fructífera.

La muerte de Moreau en 1898 comenzó a solucionar la situación económica de Rouault, pero le produjo una grave depresión nerviosa. Fue nombrado conservador del Museo Moreau, con el sueldo anual de 2.400 francos de 1898, equivalentes a unas 120.000 pesetas de 1971. La depresión nerviosa le obligó, no obstante, a permanecer retirado más de un año en Saboya, retiro al que en el futuro tuvo que acogerse en más de una ocasión. Más importante todavía nos parece en esos años finales del siglo pasado su crisis de conciencia y su convicción íntima de que tenía que enrolarse en una postura de catolicismo militante. En esa época Rouault inició su manera negra, en la que parece algo así como un primitivo de evolución todavía imprevisible, pero con una temática íntimamente relacionada con todos los problemas íntimos que obsesionaban al artista en el momento en que se terminaba el tercer decenio de su vida. Rouault dominaba ya el dibujo y había estudiado además en serio todo cuanto antes que él habían hecho los grandes maestros. Era un artesano extraordinario que preparaba siempre él mismo sus propios colores y pastas y que utilizaba con preferencia tintas sombrías, tan acongojantes y negruzcas como sus pigmentos. Puede afirmarse que en estos años inició ya su mentalidad vidrierista, separando las tintas todavía frecuentemente planas con unos trazos anchísimos, pero que se trataba de un «vidrierismo» paradójicamente negro, en el que la luz era negra también, y se la empleaba más por sus calidades expresivas que por las plásticas.

El recién aludido dominio de la expresividad se debía a que en Rouault el problema humano, de tipo preferentemente religioso, se sobreponía en él al plástico. Rouault se hallaba firmemente convencido de que la pintura debe servir para expresar sentimientos y para conmover a otros seres humanos o ratificarlos en su fe y que esas misiones son en toda obra de arte más importantes que las de tipo ornamental. Se hallaba rebosante de amor y de caridad cristiana y creía que si este amor y esta caridad cristiana no dejaban una huella en su obra y no servían para consolar o para incitar a alguien, nada valdría éticamente su obra. Esta actitud era ya «expresionista» y ello nos permite sugerir de pasada que el expresionismo a la manera de Rouault o del último Goya, no constituye en sí mismo una tendencia, sino más bien una actitud afectiva humana que puede sobreponerse a cualquiera otra de las tendencias posibles. Rouault «expresaba» ya entonces plásticamente su catolicismo, pero lo hacía en un idioma «prefauve».





«Siempre flagelado»... plancha número 3 del «Miserere»

CONQUISTA NO BUSCADA

Los primeros años del siglo son los de la conquista no buscada del público y los de la elección definitiva entre sus caminos posibles. En 1902 sus compañeros de estudio en las clases de Moreau comenzaron a pensar en la posibilidad de fundar un Salón de Otoño, menos anquilosado que el oficial. Rouault participó con ellos en varias de las reuniones, pero quiso guardar su libertad en todo, incluso en el aspecto plástico, y no se dejó seducir por la propaganda sobre «el color arbitrario» y «el arabesco deformado» que ya propugnaba en aquellos días Matisse. El año siguiente, el 1903, fue decisivo, porque agudizó su crisis de conciencia. Más que la idea de Matisse de fundar un grupo con una bien definida ideología plástica, lo sedujo entonces la que le sugirió el escritor Huysmans de que era preciso organizar seriamente un «Grupo de Artistas Católicos». Fueron los días en que conoció también a León Bloy, con quien a pesar de que ambos coincidían en su postura católica militante, no llegó a congeniar nunca en el aspecto humano, disentimiento estrictamente privado que no repercutió ni en su colaboración proselitista, ni en el mutuo respeto que siempre se profesaron. El mayor problema estaba, en esta colaboración, en el hecho de que Huysmans y Bloy eran dos intelectuales que proyectaban en frío su actuación, en tanto Rouault era un intuitivo cuya concepción religiosa del mundo lo conmovía con anterioridad a todo razonamiento. Además, lo que preocupaba a Rouault era la redención de los humillados y los ofendidos, el toque de atención al público no caritativo, la denuncia de la corrupción judicial que envilecía a buena parte de los tribunales franceses, y no el proselitismo indiscriminado que aumentaría tal vez el número de los católicos, pero en el que Rouault no podría ver por sí mismo cuál era el ser humano concreto que se beneficiaba o se redimía con esta actuación.

En los mismos días en que conversaba con Bloy se celebró en 1903 el Primer Salón de Otoño y Rouault expuso en la misma sala que Matisse y que Marquet. Al año siguiente dio a conocer en el Segundo Salón su nueva manera. En cambio, en 1905, en el famoso Tercer Salón de Otoño en el que nació oficialmente el fauvismo, Rouault, aunque expuso también, se negó a hacerlo en la misma sala que los futuros fauves. Ello nos permite preguntarnos: ¿habrán nacido juntos y en un mismo Salón de Otoño el fauvismo y el expresionismo? Es una interrogante a la que cabe responder afirmativamente, siempre que demos por descontado que el expresionismo oficial de «El puente» o «El caballero azul», no agota esa tendencia, de igual manera que no la agotan los expresionismos belga o escandinavo.

La carrera posterior fue de afianzamiento rápido, a pesar de que Rouault hizo —opuesto en esto a todos los restantes pintores— todo cuanto él pudo por retardarlo. 1906 es la época intermedia de sus odaliscas. Se trataba en realidad de estudios de ritmos que le fueron muy útiles en años sucesivos. 1907 fue el año de las cerámicas y el de la amistad con Odilon Redon, en la que es posible hubiese un recuerdo de su antigua relación con Moreau. Estos pintores delicados, soñadores y siempre un poquito «demodes», interesaron siempre a Rouault, aunque tal vez por una instintiva necesidad de contrastación. 1908 fue el año de la primera batalla oficial contra el conformismo. Grabó en él sus terribles series sobre jueces y tribunales y se ocupó también de la situación triste de los prostíbulos baratos y las calles de mala fama en París o en Versalles. En 1910, a los 39 de su edad, hizo su primera exposición individual. Este solo dato nos indica la poca prisa que Rouault tenía por «triunfar». En 1916, Vollard lo convenció de que lo tomase como marchante. Durante una larga época Rouault pintó menos, pero ilustró gran cantidad de libros a petición de Vollard, quien quería «pasar a la historia» no sólo como marchante, sino también como editor de alta bibliofilia. Aunque en esos años hizo Rouault una excelente ilustración para «Les Fleurs du mal», obra tan apta para su interpretación incisiva, y aunque realizó también alguna escultura en tierra cocida al alto fuego y con formas casi deliquescentes, y también unos originales decorados para «El Hijo Pródigo» de Diaghilew, lo que verdaderamente entonces preocupaba a Rouault eran los grabados del «Miserere»,

esa auténtica antología del sufrimiento humano que no terminaría hasta muchos años después. Rouault innova entonces como grabador y hace unos arañados y unos frotados con ácidos de altísima espectacularidad. En 1937 tejió personalmente varios tapices y en 1948, no sólo realizó las originales vidrieras de la iglesia de Assy, en la Alta Saboya, sino que publicó también los aguafuertes de «El Miserere» que había iniciado casi treinta años antes, y los de «La Guerra» en los que había trabajado también varios años. En este entonces su evolución puede darse ya por terminada, dado que hasta su muerte en 1948 no hará más que insistir, cada vez con mayor soltura y precisión, en las mismas preocupaciones plástico-religiosas. 1948, año final de su evolución, fue asimismo el de su última gran prueba de honradez. Los herederos de Vollard tenían en depósito trescientas quince obras suyas, cuyo valor podría superar los cien millones de pesetas de nuestros días y de las que Rouault no se sentía satisfecho. Quiso retirarlos, pero los herederos del gran marchante se opusieron a ello. Rouault consideraba que era una indignidad venderle al público un cuadro o un grabado que él ya no consideraba valioso y que creía inferior a los que entonces estaba realizando. Debido a ello procesó a los herederos de Vollard, reclamando la devolución del depósito. Como es natural los tribunales franceses sentenciaron a favor del artista y éste hizo quemar ante notario todas las piezas recuperadas. Para Rouault siempre fueron más importantes la sensación de cumplir con su deber y el sentimiento de su propia dignidad, que el dinero o la fama.

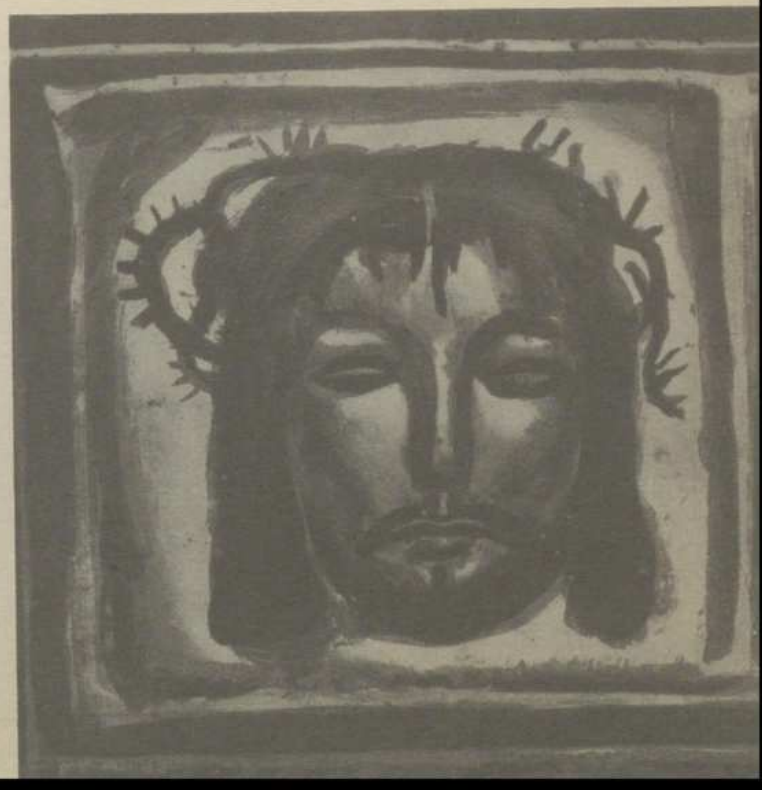
JERARQUIZANDO VALORES

Era preciso extenderse sobre el ser humano, porque más tal vez en este caso de Rouault, más que en otros muchos de nuestro siglo, es posible ver hasta qué punto el hombre y la obra se hallan entrelazados. La calidad plástica de esta última es alta, como lo es la de cualquiera de nuestros grandes artistas del otoño de la Edad Media, llámense éstos Bartolomé Bermejo, Fernando Gallego o Pedro Berruguete, pero tanto en el caso del nuevo «imaginero» francés, como en el de los tres españoles, el último sentido de los valores plásticos consiste en servir a otros que el autor considera más altos. Que estos valores de otro tipo existan, nada dicen ni a favor ni en contra de la importancia de un objeto artístico desde el punto de vista estrictamente estético, pero sí dice, y mucho, respecto a la calidad humana de quien lo ha construido. Si como sucede en todos los casos citados, no sólo coinciden esta preocupación extraplástica o supraplástica y la calidad plástica, sino que se funden íntimamente, hasta constituir una unidad indisoluble en la que el propio temblor de la materia con la que interpretan a sus pobres hermanos en sufrimiento se convierte en sustentáculo de la caridad, no estorban estas nuevas implicaciones nuestra degustación pictórica, sino que la hacen más penetrante y consoladora.

Desde el punto de vista estrictamente plástico, estas creaciones de Rouault que empiezan teniendo algo de vidriera y algo de carta de la baraja y que son en sus inicios raspadas o raídas y con manchas siempre claramente delimitadas, acaban por crecer en grosor de empaste y por tener una materia densa, superpuesta, arenosa y casi chorreante a veces. El colorido contrastante, sombrío y azulenco de los años mozos, cede poco a poco el paso a otras contrastaciones más amortiguadas, hasta elevarse en los últimos períodos a la búsqueda de ese color luminiscente que sería heredado luego por la escuela española de Barcelona.

Creo que en esta etapa de plenitud en la que el dibujo de trazos autónomos es expresivo por sí mismo y con independencia de la anécdota representada y en la que el color se elige también por sí mismo, a causa de su puro valor expresivo, y con independencia del que tenga el objeto en la naturaleza, es cuando Rouault, que con este «color arbitrario» y este «arabesco deformado» está inventando a su vez un fauvismo a su manera, alcanza su cima de originalidad. Lo curioso es que esta cima que constituye una redención de la carne y de la materia, le llega no por estos caminos, en los que también innova, sino en el de la luz. Figuras de grandes trazos y de color ardiente o helado, destacándose sobre un fondo sombrío, tras el cual no existe paisaje, sino tan sólo algo así como un muro que enfrenta necesarjamente al espectador con la imagen y que imposibilita toda huida, se sumergen en una luz que puede parecernos de vidriera en el primer instante, de esmalte unos años más tarde y de icono campesino a la manera rumana en el mediodía de su vida. En todos estos casos hay un eco del mosaico bizantino y de la vidriera gótica. El hecho de que la última capa de pintura sea a veces vítrea y ligeramente ondulada a causa de su crecimiento orgánico, hace que la luz no sea de-

«Y Verónica con suave lino sigue pasando por el camino...»





«Jesús estará en agonía hasta el fin del mundo...»
Plancha número 35 del «Miserere»
A la derecha: Flores Decorativas (1940-48)

vuelta al espectador en haces paralelos, sino con toda suerte de angulaciones que la fragmentan y vivifican. Hay así una especie de aleteo y una fluidez lumínica, una iridiscencia del color-luz que acaba por imponerse y que nos envuelve incluso cuando se apoya sobre contrastaciones negras que no perturban, sino que intensifican, en su variedad, su temblor inacabable.

ETAPA FINAL

En 1928 había conquistado ya Rouault esta pura irisación del color, disuelto en la profundidad de la materia y convertido al mismo tiempo en una luz purísima que era la más apta para transfigurar su mundo y para ponerlo en todo instante al servicio de su fe. Todo cuanto haga Rouault a partir de entonces, será pintura religiosa en la que los anchos planos escultóricos, el color turgente, los temas patéticos, la oposición a todo realismo burdamente fotográfico, el trazo negro todavía más individualizador que la brillantez del pigmento y el color lo mismo terso y primigenio, que rugoso, grueso, con irregularidades de cristal mal pulidas y con aliento de siglos, no tienen ya para Rouault otra misión que la de servir a Dios a través de su arte. No podemos decir, por tanto, que sus formas sean medievales, ya que son en realidad las más actuales dentro de uno de los sectores de las entonces posibles, pero sí que es medieval su espíritu. Si queremos considerar a sus cuadros como vidrieras o como iconos aldeanos, se trata de vidrieras y de iconos de nuestros días y no de maravillas francesas del XIII o transilvanas del XVIII. En estos lienzos hay tal vez la misma capacidad de religiosidad y de sarcasmo que en algunos capiteles románicos y también la misma captación de ambiente que en algunos frescos del último gótico, pero todo ello se debe a que es un arte al servicio de Dios, del que no puede hallarse ausente el hombre en todas sus implicaciones de caída y de posibilidad de redención, pero no porque sus recursos y su orden sean los de ayer, sino los de hoy. La obra de Rouault es así simultáneamente tradición eterna y actualidad rigurosa. Es también servicio a la ideología del hombre y superposición consciente de los valores éticos a los estéticos y a los hedonísticos. Nuestro punto de vista puede ser el que sea, pero nadie podrá dejar de admirar ni su honradez, ni su desprecio a la gloria y al dinero, ni su entrega total a una actitud misionera que era la única que según él podía justificarlo en cuanto ser humano.



VI. Iglesia de San Severino

Garching, Munich

Arquitecto: SIEGFRIED ÖSTREICHER

Garching está situado a las afueras de München, dirección a Ingostadt. La primera iglesia de la que se tiene noticia parece que se levantó en el año 760, pero solamente en el año 1260 adquirió el rango de parroquia, dedicada a Santa María Magdalena. En la actualidad el crecimiento del pueblo ha experimentado un desarrollo enorme, dada la proximidad con München y la construcción de un nuevo centro parroquial se ha visto como necesidad inminente. Siegfried Östreicher **fue el arquitecto destinado a levantar esta iglesia que fue bendecida a finales del 1967 por el cardenal Döfner. Con el arquitecto han colaborado los ingenieros** H. G. Weber **y** Roland Sommerer; **el escultor** Blasius Gerg **(altar mayor, ambón, sedes, altar de la capilla del Santísimo y pila bautismal),** Karl Raidel **(puertas de bronce, empuñaduras de las restantes puertas, Via Crucis —en el exterior de la iglesia— y el orfebre** Erhard Hössle **(sagrario, custodia, cáliz, cruz y candelabros). La iglesia es un rectángulo de 30 por 35 metros con una capacidad de 525 asientos. Los materiales: hormigón, piedra, cristal, madera y cobre.**

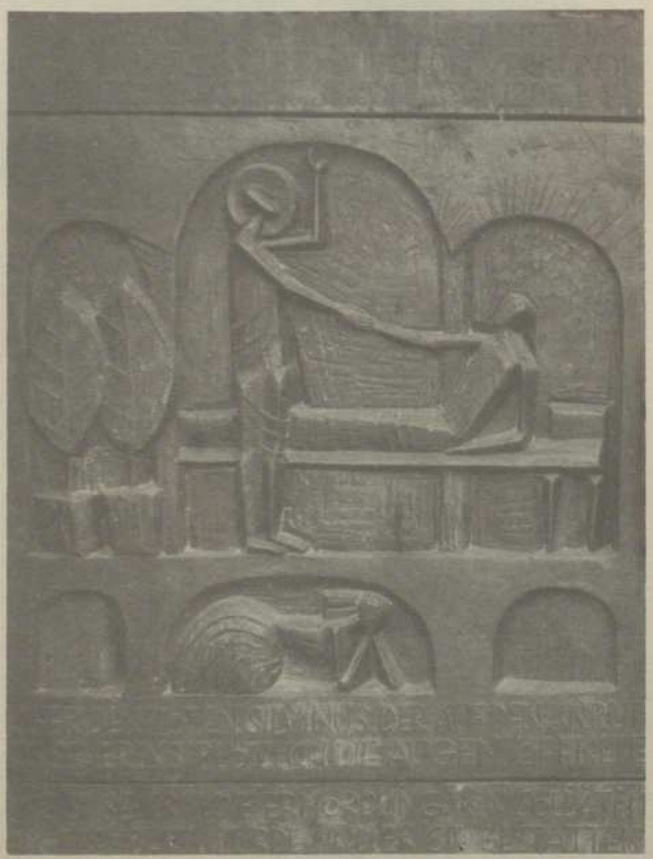
Una estructura de hormigón, apreciable desde fuera, soporta el tejado, de pronunciada pendiente,





Estación núm. XIII del Via-crucis exterior de la iglesia de San Severino. Escultura en Bronce, por Karl Raidel, a quien también corresponde las Puertas de Bronce. Detalle (pág. 146)





recubierto enteramente en tarima de madera por el interior y en cobre —como también la torre— por el exterior. El muro que cierra el espacio interior está construido en sillería con gruesos bloques de piedra trabajada. El muro no llega a cerrar por la parte de unión con el techo, quedando una franja de cristal transparente que recorre todo el recinto creando la ilusión de un tejado suspendido.

La planta de la iglesia es tradicional y no presenta novedad especial. Más difícil me parece dar una respuesta al porqué de algunas de las zonas interiores. La situación del ambón, separada por la mesa del altar para dos tercios de la comunidad; la colocación del Santísimo y el altar para la misa de los días de la semana, exactamente frente a la puerta de la sacristía —lugar de paso— y, sobre todo, la elección del lugar para la pila bautismal, son puntos difícilmente explicables y más bien parecen colocados ahí porque hace bien.

Mucho más frívolo me parece —y ciertamente reprobable— el Vía Crucis, grupos escultóricos de bronce colocados en el jardín exterior que circunda la iglesia, las puertas —también de bronce esculpidas con escenas del santo titular— y los tejados de cobre. Este puede ser un ejemplo de cómo no se debe construir una iglesia hoy. Querer hacer competencia a los bancos o a las compañías de seguros resulta hoy pueril y estéticamente de mal gusto.

Fr. P. L. de O.

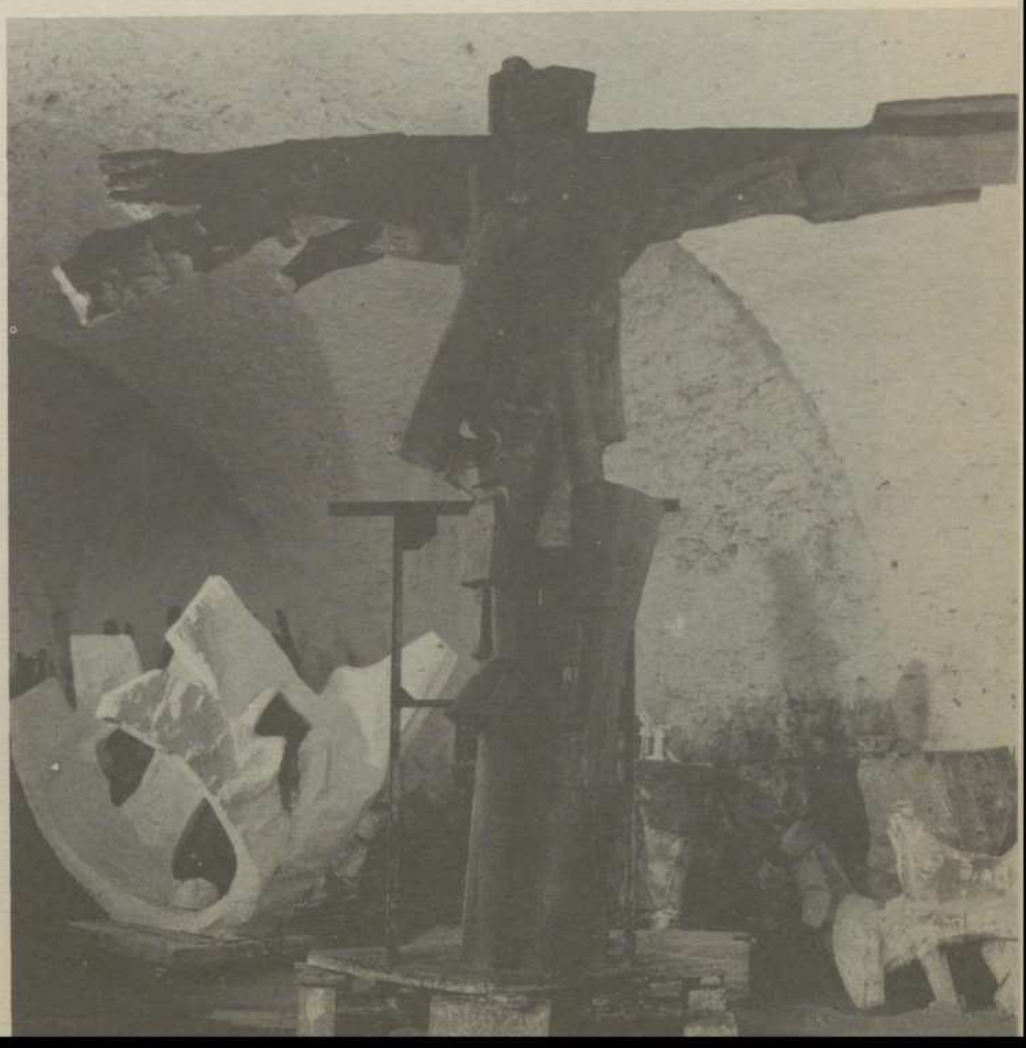
Esculturas de Alois Wünsche

Por Fr. Pablo López de Osaba, O. P.

El encuentro con la obra y persona de Alois Wünsche ha sido una agradable sorpresa. Por edad —sesenta años— y por mentalidad, Wünsche, como todos los artistas de su promoción, no tiene un lenguaje de última hora, sus obras conservan una cita última ligerísima en muchos casos que le une con la figuración.

Alois Wünsche vive en un precioso pueblo a medio camino entre Nüremberg y München enriquecido por los obispos del barroco, con iglesias, fundaciones y palacios. El pueblo se llama Eichstätt.

Si exceptuamos su obra gráfica desparramada por las colecciones públicas de las galerías estatales de München, Nüremberg, Salzburg, Stockholm y Windhoek, muy poca obra escultórica podemos encontrar a la vista del público. Desde hace años trabaja en su gran obra que ha de recordar la catástrofe de la guerra. Tres grupos han de componer la enorme representación: un grupo de mujeres —madres de soldados— de pie, que contemplan la escena; otro grupo de encarcelados; y otro, el más numeroso, en el campo de batalla. Cien figuras en total componen la escena que en su día se colocarán en un altozano de 15.000 metros cuadrados sobre césped natural. Es como un inmenso calvario de la humanidad que ha de recordar permanentemente las posibilidades de crueldad que el hombre almacena cuando se olvida de lo que es. La frase de Santayana se lo recuerda permanentemente a los visitantes de ese atroz museo que es el campo de concentración de Dachau.



Vista del estudio del escultor Alois Wunsche, en el campo de Baviera





«Grupo de mujeres llorando —madres de soldados— de pie, contemplando la escena de guerra»

Las figuras de Wünsche están cargadas de un elemento trágico deshumanizado, la figura humana desaparece en las concavidades y protuberancias de esperpentos imaginados. En H. Moor esa colosalidad se suaviza y la línea y contorno es de un lírico recuerdo a la realidad. En Wünsche la línea es abrupta y quebrada y cuando la referencia a lo real se hace más cercana es para resaltar lo atroz y lo brutal. Hay, claro está, ese elemento denso tan germánico, que recalca más su tragedia.

En el Cristo —todavía en arcilla— la cita a la cruz es la única referencia cognoscible. Se ha dicho con razón que la memoria de cada época histórica nos ha dejado los diferentes rostros de Cristo, según cada época ha querido o ha necesitado verle. G. Marcel dice que vivimos en un mundo monstruoso y que precisamente por esto es fascinante. Y este mundo fascinante y a la vez monstruoso es lo que Wünsche nos presenta en ese montón ingente de retazos de vida, de citas de cosas que nos rodean, de pequeñas cosas que la serialización pone en nuestras manos, de premeditada vida efímera y que hay que reponer por otras. Si en otras épocas el rostro de Cristo nos ha transmitido lo que entonces se necesitaba: trascendencia, majestad, «varón de dolores», belleza... este Cristo —que en octubre se colocará al aire libre en los alrededores de Eichstätt— nos muestra la real brevedad, la caducidad acelerada de toda nuestra vida de hoy.

«En el Cristo —todavía en arcilla— la cita a la cruz es la única referencia cognoscible»

Otro Santo Domingo

Comentario a un cuadro

La celebración —recientemente clausurada— del Centenario de Santo Domingo de Guzmán, nos inspiró el homenaje propio de una revista especializada, un trabajo sobre ICONOGRAFIA DOMINICANA ACTUAL, publicado en el primer número del año. Nos llenó de satisfacción la noticia de que nuestra información de lo hecho ha comenzado a servir de aliciente para lo que queda por hacer, animando en la difícil tarea iconográfica a diversos artistas. Uno de ellos —de gran capacidad creadora y potente inspiración— ha sido Joaquín Vaquero Turcios, que con espontaneidad y valentía se lanzó concienzudamente al intento.

Hemos vivido cerca del artista las inquietudes y vacilaciones de la gestación mental. Ha sido vastísima la documentación utilizada tanto en el plano histórico y biográfico como en el iconográfico y artístico. Todo ello ha valido como información y fundamento, pero nunca de condicionamiento y limitación. El artista se ha sentido plenamente libre en el proceso de una creación plástica; con acusados matices de facilidad, de fuerza y de calidad ha conseguido plasmar su propia versión.

El resultado nos ha parecido magnífico y su autor nos ha concedido las primicias de su publicación, recién terminada la obra y en vísperas de su exhibición en una de las más acreditadas salas de arte madrileñas.

Es OTRO SANTO DOMINGO, porque intencionadamente el artista ha prescindido en su obra de los símbolos iconográficos de uso tradicional: ni estrella, ni tea, ni el perrillo (Domini canes), ni cruz patriarcal, ni cuentas de rosario, ni azucena, ni barba ocasional. La rica personalidad del santo castellano no se descubre ni se valora en detalles anecdóticos y legendarios. El intento creador ha empleado un lenguaje plástico más profundo y esencial, para acercar al hombre de hoy a las dimensiones eternas que mantienen la ejemplaridad actual de aquel «varón de Dios».

Si los recuerdos testificados —en las mejores fuentes— nos presentan rasgos físicos de estatura mediana y fuerte complexión, el artista no mide, evoca al hombre «grande de ánima», magnánimo y paternal, de quien Jordán —su sucesor y primer biógrafo— diría que «todos tenían cabida en la inmensidad de su corazón».

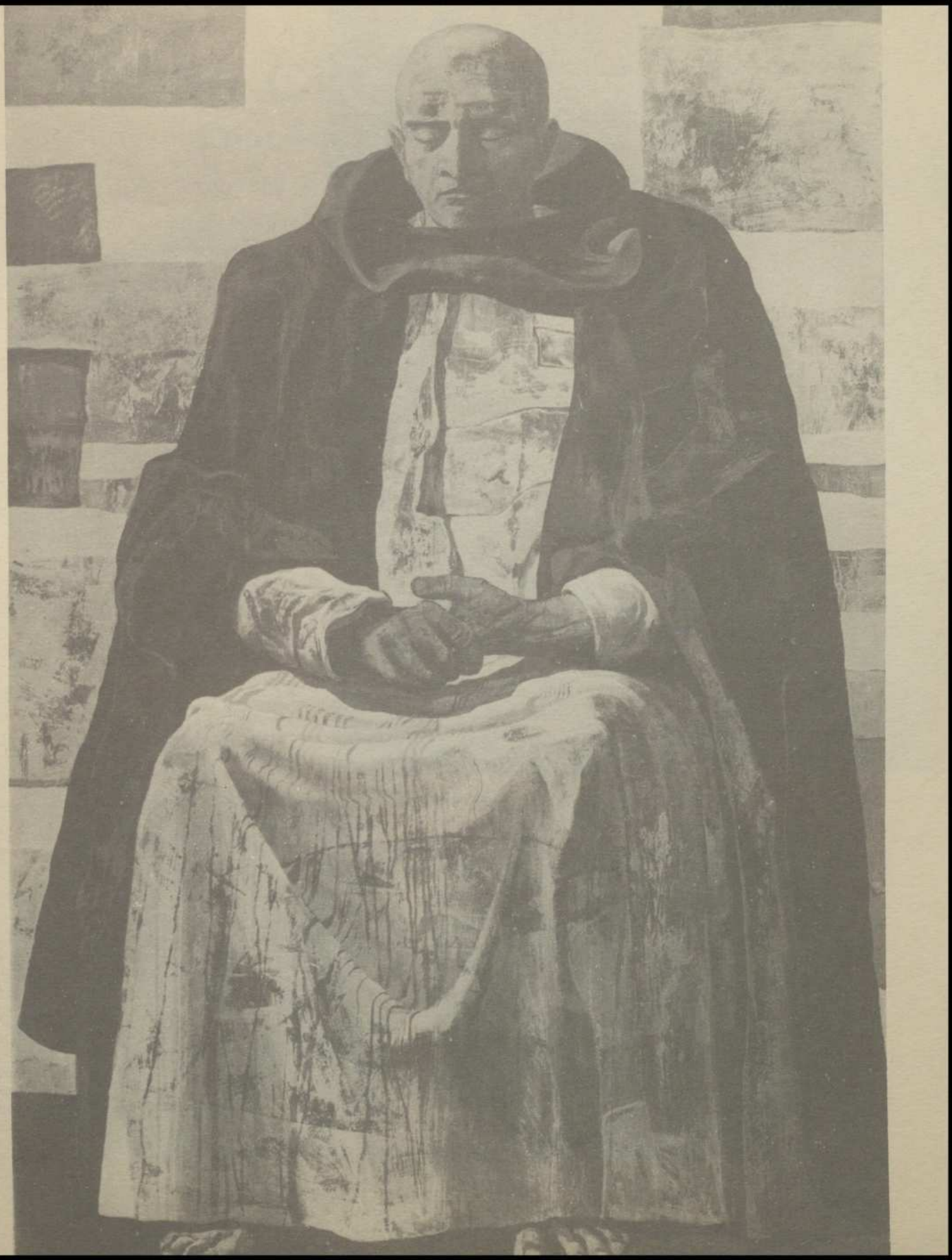
El aristócrata de la meseta guerrera ha perdido la elegancia de sus manos, la distinción de su porte, en el más duro batallar de su vocación andariega; testimonio nuevo de austeridad penitencial y de pobreza evangélica que nos evocan esas manos curtidas y esos pies endurecidos y cansados por exigencias de misión.

Pero es, sobre todo, la cabeza poderosa y el rostro transido quien nos presenta el verdadero hombre de Dios, en permanente diálogo interior, con un «riptus» de profunda oración, de elevada contemplación. No se trata de un arrobo espectacular o expresivo, sino de serena iluminación interior llena de recogimiento y de paz. El Maestro de la Predicación habla de Dios o con Dios: manos y pies dicen de lo primero, pero el profundo secreto de su vocación apostólica tiene por manantial la contemplación que nos descubre su rostro sereno, de profunda intimidad.

Esos rasgos esenciales de tan rica personalidad —humana y sobrenatural— han sido valorados en la concepción y acertadamente expresados con un idioma plástico de hoy. La fuerza del dibujo encuadra un alarde de calidades plásticas, matices de virtuosismo cromático y una entonación de suave contraluz, que envuelve la figura en un clima de trascendencia y unción que solamente pueden valorarse en la visión directa del cuadro.

No dudamos que surgirán comentarios dispares —propios de una obra de empeño— y puede que el noble empeño de Joaquín Vaquero Turcios tenga repercusión en otros nuevos intentos que sigan enriqueciendo y actualizando hoy una temática artística de la mejor solera.

Fr. José Manuel de Aguilar O. P.





Santa Catalina de Siena. Detalle de la escultura en mármol blanco, de Francesco Messina

Doctoras de la iglesia

Santa Catalina de Siena y Santa Teresa de Jesús han estrenado en el año 1970 honores de sabiduría, que nunca se habían concedido a una mujer. Una y otra —con tan acusada personalidad e indudable paralelismo en su misión— alcanzaron en vida tal notoriedad que su iconografía arranca muy posiblemente a nivel de retrato. Desde los frescos de Andrea de Vanni, en San Domenico de Siena, y los rasgos fidedignos que nos dejó Fr. Juan de la Miseria, una amplia y variada producción de representaciones plásticas de Catalina y Teresa pobló no sólo monasterios y claustros, santuarios y templos; la popularidad de una y otra les llevó al hogar y a la estampa, al monumento o al altar, en profusión y variedad de creaciones que todo el mundo conoce. La ocasión del Doctorado será, sin duda, oportunidad estimulante para una nueva etapa de actualización no de las santas —de cuya vigencia y difusión de escritos todos nos maravillamos—, pero sí de su iconografía, que después de largo y glorioso historial artístico también cayó en lamentable decadencia. El arte de hoy algo tendrá que decirnos de estas dos extraordinarias mujeres a las que —sucesivamente— ARA quiere rendir homenaje. Comenzamos hoy por la Santa de Siena, reservando un espacio futuro para la Santa de Avila.

Santa Catalina de Siena

Doctora de la Iglesia

Fr. Antonio Gutiérrez, O. P.

Desde que, el día 20 de diciembre del año 1967, la entonces Sagrada Congregación de Ritos afirmó que podría darse el título y culto de Doctor de la Iglesia a las santas mujeres que por su santidad y eximia doctrina contribuyeron en gran manera al bien común de la Iglesia, no faltaron continuas peticiones y gestiones para que Santa Catalina de Siena fuera declarada Doctora de la Iglesia Universal. Todo cristalizó en un Decreto de la nueva Sagrada Congregación para las Causas de los Santos, con fecha de 8 de enero de 1970, que anunció la declaración que habría de hacer solemnemente el Papa Pablo VI el día 4 de octubre del mismo año, cumpliendo un antiguo propósito.

¿Qué títulos de «santidad e insigne doctrina» justifican, según el juicio de la Iglesia, la concesión del doctorado a Santa Catalina?

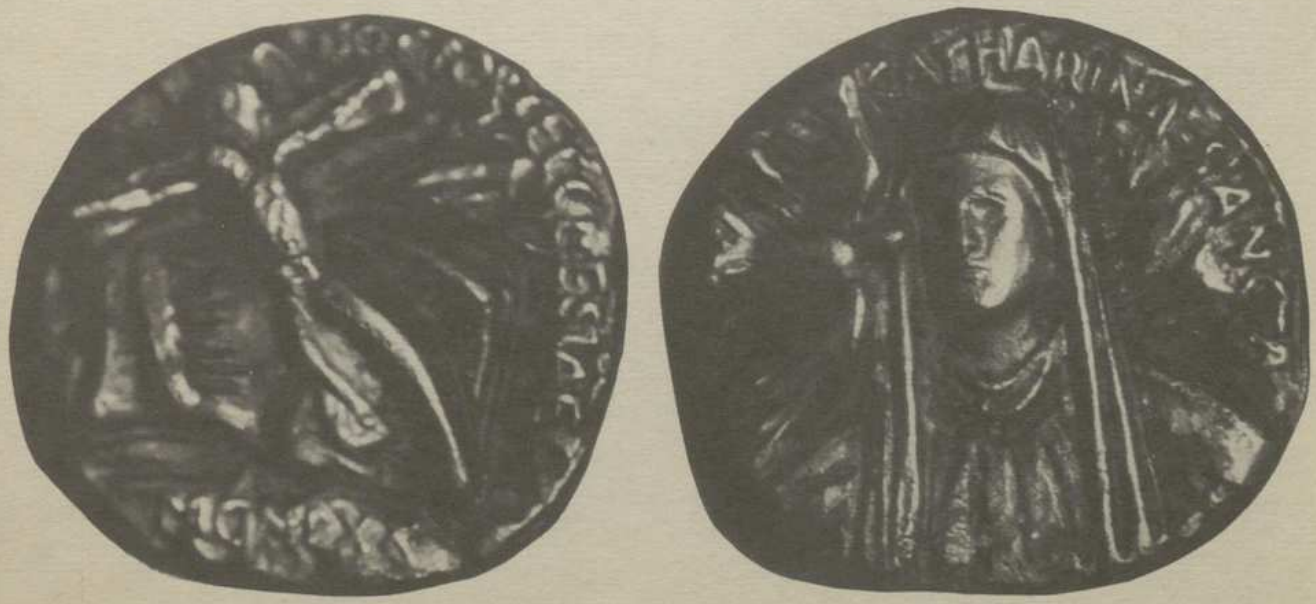
Su **vida** fue breve (1347-1380), aunque intensa. La santidad de esa vida, completo testimonio de las bienaventuranzas evangélicas, fue reconocida solemnemente por el Papa Pío II, ya en el año 1461.

Parece ser que se despertó en ella tempranamente la experiencia de la vida contemplativa. Y cuando comienza la segunda mitad de su breve vida ingresa en las Hermanas de Penitencia de Santo Domingo, llamadas popularmente «mantellate»; no eran monjas, sino mujeres piadosas que vivían en «el mundo» su propia santificación según votos o estatutos propios.

Con esto comienza una vida retirada y ascética que despierta la curiosidad y acercamiento de gentes de la más diversa condición; son el inicio de la gran familia espiritual —los «caterinatos»— que desde poco tiempo después la rodeará durante toda su vida. De este grupo formaba parte el pintor Andrea de Vanni, que en sus frescos de Santo Domingo de Siena ha dejado de la Santa el más delicado y sugestivo retrato.

La vida mística se une, en sus diez últimos años, con una infatigable actividad eclesial que la hace presente en las más diversas situaciones de la compleja historia de su tiempo. Interviene en los conflictos políticos de las ciudades-estados de la Italia medieval, en una continua acción pacificadora, aún con peligro de su propia vida, como en Florencia el año 1378; asume la campaña para la vuelta del papado a Roma, consiguiendo ver cómo Gregorio XI abandonaba la residencia de Aviñón; se pone decididamente a favor del Papa Urbano VI, en

Anverso y reverso del «Medaglione» conmemorativo del Doctorado de Santa Catalina. Escultor Tomasso Gismondi



el comienzo del llamado Cisma de Occidente. Junto a esto, continúa acrecentándose su benéfica influencia sobre aquellos con quien entra en relación personal, como en el caso del súbdito pontificio Nicolò de Tuldo, de Perugia, que fue ajusticiado en Siena por razones de la política de la ciudad, y a quien Santa Catalina ayudó a recobrar la paz interior, acompañándolo hasta el patíbulo y recogiendo su cabeza, como ella misma dice en carta al P. Raimundo de Capua.

La **doctrina** contenida en los «escritos» de Santa Catalina de Siena no procede de erudición; es reflejo de una intuición personal iluminada por la fe y la experiencia mística.

Aprendió muy tarde a leer y escribir. Su obra, el **Diálogo de la Divina Providencia** fue dictada por ella el año 1378. Se conservan también algunas **Oraciones** y **Cartas** a gentes de la más diversa condición: «condottieri», príncipes, reyes, cardenales, papas...

No es una «monjita», tímida y de sentimientos reprimidos, la que escribe o dicta; es una conciencia cristiana, fuerte y libre, que siente su misión y se expresa sin miedo, a la luz de su fe, en su caminar por entre el fuego y fango de su siglo abigarrado.

¿Cuáles son los temas dominantes de su magisterio? Se puede decir —con palabras del Papa Pablo VI en la homilía pronunciada con motivo de la proclamación como Doctora— que «Catalina es la mística del Verbo encarnado y, sobre todo, de Cristo crucificado. Catalina de Siena fue la pregonera de la virtud redentora de la sangre adorable del Hijo de Dios, derramada sobre el leño de la cruz con amor desbordante para la salvación de todas las generaciones humanas. La Santa veía continuamente fluir esta sangre del Salvador en el sacrificio de la Misa y en los sacramentos, por medio de la acción ministerial de los ministros sagrados, para purificación y embellecimiento de todo el Cuerpo místico de Cristo. Por lo cual podemos llamar a Catalina la mística del Cuerpo místico de Cristo, es decir, de la Iglesia».

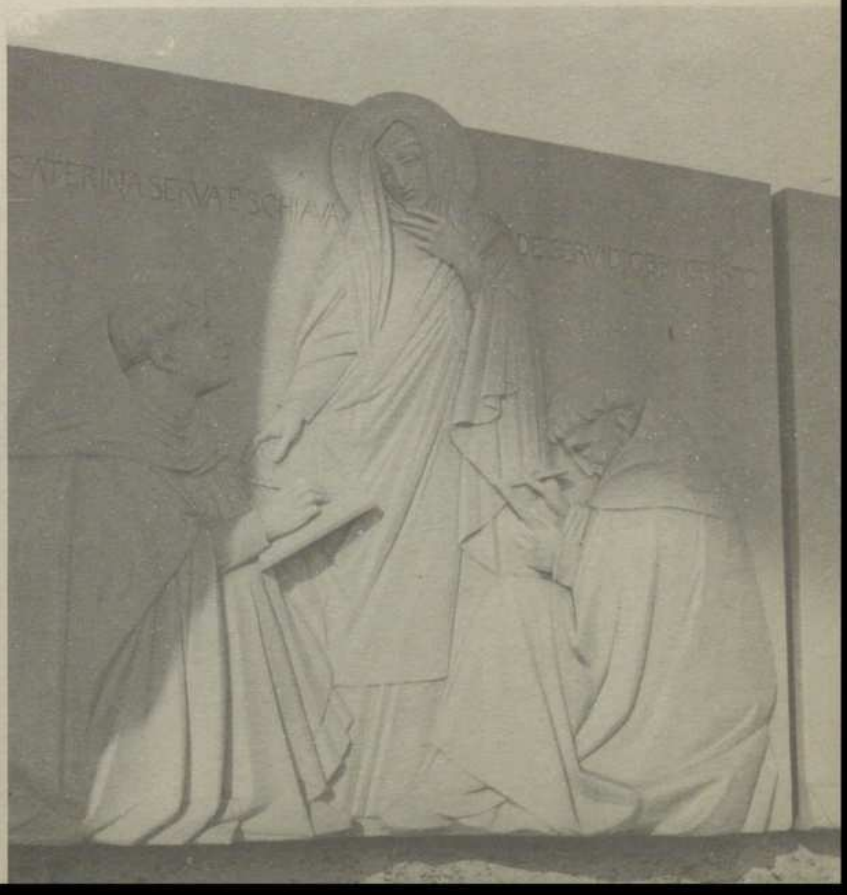
La vida y acción de Santa Catalina de Siena, su vasto magisterio de palabra y escrito..., todo es testimonio de amor y entrega generosa a la Iglesia. Este es «el mensaje específico de la nueva doctora de la Iglesia». Este debería ser, también, el contenido profundo que manifestasen las representaciones plásticas que, en nuestro tiempo, pretendan mostrar a Santa Catalina de Siena.

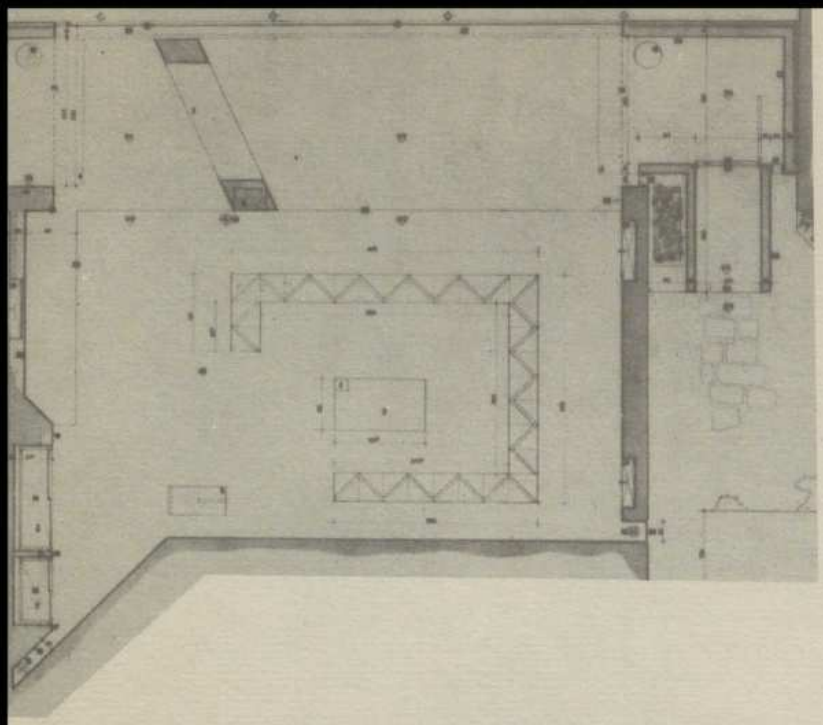




«Poco tiempo anterior al doctorado, y con ocasión del copatronato de Santa Catalina de Siena, en Italia, fue eregido en la Piazza Pia de Roma, en bello jardín contiguo al Castell Santángelo, un notable monumento conmemorativo, con una gran estatua exenta y cuatro grandes bajo relieves alusivos a pasajes decisivos de la vida de la Santa. Cobra nueva actualidad esta gran obra escultórica en mármol blanco —que dignamente destaca sobre el verde de la zona ajardinada— notable creación del gran escultor Francesco Messina»







Capilla de la

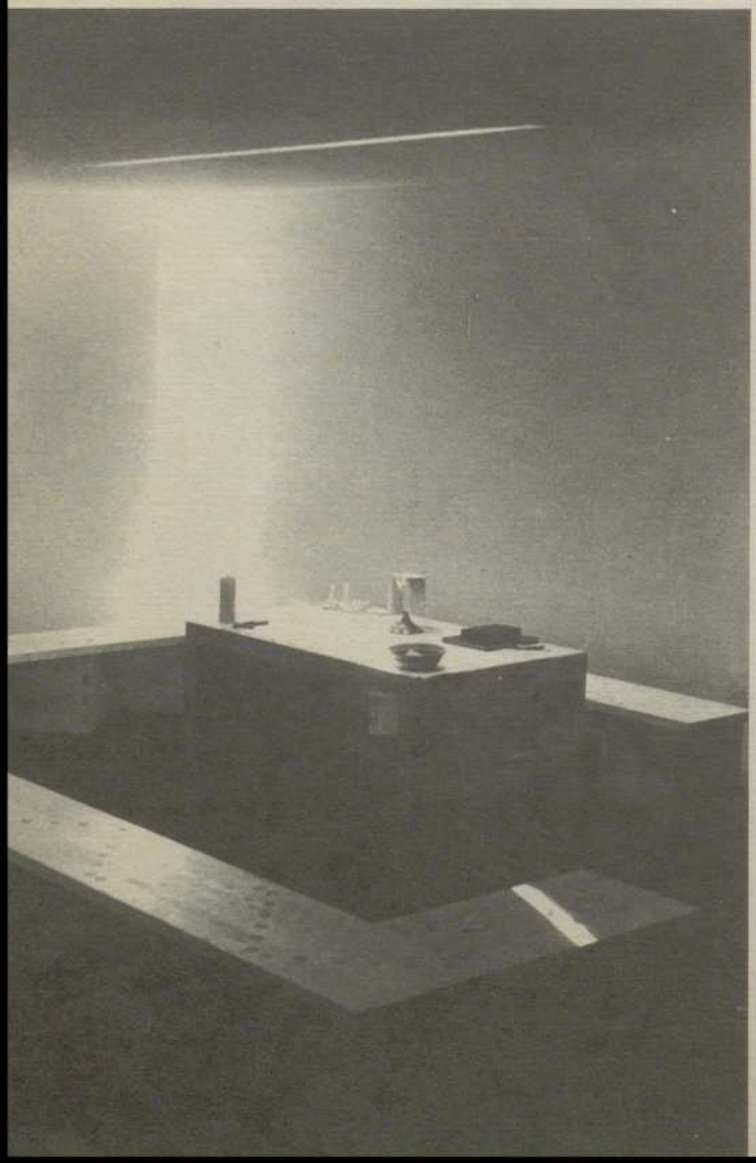
Pordenone - Italia

La experiencia pastoral de la asamblea cristiana no debe considerarse fuera de lugar en el ambiente de una «casa del estudiante», entendiendo ésta como el ámbito donde se entablan muchas relaciones humanas y sociales, donde se contrastan pareceres y maduran valores.

Precisamente por eso, desde el principio del planteamiento de este proyecto, no debería primar con principalidad en esta capilla el hecho devocional y la piedad individual. Aun siendo consideradas ambas —devoción y oración— como encajables dentro del ambiente, no deben considerarse como indispensables, ni ellas solas justificarían allí una nueva inversión económica.

La participación comunitaria, que facilite la formación de una conciencia común ante problemas de relación o de grupo, no puede dejar nunca de interesar —en teoría y en práctica— en el ambiente propio de la «Casa del estudiante».

El área espacial necesaria para la instalación de la nueva capilla se consiguió uniendo la vieja capilla con un pasillo exterior casi inutilizado. Par-





casa del estudiante

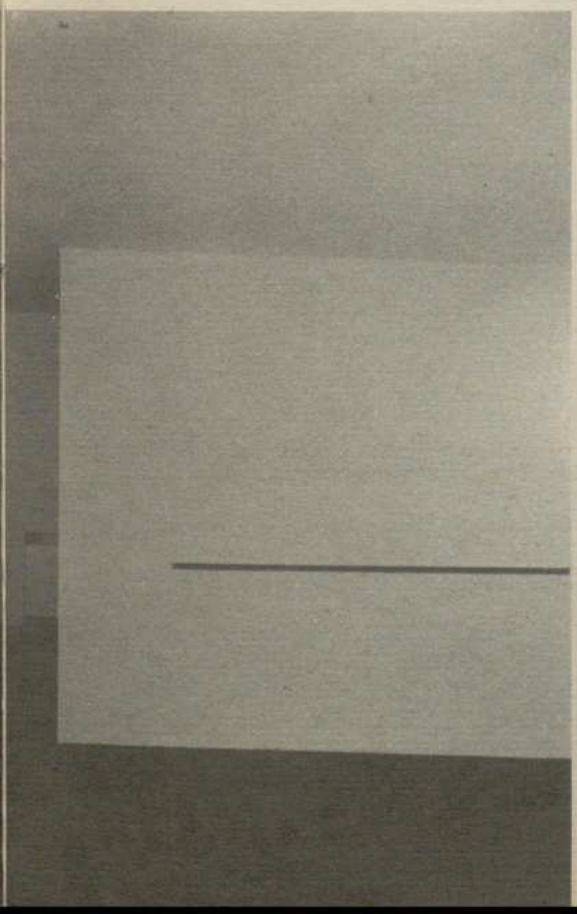
Arquitectos: Glauco Gresleri
Silvano Varnier

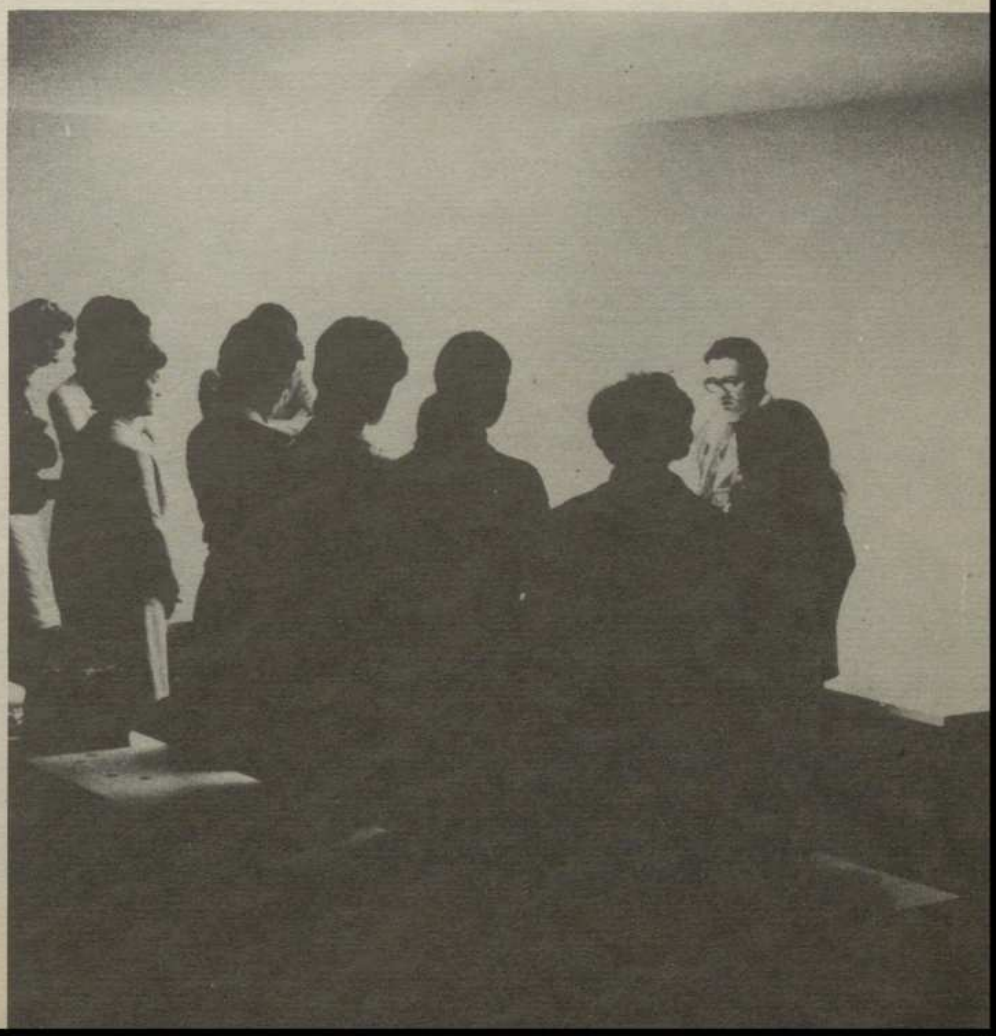
tiendo de esta realidad física —fuertemente condicionada por la estructura y los elementos estáticos— era necesario crear un «espacio», un ámbito psico-filosófico que pudiera acoger a un grupo humano y significar también su organización y contenido.

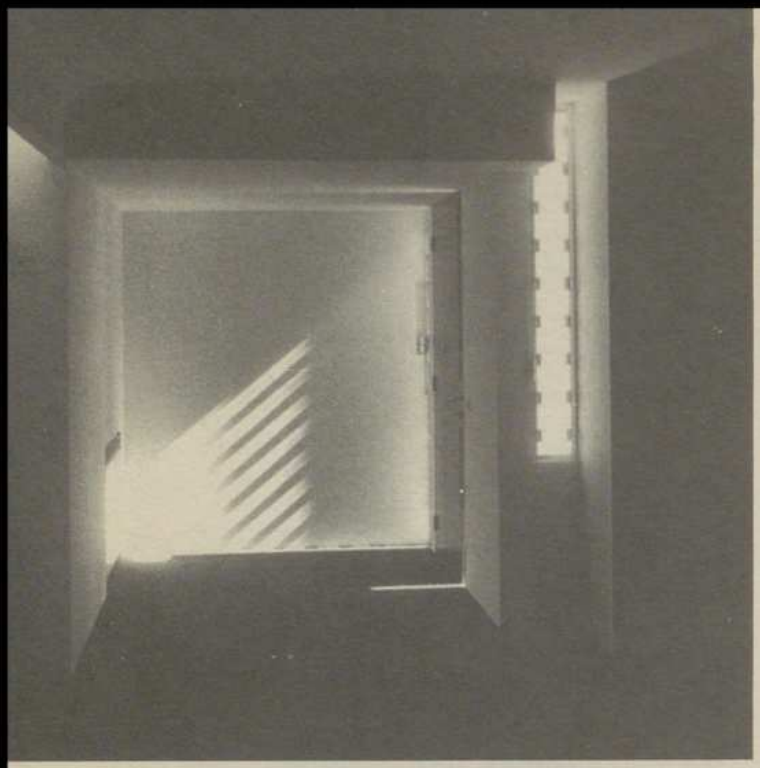
Hemos tratado de canalizar la tensión de ánimo de los asistentes hacia los límites posibles de abstracción y recogimiento, evitando las trabas y frenos vinculados a contingencias materiales de captación sensorial. La luz además de su misión iluminadora, debía expresarse de modo conveniente para conseguir tal objetividad ambiental, que se haga como palpable por los sentidos. El dinamismo de los actos comunitarios allí organizados ha de ser el factor determinante en la creación del espacio, que nunca puede ser independiente del hombre que lo usa e interpreta su sentido.

Con estos presupuestos ideológicos, han sido utilizados en la realización del proyecto sólo tres materiales y los tres colores correspondientes a los mismos. Blanco en superficies geométricas de las paredes; gris oscuro —con sensación de suavidad— para los planos del suelo; madera natural —en su tratamiento y color— en los objetivos propios del contacto humano: mesa, bancos, puertas. La luz se matiza convenientemente para resaltar su vibración, al difundirse tangencialmente por las superficies planas, resaltando su jerarquización gradual hasta el despliegue en profundidad. Sólo dos fuentes de iluminación, una para acentuar la zona principal y otra más tenue para las de menor importancia. De esta manera los planos geométricos blancos se definen de modo muy preciso, en lo que se refiere a su posición respecto a la «llamada» de la luz. En los estrechos vanos de iluminación la luz se expresa y matiza como algo tangible, como una forma objetivada.

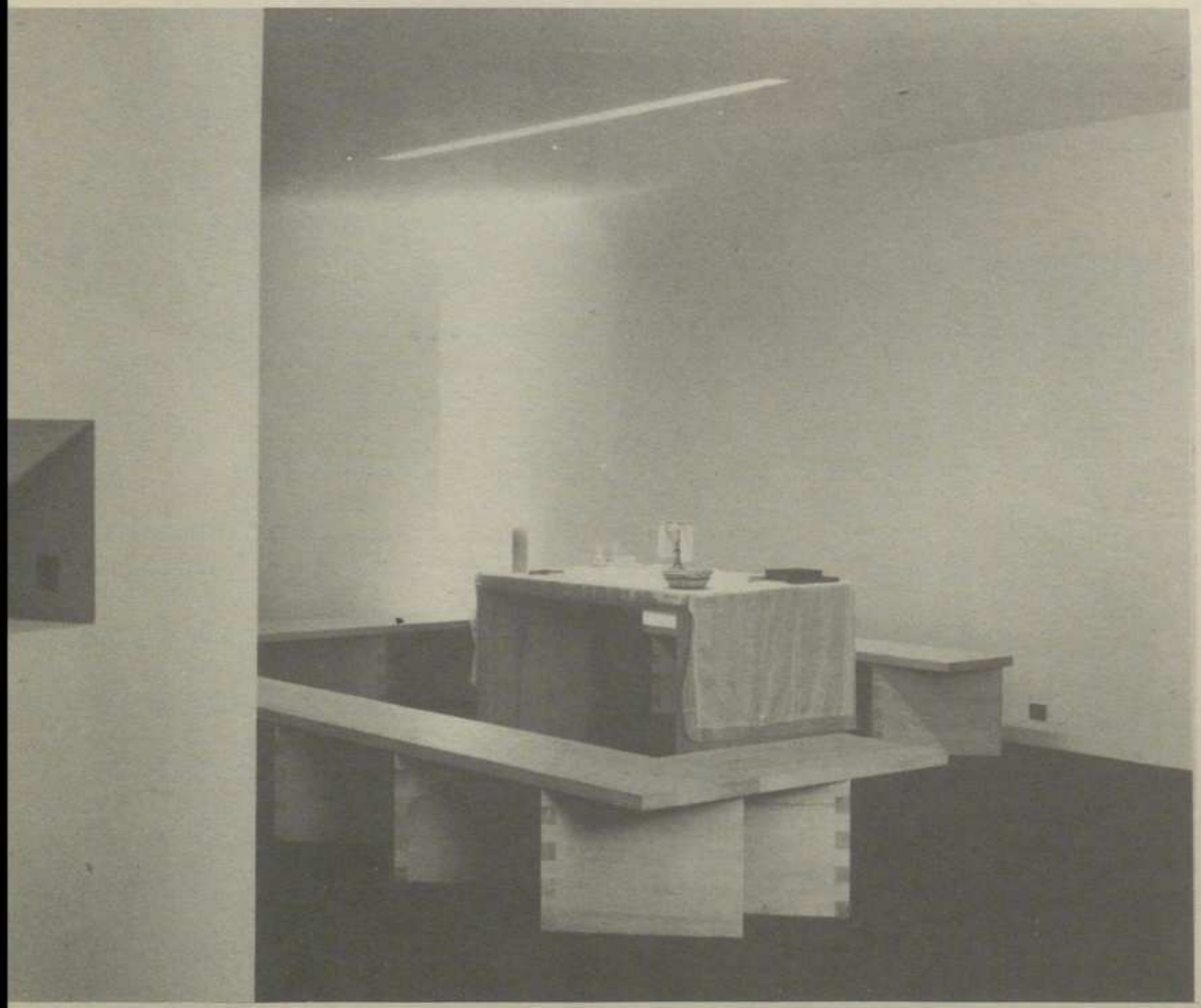
Finalmente, la arquitectura humana, el espacio creado por su presencia y el dinamismo de sus







actos en orden y recogimiento trascendente, crean la atmósfera y clima interior, que influye y orienta los modos y actitudes exteriores. Los accesos contrapeados no obligan a un recorrido único, pero más que un lugar de paso expresan una acogida invitante a dar el paso, a tomar la decisión consciente de «venir allí». Desde los accesos hasta ocupar el puesto correspondiente en el banco, se da un proceso que no es sólo de orden y distribución, sino que influye y prepara las actitudes íntimas, mediante el cambio de escala, de ambientación y expresividad ambiental de fuera a dentro. Fuera había una presencia simultánea de individualidades; dentro los mismos individuos forman una asamblea o comunidad. Sin necesidad de ordenaciones disciplinares, espontáneamente se organiza un pequeño cortejo que va situando a cada uno en el puesto más apropiado a su participación activa en el acto. El presidente de la asamblea, el ministro del culto, dará la nota dominante en esa transformación del espacio y la pequeña comunidad inicia así una celebración intensamente vivida y pronto el espacio se torna inefable y trascendente...



NOTA BIBLIOGRAFICA

Santiago

EN ESPAÑA, EUROPA Y AMERICA

Dirección: Ernesto La Orden
Maqueta: José García-Ochoa
Documentación: María Teresa Lobon y Consuelo Lombardero

EDITORA NACIONAL. MADRID 1971



Obra excepcional la que presentamos al lector al llegar al término del presente año santo jacobeo. Ofrenda al Apóstol, como homenaje oficial del Ministerio de Información y Turismo; incomparable recuerdo de historia y de arte, puesto en manos del lector internacional. Se ha calificado esta edición como intento de una «Suma Jacobea», y a ello corresponde su contenido en la doble realidad de su texto y de su documentación. En el primero han intervenido cinco plumas selectas y eruditas: un arqueólogo y cuatro historiadores especialistas. La documentación es la resultante de un acopio amplio de material ilustrativo, que ha sido posible gracias a la colaboración abierta de amigos —competentes y entusiastas— que desde España, Europa y América, han aportado los testimonios elocuentes de arte y de historia que atesora esta cuidadísima edición.

Abre el texto una brillante y sugestiva presentación debida al ministro del Departamento, excelentísimo señor don **Alfredo Sánchez Bella.**

El profesor **Manuel Chamoso Lamas,** del distrito universitario de Santiago, ayuda al lector en la trayectoria que va de la leyenda y tradición, hasta la historia y el testimonio. Destaca el estudio arqueológico de los santos lugares jacobeos, después de los recientes descubrimientos en el subsuelo compostelano.

Al académico **José María Lacarra** se debe la exposición del tema «el camino de Santiago en España». Cauce de peregrinación y corriente de cultura que surca las distintas rutas, por tierra y por mar, costeras o interiores, que fueron definiendo los itinerarios del «camino francés». Formas de peregrinar; guías, itinerarios y propaganda. La trascendencia cultural de la peregrinación.

Complemento muy oportuno ofrece el trabajo del catedrático don **José Manuel Pita Andrade,** que des-

Santiago. Imagen de la Iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo. Obra de Juan Guas

de la Universidad de Granada sitúa la proyección Jacobea fuera de los caminos de peregrinación. Toponimia y advocaciones. Copiosa y variada expresión artística del tema a través del recorrido que jalonan el prerrománico, románico y mudéjar, hasta el gótico, renacimiento, barroco y neo-clásico. La iconografía santiaguista se estudia y ordena: el testimonio neo-testamentario, la misión en España, martirio en Jerusalén, traslación a Compostela e invención del sepulcro apostólico, y la doble vertiente plástica del Santo Peregrino y del Caballero Batallador.

Especial interés despierta el acopio informativo —histórico y artístico— que nos hace el **Conde de la Coste Messelière,** director del Centro de Estudios compostelanos de París: «Europa y la Peregrinación a Santiago de Compostela». Génesis y desarrollo —en el panorama europeo— del culto, iconografía y peregrinación. Amplio recorrido geográfico y artístico-religioso que testimonia la perennidad y eficiencia del hecho peregrinante y sus repercusiones múltiples por las distintas rutas. Tal vez sea esta aportación francesa —para el lector español— la más novedosa y enriquecedora del tema jacobeo, como lo fue en 1964 la excelente publicación de **Yves Bottineau:** «Les chemins de Saint-Jacques» (Arthaud).

La proyección americana, en la portentosa expansión del tema jacobeo por las tierras del Nuevo Continente, descubierto, conquistado y evangelizado, se recoge en un trabajo —de síntesis informativa y copiosa documentación gráfica— por el **Marqués de Lozoya,** en el capítulo quinto de la obra.

Valioso complemento del texto que hemos resumido es el extraordinario enriquecimiento que en esta edición suponen las ochocientas ochenta y siete ilustraciones, de la mejor calidad, que constituyen un auténtico archivo de las manifestaciones jacobeas, en arquitectura, escultura, pintura, mosaico, orfebrería, esmalte, vidriera, miniatura, rejería, etcétera. La selección es muy significativa y acertada; la reproducción gráfica es un alarde de presentación depuradísima, que acreditan el buen gusto en la maqueta y confección y el gran virtuosismo técnico de la imprenta.

El lector reposado no podrá prescindir de la lectura completa y de la visión reiterada del tesoro artístico que le ofrece esta obra meritoria y excepcional. Su versión trilingüe amplía las posibilidades de irradiación que indudablemente alcanzará «SANTIAGO, EN ESPAÑA, EUROPA Y AMERICA».

Fr. J. M. de AGUILAR O.P.



Santiago peregrino, en el Mausoleo de doña Juana la Loca y don Felipe el Hermoso, en la capilla Real de Granada, obra de Bartolomé Ordóñez

construye COTOS



....y construye bien

Plaza de las Cortes nº 2 telf. 2 21 92 00

Azulejos
RECESA
Decorados
Pincelados
En relieve



Un Azulejo RECESA para cada gusto
Elija Vd. entre nuestra variada gama de modelos

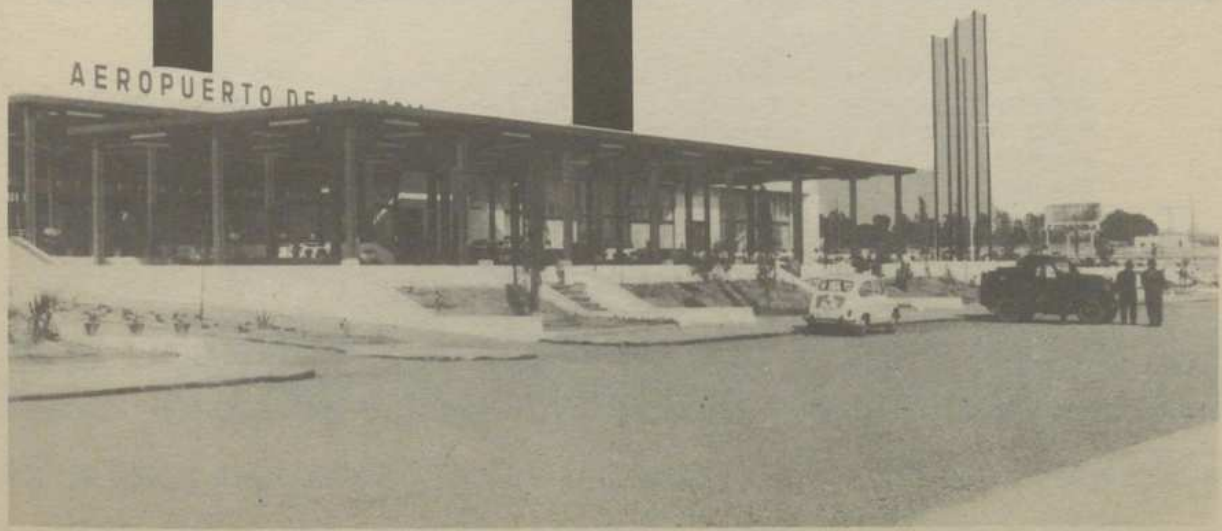
RECESA REVESTIMIENTOS CERAMICOS, S. A.

Plaza de España, 2. Teléfonos 241 92 38;
241 92 57; 241 94 20 y 241 95 70. Madrid-13.

sociedad de estudios y proyectos

Plaza de España, 2. Teléfonos 241 92 38;
241 92 57; 241 94 20 y 241 95 70. Madrid-13.

tecnitec, s.a.
ESTUDIOS Y PROYECTOS



tan frescos como en el momento de su captura llegan a Vd. gracias a nuestra flota congeladora





La aplicación de toda la moderna técnica de la industria del frio, permite a nuestros pesqueros el transporte, hasta los centros de conservación o consumo, en óptimas condiciones, de las capturas logradas en los mares más alejados.

Condiciones especiales a centros de enseñanza e institutos religiosos

PESQUEROS CONGELADORES S.A.

Plaza de España, 2. Teléfonos 241 92 38; 241 92 57; 241 94 20 y 241 95 70. Madrid-13.

Estudios, Asesoramientos y Servicios para la Organización y Administración de Empresas.



10 DEPARTAMENTOS ESPECIALIZADOS CONSTITUYEN SEMSA

- Servicios y Estudios Económicos
- Servicios y Estudios Juridicos.
- Servicios y Estudios Fiscales.
- Servicios y Estudios de Personal.
- Servicios y Estudios de Psicología.
- Servicios y Estudios Financieros.
- Servicios de Contabilidad
- Servicio de Controles de gestión
- Servicio de Fideicomiso.
- Servicio de Seguros.

a los que pertenecen:

- Economistas de Empresa.
- Economistas Sociales.
- Licenciados en Derecho.
- Técnicos Superiores en Contabilidad.
- Técnicos Superiores en Administración de Empresas.
- Diplomados en Psicología.
- Diplomados Fiscales.

y un equipo completo de Titulados y expertos, graduados en las Universidades españolas y alemanas, formados en las técnicas más modernas de asesoramiento, organización y administración.

En centros de enseñanza son de especial interés los estudios y servicios de nuestros departamentos de Psicologia y organización **administrativa**

SEMSA Servicios y Estudios Empresariales. S. A.

Plaza de España, 2. Teléfonos 241 92 38; 241 92 57; 241 94 20 y 241 95 70. Madrid-13.

EDIFICIO BANCO OCCIDENTAL

BANCO OCCIDENTAL

EL Banco Industrial
al servicio de Vd. y de la empresa

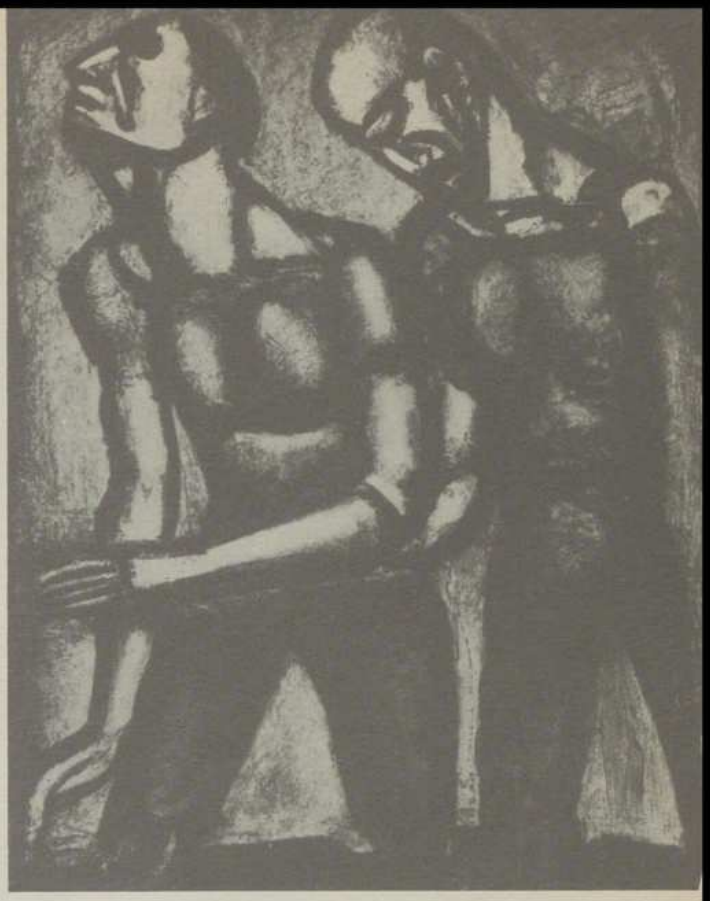


VISITE NUESTRO DEPARTAMENTO ESPECIALIZADO DE INVERSIONES Y RECIBIRA AMPLIA IMFORMACION PARA OBTENER MAS RENTABILIDAD DE SU DINERO

INFORMESE EN LA DIRECCION GENERAL DE EXPANSION
Tfnos.: 248 12 66 - 247 18 30 - 241 92 38 - 241 92 57
PLAZA DE ESPAÑA, 2 MADRID

PERMISO BANCO DE ESPAÑA, Nº 782/3





Contraste entre dos temas: Izda. «Cuanto más noble es el corazón, menos se yergue el cuello». Arriba: «A veces el ciego ha consolado al vidente». Abajo: «De profundis» plancha 47 del «Miserere» que resume todo su contenido espiritual





Rouault



PORTADA: Ecce Homo. 1952.
CONTRAPORTADA: El Cristo ultrajado. óleo (1932).
(Museo de Arte Moderno. Nueva York.)



Santa Marta.—(1940-1948)

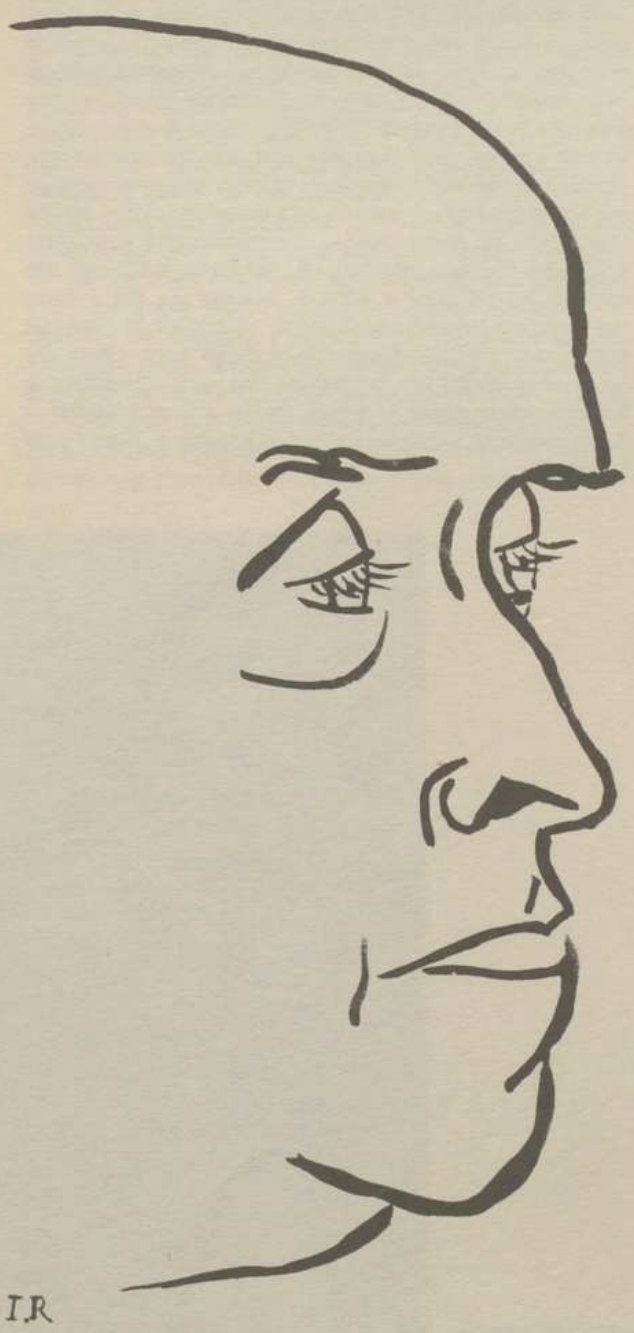


Estas páginas publicadas en el número 30 de la revista A R A —arte religioso actual—, con ocasión del centenario natal de Georges Rouault, se recogen en una «separata» de tirada reducida, como testimonio de gratitud a su autor, el ilustre crítico de arte, don Carlos Areán, y a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, que tuvo la feliz iniciativa de dedicar un acto académico al recuerdo del insigne artista cristiano, cuyo magisterio —humano y profesional— perdura con sorprendente fuerza y actualidad.

Verónica.—Oleo (1940-1948)
Colección Particular

Depósito legal: M. 9.801-1964.
Artes Gráficas IBARRA, S. A.
Matilde Hernández, 31 - Madrid-19

Rouault



Retrato de Rouault por su hija Isabel

Centenario de nacimiento, ocasión de algo más que un recuerdo evocador. Georges Rouault reivindicó una versión actual del arte cristiano, en trayectoria de difícil superación. Puso sólida base de renuncia personal, con voluntad definida en servicio del mensaje evangélico. Supo esbozar sus imágenes de Cristo en la misma encarnadura de una humanidad doliente. Valiente al mirar las miserias del cuerpo y los fallos del espíritu, trata de aflorar en ellos el ropaje de carne y de gloria del Salvador. Pasa —y hace pasar— de la miseria del mundo a la misericordia de Dios, estableciendo la difícil armonía entre los frutos del pecado y del amor. Hondos secretos de su profunda lección.

ARA le rinde homenaje publicando en sus páginas la magistral lección que dedicó a su memoria Carlos Areán, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

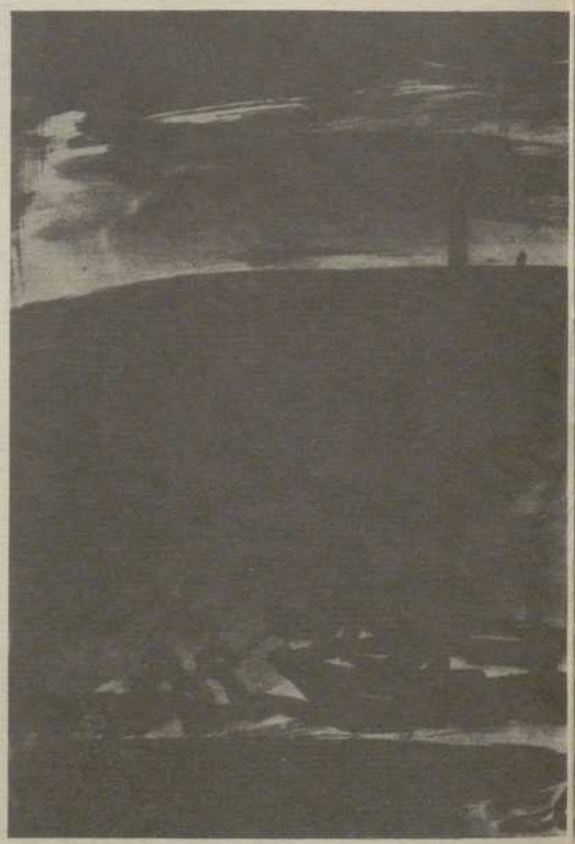


El suburbio de largas penas, 1912

Notas sobre G

Por Carlos Areán

El padre Aguilar me concede el honor de pedirme que para esa Revista ARA que tanto contribuye a la difícil tarea de hacer viable el nuevo arte religioso, le envíe el texto de la charla sobre Rouault que pronuncié primero en la Escuela Superior de Bellas Artes, de Madrid, y unos días más tarde en la de Barcelona. Nunca hay dos conferencias iguales, dado que hay siempre incitaciones momentáneas que nos conducen a valorar más intensamente hoy una sugerencia y mañana otra complementaria. Menos posible aún es que coincidan una conferencia y un texto en que se la recoja. Me limitaré, por tanto, a hilvanar mis notas manuscritas y a recoger algunas de las facetas que más me impresionaron en la vida y en la obra del gran pintor católico francés —el único gran pintor católico entre todos los de nuestro siglo— y a intentar relacionar ambas entre sí dentro de su actitud militante y de su fidelidad extremada a sus creencias y a sus compromisos.

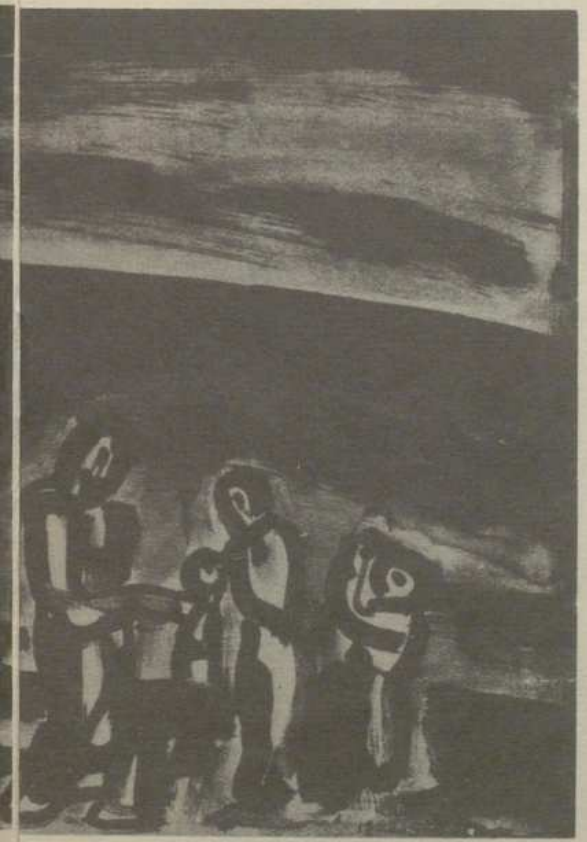


«Ocurre que a veces el camino se hace bello». Plancha número 9 del «Miserere»

Georges Rouault

AMBIENTE FAMILIAR

Georges Rouault nació en París, en el barrio obrero de Belleville, en 1871. La capital se había sublevado. Eran los momentos heroicos de la comuna, cuya misión parecía ser la de ratificar las conquistas de la revolución francesa. Las tropas de Thiers tomaron la ciudad al asalto, el mismo día del nacimiento del futuro pintor. No sólo era obrero su barrio, sino obrera también su familia. Su padre era ebanista, aunque no se tratase de un ebanista vulgar, sino de un pulidor de los famosos pianos de la casa Pleyel. Tenía también dos tías pintoras de abanicos. Realizaban obras tal vez un poco manidas, pero que pudieron contribuir a interesar a nuestro artista por las bellas artes. Más importante que todas estas influencias fue la del abuelo materno, el infatigable Champdavoine, otro obrero loco por la pintura, entusiasta de Courbet, de Manet y de Daumier y coleccionista de grabados. Este fenómeno social de que un obrero francés coleccionase grabados es profundamente aleccionador. Hace casi un siglo, el gran arte podía penetrar en Francia en los hogares de los económicamente débiles, cosa todavía imposible hoy en multitud de países. Indica además un amor a la cultura viva y a la obra bien hecha que explica muchos de los éxitos que tuvo Francia en cuanto primera potencia cultural del mundo, entre la guerra del 70 y la del 39.





La Miseria de la Justicia de los Hombres. Jueces (Hacia 1913)

Este niño, que había empezado a afinar su gusto en su propio hogar, pertenecía a una familia intensamente católica. A pesar de ello, y este es uno de los contrasentidos de su formación juvenil, su padre lo envió a realizar sus primeros estudios a la escuela protestante de Belleville. Esta incongruencia fue debida a que el padre de Rouault sentía verdadera adoración por Lammenais, cuyas intuiciones acababan de ser condenadas en aquellos años por la iglesia, por considerarlas muy próximas a los límites de la herejía. Rouault, padre, decidió seguir hablando directamente con Dios, pero que su hijo, sin que cambiase por ello de religión, realizase sus primeros estudios en una escuela programáticamente herética.



Dos paisajes de tema evangélico: «Dejad que los niños se acerquen a mí» (hacia 1948), en página siguiente «Tiberiades», 1948

FORMACION

En 1885 inició Rouault sus estudios de artesano-vidriera y de restaurador de viejas pinturas en el taller Hirsch. En esta su segunda etapa era Rouault un adolescente debilucho y reconcentrado que sabía ya renunciar a cualquier posibilidad brillante, siempre que ésta se hallase en contradicción con lo que él consideraba como su deber. Resulta, por tanto, sintomático el hecho de que cuando Albert Benard lo invitó a colaborar con él en las vidrieras de la Escuela de Farmacia, se negase a hacerlo por considerar que ello constituiría una falta de fidelidad a Hirsch, su patrón en aquel momento.

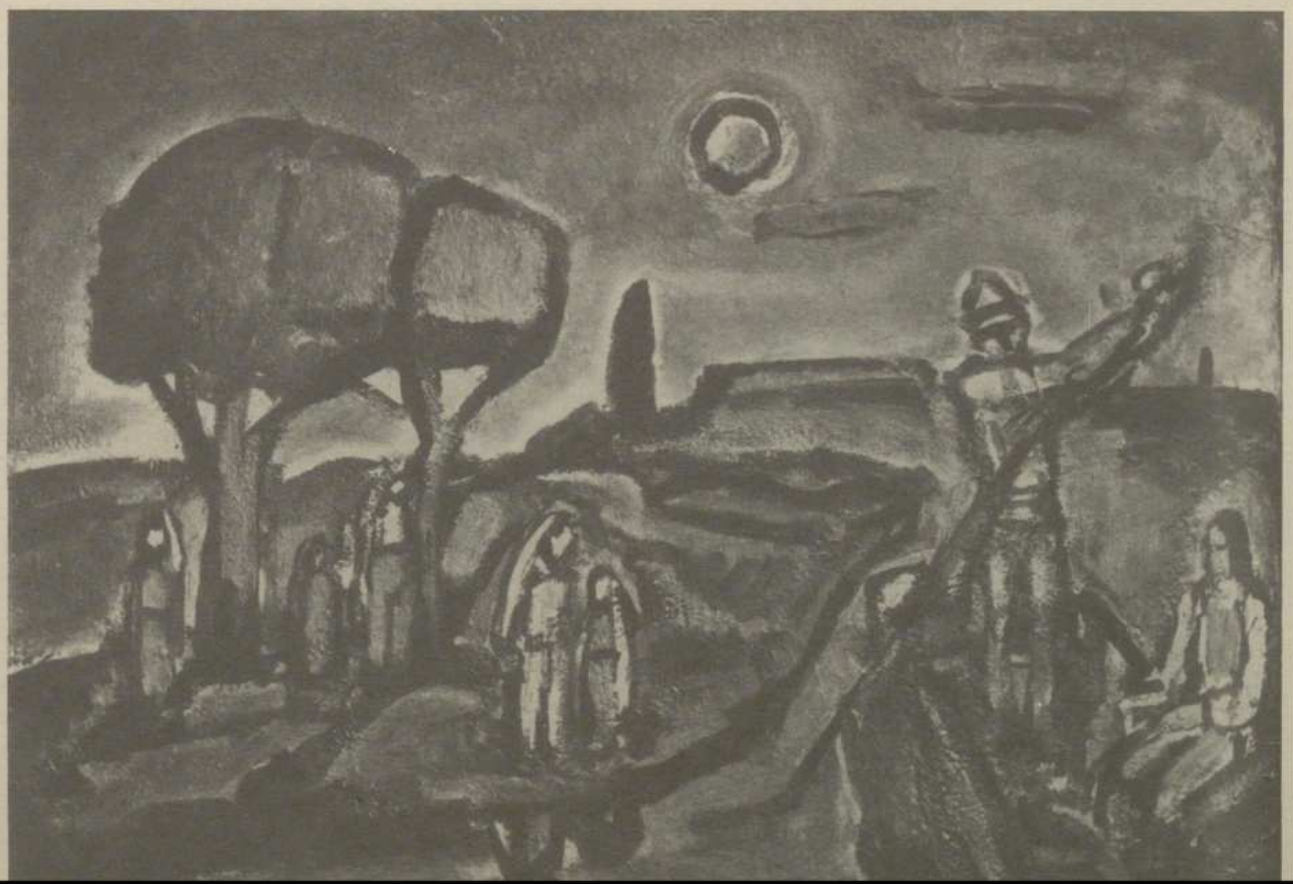
En 1891 inició Georges Rouault sus estudios en la escuela de Bellas Artes. Su primer maestro fue Elie Delaunay, muerto en ese mismo año. Su nuevo profesor fue Gustave Moreau, quien contaba entonces sesenta y cinco años de edad y por quien el joven Rouault sintió a partir de entonces y hasta su muerte en 1889, un afecto y una admiración ilimitadas. Durante estos siete años de convivencia, Rouault fue el discípulo predilecto de Moreau y pasó a dirigir a la muerte de este último el Museo de sus obras. Hoy puede parecernos extraño que un artista tan anecdótico e incluso tan insustancial a veces como Moreau, llegase a convertirse en algo así como el guía espiritual de ese hombre sobrio y severo que era Rouault. Ante todo debemos tener en cuenta que la máxima admiración de Rouault no se dirigía ni al dibujante, ni al pintor Moreau, sino al ser humano y al profesor. Rouault admiraba en su maestro su afabilidad, su espíritu de comprensión y una capacidad inigualada para formar discípulos. Rouault pudo seguir su propia manera bajo la dirección de Moreau, ya que el maestro sabía que no tenía derecho a influir al discípulo con sus propios gustos, sino que estaba obligado a ayudarle a descubrir su propio camino. El le enseñó a cada alumno la manera de descubrir su verdadera vocación. Rouault, sin parecerse nunca como pintor a Moreau, comenzó a ser, bajo su magisterio, verdaderamente él mismo. Había además otra cualidad en el gran dibujante francés, que no podía dejar de admirar Rouault. Hoy, Gustave Moreau, con su dibujo finísimo y su capacidad de evasión, nos parece unas veces un precursor del sobrerrealismo y otras un pre-modern-stil. Había además en él capacidad de misterio, una especie de preocupación religiosa que, aunque no tuviese la recia hondura de la de su discípulo, constituía no obstante un camino.

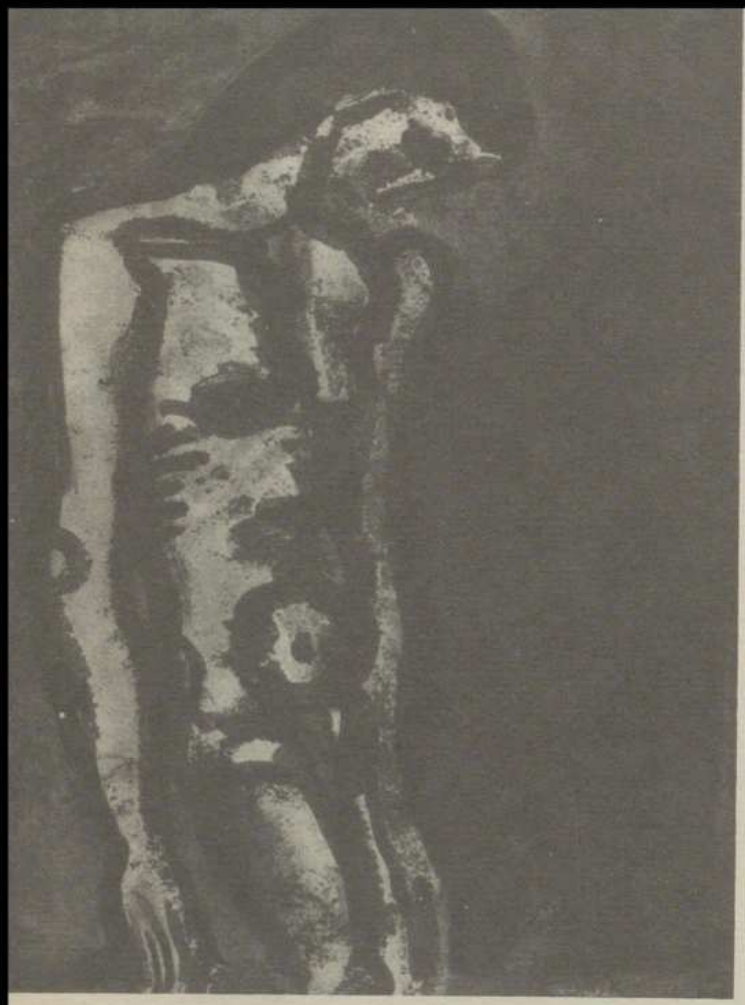
INICIO PROFESIONAL

Una vez que con la ayuda de Moreau había comenzado a encontrarse a él mismo, Rouault realizó en 1892 sus primeros cuadros religiosos, y fracasó en 1894 en sus «oposiciones» para la pensión en Roma, año en que se le anuló también el premio Chenavard, que le había sido previamente concedido por el jurado. En todas estas vicisitudes Rouault puede hacernos pensar en Goya, en especial en la reciedumbre de su carácter, «culpable» de la anulación del antes citado premio. Por estas fechas inició Rouault su amistad con algunos otros de los discípulos de Moreau, en especial con Matisse, Marquet y Jean Puy, todos ellos discípulos del maestro y todos ellos libres en su expresión, gracias, en parte, a esa convivencia fructífera.

La muerte de Moreau en 1898 comenzó a solucionar la situación económica de Rouault, pero le produjo una grave depresión nerviosa. Fue nombrado conservador del Museo Moreau, con el sueldo anual de 2.400 francos de 1898, equivalentes a unas 120.000 pesetas de 1971. La depresión nerviosa le obligó, no obstante, a permanecer retirado más de un año en Saboya, retiro al que en el futuro tuvo que acogerse en más de una ocasión. Más importante todavía nos parece en esos años finales del siglo pasado su crisis de conciencia y su convicción íntima de que tenía que enrolarse en una postura de catolicismo militante. En esa época Rouault inició su manera negra, en la que parece algo así como un primitivo de evolución todavía imprevisible, pero con una temática íntimamente relacionada con todos los problemas íntimos que obsesionaban al artista en el momento en que se terminaba el tercer decenio de su vida. Rouault dominaba ya el dibujo y había estudiado además en serio todo cuanto antes que él habían hecho los grandes maestros. Era un artesano extraordinario que preparaba siempre él mismo sus propios colores y pastas y que utilizaba con preferencia tintas sombrías, tan acongojantes y negruzcas como sus pigmentos. Puede afirmarse que en estos años inició ya su mentalidad vidrierista, separando las tintas todavía frecuentemente planas con unos trazos anchísimos, pero que se trataba de un «vidrierismo» paradójicamente negro, en el que la luz era negra también, y se la empleaba más por sus calidades expresivas que por las plásticas.

El recién aludido dominio de la expresividad se debía a que en Rouault el problema humano, de tipo preferentemente religioso, se sobreponía en él al plástico. Rouault se hallaba firmemente convencido de que la pintura debe servir para expresar sentimientos y para conmover a otros seres humanos o ratificarlos en su fe y que esas misiones son en toda obra de arte más importantes que las de tipo ornamental. Se hallaba rebosante de amor y de caridad cristiana y creía que si este amor y esta caridad cristiana no dejaban una huella en su obra y no servían para consolar o para incitar a alguien, nada valdría éticamente su obra. Esta actitud era ya «expresionista» y ello nos permite sugerir de pasada que el expresionismo a la manera de Rouault o del último Goya, no constituye en sí mismo una tendencia, sino más bien una actitud afectiva humana que puede sobreponerse a cualquiera otra de las tendencias posibles. Rouault «expresaba» ya entonces plásticamente su catolicismo, pero lo hacía en un idioma «prefauve».





«Siempre flagelado»... plancha número 3 del «Miserere»

CONQUISTA NO BUSCADA

Los primeros años del siglo son los de la conquista no buscada del público y los de la elección definitiva entre sus caminos posibles. En 1902 sus compañeros de estudio en las clases de Moreau comenzaron a pensar en la posibilidad de fundar un Salón de Otoño, menos anquilosado que el oficial. Rouault participó con ellos en varias de las reuniones, pero quiso guardar su libertad en todo, incluso en el aspecto plástico, y no se dejó seducir por la propaganda sobre «el color arbitrario» y «el arabesco deformado» que ya propugnaba en aquellos días Matisse. El año siguiente, el 1903, fue decisivo, porque agudizó su crisis de conciencia. Más que la idea de Matisse de fundar un grupo con una bien definida ideología plástica, lo sedujo entonces la que le sugirió el escritor Huysmans de que era preciso organizar seriamente un «Grupo de Artistas Católicos». Fueron los días en que conoció también a León Bloy, con quien a pesar de que ambos coincidían en su postura católica militante, no llegó a congeniar nunca en el aspecto humano, disentimiento estrictamente privado que no repercutió ni en su colaboración proselitista, ni en el mutuo respeto que siempre se profesaron. El mayor problema estaba, en esta colaboración, en el hecho de que Huysmans y Bloy eran dos intelectuales que proyectaban en frío su actuación, en tanto Rouault era un intuitivo cuya concepción religiosa del mundo lo conmovía con anterioridad a todo razonamiento. Además, lo que preocupaba a Rouault era la redención de los humillados y los ofendidos, el toque de atención al público no caritativo, la denuncia de la corrupción judicial que envilecía a buena parte de los tribunales franceses, y no el proselitismo indiscriminado que aumentaría tal vez el número de los católicos, pero en el que Rouault no podría ver por sí mismo cuál era el ser humano concreto que se beneficiaba o se redimía con esta actuación.

En los mismos días en que conversaba con Bloy se celebró en 1903 el Primer Salón de Otoño y Rouault expuso en la misma sala que Matisse y que Marquet. Al año siguiente dio a conocer en el Segundo Salón su nueva manera. En cambio, en 1905, en el famoso Tercer Salón de Otoño en el que nació oficialmente el fauvismo, Rouault, aunque expuso también, se negó a hacerlo en la misma sala que los futuros fauves. Ello nos permite preguntarnos: ¿habrán nacido juntos y en un mismo Salón de Otoño el fauvismo y el expresionismo? Es una interrogante a la que cabe responder afirmativamente, siempre que demos por descontado que el expresionismo oficial de «El puente» o «El caballero azul», no agota esa tendencia, de igual manera que no la agotan los expresionismos belga o escandinavo.

La carrera posterior fue de afianzamiento rápido, a pesar de que Rouault hizo —opuesto en esto a todos los restantes pintores— todo cuanto él pudo por retardarlo. 1906 es la época intermedia de sus odaliscas. Se trataba en realidad de estudios de ritmos que le fueron muy útiles en años sucesivos. 1907 fue el año de las cerámicas y el de la amistad con Odilon Redon, en la que es posible hubiese un recuerdo de su antigua relación con Moreau. Estos pintores delicados, soñadores y siempre un poquito «demodes», interesaron siempre a Rouault, aunque tal vez por una instintiva necesidad de contrastación. 1908 fue el año de la primera batalla oficial contra el conformismo. Grabó en él sus terribles series sobre jueces y tribunales y se ocupó también de la situación triste de los prostíbulos baratos y las calles de mala fama en París o en Versalles. En 1910, a los 39 de su edad, hizo su primera exposición individual. Este solo dato nos indica la poca prisa que Rouault tenía por «triunfar». En 1916, Vollard lo convenció de que lo tomase como marchante. Durante una larga época Rouault pintó menos, pero ilustró gran cantidad de libros a petición de Vollard, quien quería «pasar a la historia» no sólo como marchante, sino también como editor de alta bibliofilia. Aunque en esos años hizo Rouault una excelente ilustración para «Les Fleurs du mal», obra tan apta para su interpretación incisiva, y aunque realizó también alguna escultura en tierra cocida al alto fuego y con formas casi deliquescentes, y también unos originales decorados para «El Hijo Pródigo» de Diaghilew, lo que verdaderamente entonces preocupaba a Rouault eran los grabados del «Miserere»,

esa auténtica antología del sufrimiento humano que no terminaría hasta muchos años después. Rouault innova entonces como grabador y hace unos arañados y unos frotados con ácidos de altísima espectacularidad. En 1937 tejió personalmente varios tapices y en 1948, no sólo realizó las originales vidrieras de la iglesia de Assy, en la Alta Saboya, sino que publicó también los aguafuertes de «El Miserere» que había iniciado casi treinta años antes, y los de «La Guerra» en los que había trabajado también varios años. En este entonces su evolución puede darse ya por terminada, dado que hasta su muerte en 1948 no hará más que insistir, cada vez con mayor soltura y precisión, en las mismas preocupaciones plástico-religiosas. 1948, año final de su evolución, fue asimismo el de su última gran prueba de honradez. Los herederos de Vollard tenían en depósito trescientas quince obras suyas, cuyo valor podría superar los cien millones de pesetas de nuestros días y de las que Rouault no se sentía satisfecho. Quiso retirarlos, pero los herederos del gran marchante se opusieron a ello. Rouault consideraba que era una indignidad venderle al público un cuadro o un grabado que él ya no consideraba valioso y que creía inferior a los que entonces estaba realizando. Debido a ello procesó a los herederos de Vollard, reclamando la devolución del depósito. Como es natural los tribunales franceses sentenciaron a favor del artista y éste hizo quemar ante notario todas las piezas recuperadas. Para Rouault siempre fueron más importantes la sensación de cumplir con su deber y el sentimiento de su propia dignidad, que el dinero o la fama.

JERARQUIZANDO VALORES

Era preciso extenderse sobre el ser humano, porque más tal vez en este caso de Rouault, más que en otros muchos de nuestro siglo, es posible ver hasta qué punto el hombre y la obra se hallan entrelazados. La calidad plástica de esta última es alta, como lo es la de cualquiera de nuestros grandes artistas del otoño de la Edad Media, llámense éstos Bartolomé Bermejo, Fernando Gallego o Pedro Berruguete, pero tanto en el caso del nuevo «imaginero» francés, como en el de los tres españoles, el último sentido de los valores plásticos consiste en servir a otros que el autor considera más altos. Que estos valores de otro tipo existan, nada dicen ni a favor ni en contra de la importancia de un objeto artístico desde el punto de vista estrictamente estético, pero sí dice, y mucho, respecto a la calidad humana de quien lo ha construido. Si como sucede en todos los casos citados, no sólo coinciden esta preocupación extraplástica o supraplástica y la calidad plástica, sino que se funden íntimamente, hasta constituir una unidad indisoluble en la que el propio temblor de la materia con la que interpretan a sus pobres hermanos en sufrimiento se convierte en sustentáculo de la caridad, no estorban estas nuevas implicaciones nuestra degustación pictórica, sino que la hacen más penetrante y consoladora.

Desde el punto de vista estrictamente plástico, estas creaciones de Rouault que empiezan teniendo algo de vidriera y algo de carta de la baraja y que son en sus inicios raspadas o raídas y con manchas siempre claramente delimitadas, acaban por crecer en grosor de empaste y por tener una materia densa, superpuesta, arenosa y casi chorreante a veces. El colorido contrastante, sombrío y azulenco de los años mozos, cede poco a poco el paso a otras contrastaciones más amortiguadas, hasta elevarse en los últimos períodos a la búsqueda de ese color luminiscente que sería heredado luego por la escuela española de Barcelona.

Creo que en esta etapa de plenitud en la que el dibujo de trazos autónomos es expresivo por sí mismo y con independencia de la anécdota representada y en la que el color se elige también por sí mismo, a causa de su puro valor expresivo, y con independencia del que tenga el objeto en la naturaleza, es cuando Rouault, que con este «color arbitrario» y este «arabesco deformado» está inventando a su vez un fauvismo a su manera, alcanza su cima de originalidad. Lo curioso es que esta cima que constituye una redención de la carne y de la materia, le llega no por estos caminos, en los que también innova, sino en el de la luz. Figuras de grandes trazos y de color ardiente o helado, destacándose sobre un fondo sombrío, tras el cual no existe paisaje, sino tan sólo algo así como un muro que enfrenta necesarjamente al espectador con la imagen y que imposibilita toda huida, se sumergen en una luz que puede parecernos de vidriera en el primer instante, de esmalte unos años más tarde y de icono campesino a la manera rumana en el mediodía de su vida. En todos estos casos hay un eco del mosaico bizantino y de la vidriera gótica. El hecho de que la última capa de pintura sea a veces vítrea y ligeramente ondulada a causa de su crecimiento orgánico, hace que la luz no sea de-

«Y Verónica con suave lino sigue pasando por el camino...»





«Jesús estará en agonía hasta el fin del mundo...»
Plancha número 35 del «Miserere»
A la derecha: Flores Decorativas (1940-48)

vuelta al espectador en haces paralelos, sino con toda suerte de angulaciones que la fragmentan y vivifican. Hay así una especie de aleteo y una fluidez lumínica, una iridiscencia del color-luz que acaba por imponerse y que nos envuelve incluso cuando se apoya sobre contrastaciones negras que no perturban, sino que intensifican, en su variedad, su temblor inacabable.

ETAPA FINAL

En 1928 había conquistado ya Rouault esta pura irisación del color, disuelto en la profundidad de la materia y convertido al mismo tiempo en una luz purísima que era la más apta para transfigurar su mundo y para ponerlo en todo instante al servicio de su fe. Todo cuanto haga Rouault a partir de entonces, será pintura religiosa en la que los anchos planos escultóricos, el color turgente, los temas patéticos, la oposición a todo realismo burdamente fotográfico, el trazo negro todavía más individualizador que la brillantez del pigmento y el color lo mismo terso y primigenio, que rugoso, grueso, con irregularidades de cristal mal pulidas y con aliento de siglos, no tienen ya para Rouault otra misión que la de servir a Dios a través de su arte. No podemos decir, por tanto, que sus formas sean medievales, ya que son en realidad las más actuales dentro de uno de los sectores de las entonces posibles, pero sí que es medieval su espíritu. Si queremos considerar a sus cuadros como vidrieras o como iconos aldeanos, se trata de vidrieras y de iconos de nuestros días y no de maravillas francesas del XIII o transilvanas del XVIII. En estos lienzos hay tal vez la misma capacidad de religiosidad y de sarcasmo que en algunos capiteles románicos y también la misma captación de ambiente que en algunos frescos del último gótico, pero todo ello se debe a que es un arte al servicio de Dios, del que no puede hallarse ausente el hombre en todas sus implicaciones de caída y de posibilidad de redención, pero no porque sus recursos y su orden sean los de ayer, sino los de hoy. La obra de Rouault es así simultáneamente tradición eterna y actualidad rigurosa. Es también servicio a la ideología del hombre y superposición consciente de los valores éticos a los estéticos y a los hedonísticos. Nuestro punto de vista puede ser el que sea, pero nadie podrá dejar de admirar ni su honradez, ni su desprecio a la gloria y al dinero, ni su entrega total a una actitud misionera que era la única que según él podía justificarlo en cuanto ser humano.







Contraste entre dos temas: Izda. «Cuanto más noble es el corazón, menos se yergue el cuello». Arriba: «A veces el ciego ha consolado al vidente». Abajo: «De profundis» plancha 47 del «Miserere» que resume todo su contenido espiritual



