

ARA

arte
religioso
actual



ARA arte religioso actual

PUBLICACION del MOVIMIENTO ARTE SACRO

Número 31. Año VIII

Madrid

Enero - Marzo 1972

I N D I C E

PORTADA: Capilla de Navarons (Italia). Conjunto del interior (planta superior).
Arqtos.: Glauco Gresleri - Silvano Varnier.
CONTRAPORTADA: Parroquia de Canfranc. Estampa de invierno. Arqto.: Miguel Fisac, 1970.

¿REVISION?	2
IGLESIA DE SAN ANTONIO EN PORCIA (Italia)	
Arqtos. Glauco Gresleri - Silvano Varnier	4
CAPILLA DE NAVARONS EN SPILIMBERGO (Italia)	
Arqtos. Glauco Gresleri - Silvano Varnier	9
IGLESIA PARROQUIAL EN CANFRANC. 1970	
Arqto. Miguel Fisac	20
IGLESIA PARROQUIAL EN SANTA CRUZ (La Coruña)	
Arqto. Miguel Fisac (1971)	25
COMENTARIOS DE «ARA»	
ARANZAZU, OTRA VEZ	
Por Fr. J. M. de Aguilar, O. P.	14
OTEIZA EN ARANZAZU	
Por Fr. Pedro de Anasagasti, O. F. M.	18
ANTONIO POVEDANO, pintor vidrierista. Entrevista con el pintor (P. A.)	29
ICONOGRAFIA DE SAN JOSE	
Por Fr. J. M. de Aguilar, O. P.	34

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: Velázquez, 51 - Madrid.

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 \$.

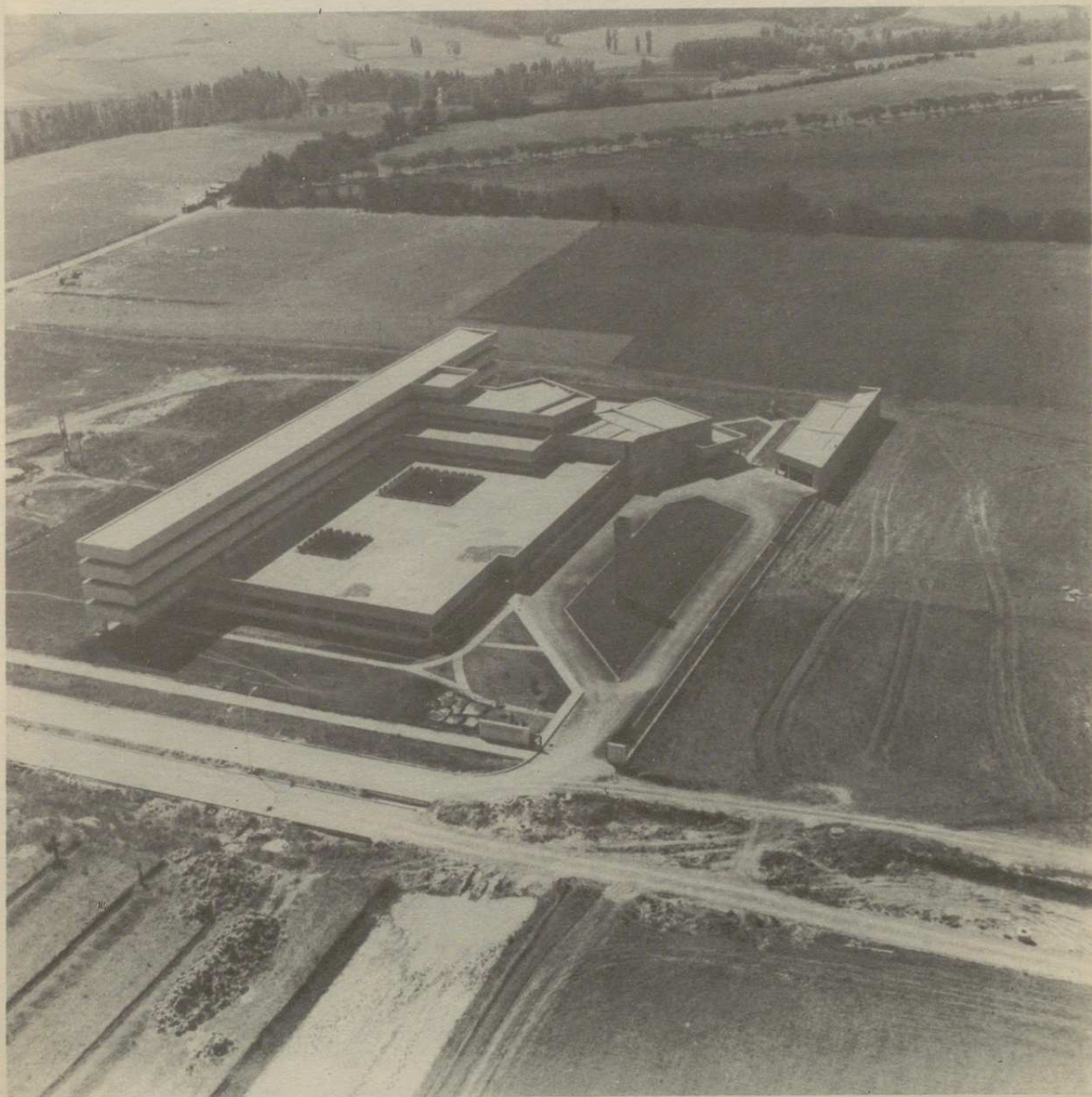
Imprime: Artes Gráficas Ibarra, S. A.—Matilde Hernández, 31.—Madrid-19.

Esta revista se publica con aprobación y censura eclesiástica.

Depósito legal: M. 9.801 - 1964.

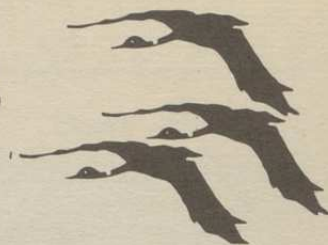
CONSTRUCCIONES SAN MARTIN, S. A.

PAMPLONA-MADRID



PAMPLONA.—Noviciado Misioneras Dominicas
Fr. F. Coello de Portugal, O. P. ARQUITECTO
CONSTRUCCIONES SAN MARTIN, S. A.

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



ARTESANIA SACRA

LUIS MOLINA

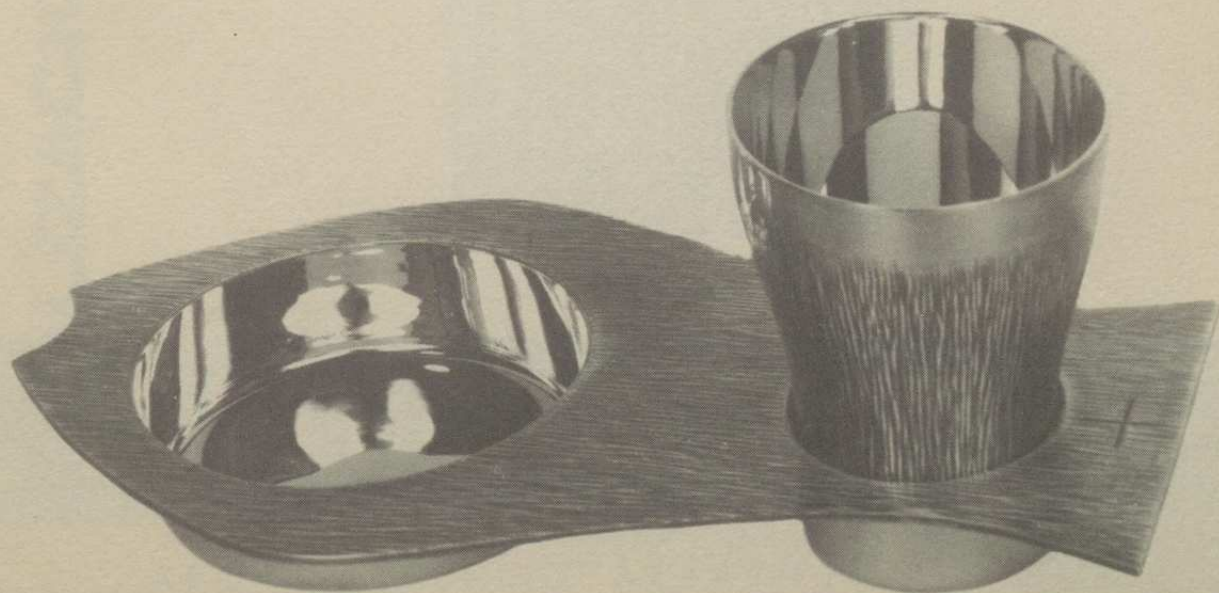
REALIZADOR DE DISEÑOS DE ARTE
LITURGICO

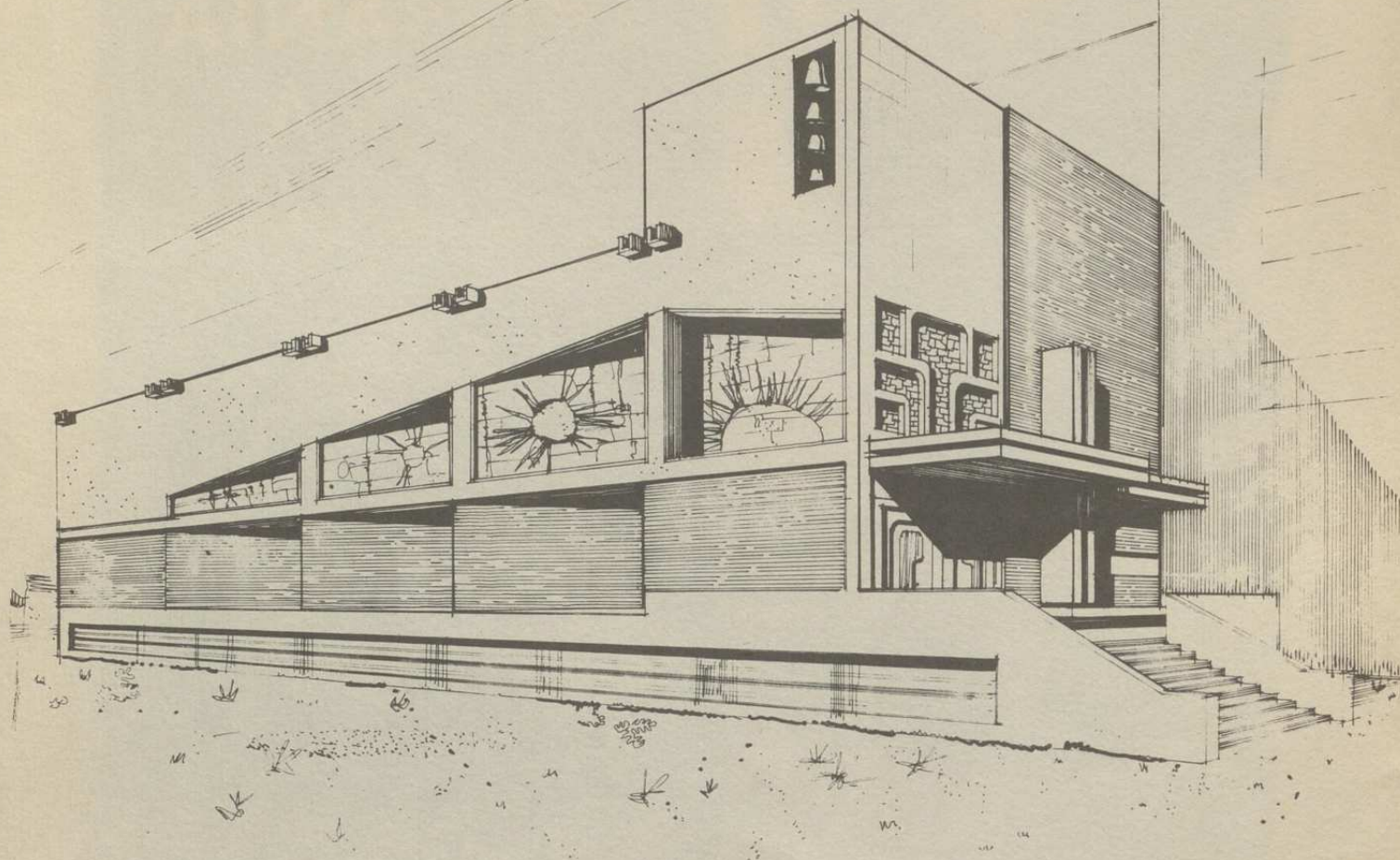
PROVEEDOR EXCLUSIVO DE GALERIAS
Y ALMACENISTAS

Calle de la Huerta, 12
(Parque Metropolitano)

Tel. 253 18 10

M A D R I D





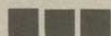
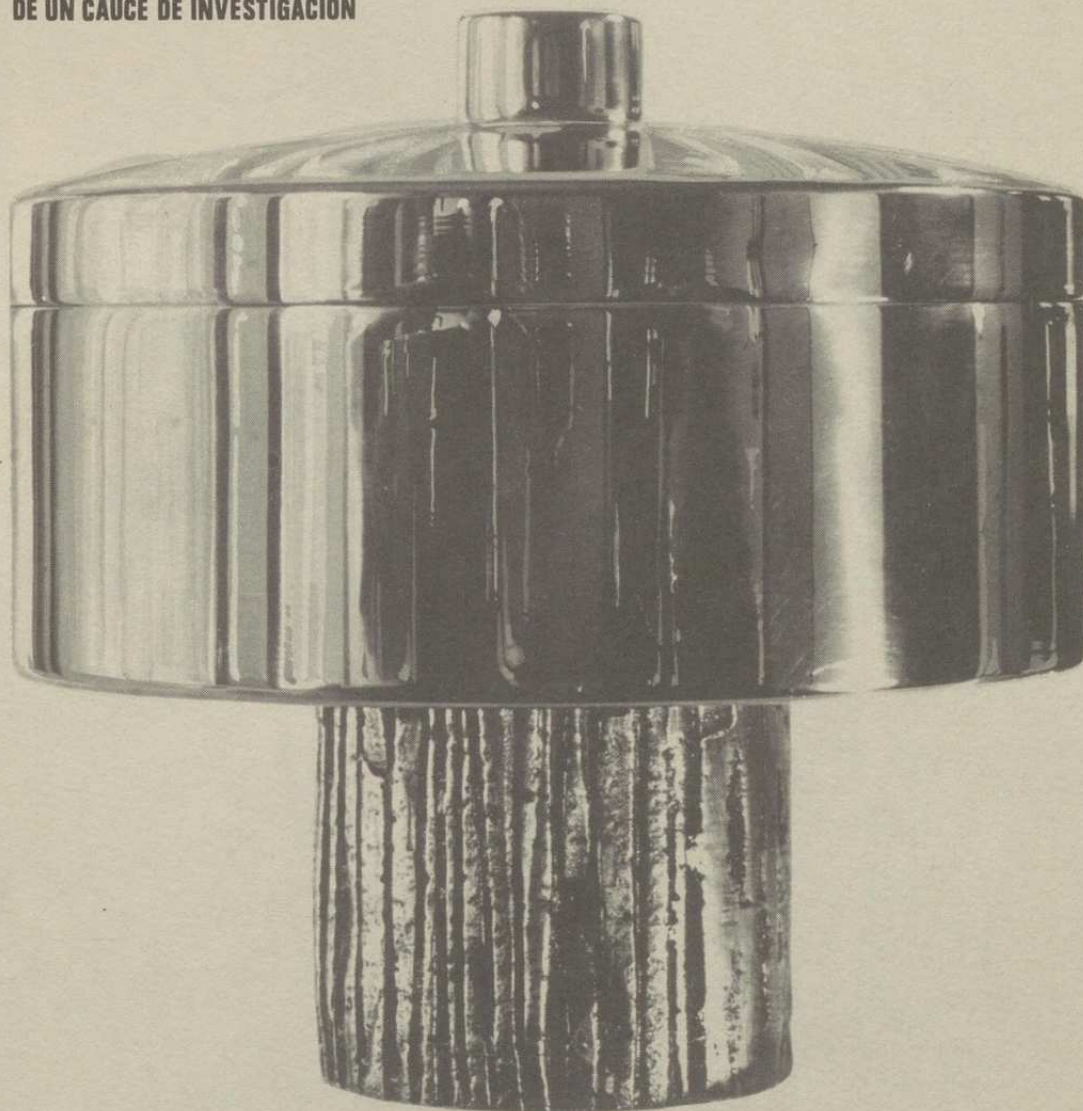
ALCALA, 1
TEL. 2 319403
MADRID - 14

SACONIA

EMPRESA CONSTRUCTORA

REALIZACIONES DE PRESTIGIO

TALLERES DE ARTE GRANDA
TRABAJA SOBRE FUNDAMENTOS
ARTISTICOS Y ARTESANOS DENTRO
DE UN CAUCE DE INVESTIGACION



TALLERES DE ARTE GRANDA



TALLERES Y OFICINAS:
RAMIREZ DE ARELLANO, 2
TELEFONO 415 61 50
M A D R I D - 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

ReceSa

fabrica
azulejos
de lujo
en
pasta
blanca

primera
serie
de lujo
para el
mercado
español

ReceSa

PLAZA DE ESPAÑA, 2
MADRID-13





SUMARIO

COMENZAMOS EL AÑO EDITORIAL DE ARA CON UN NUMERO INTERESANTE Y VARIADO. LA PRESENCIA DE LA ARQUITECTURA SE COMPLEMENTA CON TEMAS DE BELLAS ARTES, PRINCIPALMENTE DE ESCULTURA, PINTURA Y VIDRIERA.

PRESENTAMOS UN TEMA ARQUITECTONICO BAS-TANTE PRECISO: TEMPLOS MODESTOS DE VARIADA PROYECCION, EN AMBIENTES DE EXPANSION URBANA, EN ZONAS DE MONTAÑA O COSTERA. DOS ITALIANOS, DE LA EMILIA (ARQUITECTOS: GLAUCO GRESLERI Y SILVANO VARNIER) Y DOS ESPAÑOLES, EN LA FALDA DEL PIRINEO Y SOBRE LA BAHIA CORUÑESA. CUATRO TEMPLOS MUY EN LINEA; CON PRESENCIA SENCILLA, AUTENTICA E IRRADIANTE; CON EXCELENTE AMBIENTACION LITURGICA Y PASTORAL.

LAS BELLAS ARTES HAN SUSCITADO TRES COMENTARIOS DE ACTUALIDAD: EL ESCULTOR OTEIZA HA TERMINADO SU GRAN OBRA EN LA FACHADA DE ARANZAZU. EL PINTOR POVEDANO ANUNCIA UNA PROXIMA EXPOSICION EN MADRID, DESPUES DE DIEZ AÑOS DE INCESANTE TRABAJO COMO VIDRIERISTA. LA ICONOGRAFIA JOSEFINA ES TEMA ACTUAL PLANTEADO EN UNA HERMOSA EXPOSICION, QUE RECORRERA DIVERSAS CIUDADES DE ESPAÑA.

ANIMAMOS A NUESTROS LECTORES A QUE COLABOREN CON SU ENJUICIAMIENTO Y CRITICA DE NUESTRAS EDICIONES Y PARTICIPANDO EN LAS CAMPAÑAS DE DIFUSION, CONSIGUIENDO NUEVOS SUSCRIPTORES QUE PUEDAN SECUNDAR CON SU AYUDA NUESTRO GRAN ESFUERZO EDITORIAL.



VISION INVERNAL.—Acceso
a la Parroquia de Canfranc.
Vide pág. 20 y ss.

EDITORIAL

El comienzo de un nuevo año editorial suele ser buena oportunidad para replanteamientos y revisiones. Confrontación que debe hacerse con auténtica sinceridad y voluntad de mejora. No es fácil, sin embargo, ser objetivos y ecuanímenes cuando se enjuician tareas personales, a las que inevitablemente uno se apegas.

Aunque con alguna frecuencia nos llegan de fuera juicios y apreciaciones, conformes o disconformes con nuestros criterios y nuestras ediciones, quisiéramos buscar la forma oportuna de encauzar iniciativas y sugerencias, de provocar esa colaboración crítica de cuantos están implicados en nuestros objetivos y se interesan generosamente por nuestra actuación. Mucho les debemos en el sostenimiento de la revista y en la matización y elección de nuestra temática.

En el terreno de lo «deseable» suelen animarnos a mejoras técnicas en la impresión de ARA, que nos llevarían a una publicación a todo color y de mayor expansión. En el plano de la «realidad» y sus posibles, todos saben que caminamos al margen de respaldos financieros y que nuestros balances deficitarios aconsejarían cada año restricciones de gastos, y timentan hacia otra canalización de esfuerzos. Pero nadie desconoce la finalidad orientadora y apostólica de nuestra publicación, movida y animada siempre por la esperanza de servir a una causa noble y difícil: el arte religioso actual.

Hemos asistido en pocos meses a la desaparición de prestigiosas revistas afines —francesas e italianas— de brillante y benemérito historial,

¿REV

con las que manteníamos desde nuestro comienzo estrecho contacto y colaboración mutua. Unas esperan mejores coyunturas económicas o ambientales para renovar su publicación. Otras consideran terminada su labor, pasado su momento, y han virado sus ediciones por otros caminos.

Nosotros —como los editores de las revistas alemanas y belgas de la especialidad— hemos creído que persiste nuestro objetivo y la necesidad de una labor orientadora de las exigencias provocadas por los profundos cambios socio-religiosos y litúrgicos, estéticos y técnicos que nos está tocando vivir. «Tiempos de turbación no son tiempos de mudanza», decía la clásica ascética ignaciana. Tiempos de turbación están siendo, para muchos, los nuestros, y por lo mismo reclaman equilibrio, serenidad y aplo- mo, que eviten todo sesgo extremista en cualquier dirección: ni inmovi- lismos cerriles, ni audacias contestatarias. La renovación, la evolución, no es que venga impuesta... es voluntad consciente de avance, de conectar con una realidad cambiante, sin dejarse arrastrar imprudentemente por ella, pero con designios de encauzarla constructiva y progresivamente a la vez. ¿Que las dificultades son a veces grandes?... ciertamente; pero no es razón suficiente para cejar en el empeño.

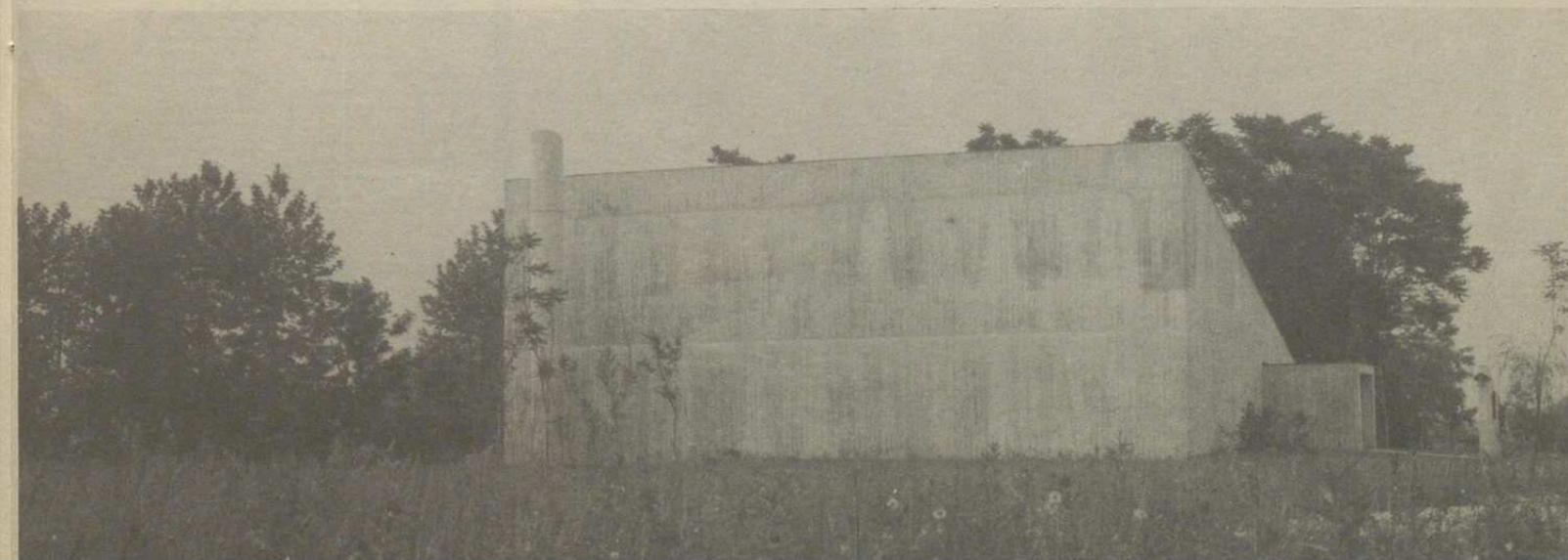
Sabemos que la Iglesia ha definido en el Concilio —y mantiene la ac- titud en el posconcilio— su aprecio, respeto y necesidad del arte de nues- tro tiempo al servicio del culto y evangelización cristiana. Se renuevan con insistencia criterios de dignidad —sobria y austera— pero nunca exentos de sensibilidad y calidad que, a la ambientación y expresividad del espacio y objetos de culto, sólo pueden dar los artistas. Nos llegan noticias de que muy pronto los criterios de la Iglesia respecto al arte de nuestro tiempo van a tener una expresión elocuente y sintomática en las nuevas galerías del Museo Vaticano, que acogerá todo arte de sentido espiritualista y va- lores estéticos actuales. La realidad sigue desmintiendo vaticinios derro- tistas y actitudes negativas al llegar a nuestra Redacción aportaciones —teóricas y prácticas— que enriquecen nuestros cuadales y renuevan temarios y realizaciones. Podemos decir que pocas veces hemos comen- zado el año editorial con un programa tan interesante y nutrido como este año 72.

Todo ello nos anima a persistir en nuestro puesto, abiertos a la renova- ción que rejuvenece y secundando el arbitraje de la Iglesia, que equilibra avance y seguridad.

A R A

ISION?

VISION PRIMAVERAL.—Vo-
lumen ciego de la Parroquia
de San Antonio.—Porcia (Ita-
lia). Vide pág. 4 y ss.



El edificio se implanta a las afueras de Pordenone —al Nordeste de Italia—, próximo a un importante complejo industrial.

La zona alcanza de mil quinientos a dos mil habitantes, que desde el punto de vista sociológico constituyen un grupo en que promedian obreros y empleados. Tiende a disminuir allí el intenso flujo migratorio que caracterizó los años precedentes.

El medio ambiente local —carente de plan urbanístico— presenta el aspecto de zona residencial, desarrollada espontáneamente con arreglo a características parcelarias y preponderando las casitas de una o dos plantas. A la falta de infraestructura urbana se añade la ausencia de servicios sociales: sólo funciona —en instalación provisional— una escolita maternal.

En ambiente tan fraccionado y disperso, el primero en plantearse ha sido el problema de la creación de un espacio arquitectónico que expresase —desde el principio y con eficacia— el significado del encuentro y reunión de los convecinos para formar una asamblea litúrgica.

Mucho antes de que las intervenciones municipales y canónicas llegasen a delimitar los confines espaciales y a erigir una parroquia, el edificio —construido con arquitectura clara y expresiva— conseguía aquel propósito aglutinante, y estimulaba —con orientación muy precisa—, el trabajo pastoral. Se descartó toda solución provisional que fraccionase la edificación del centro parroquial (templo, salón, cripta, etc.).

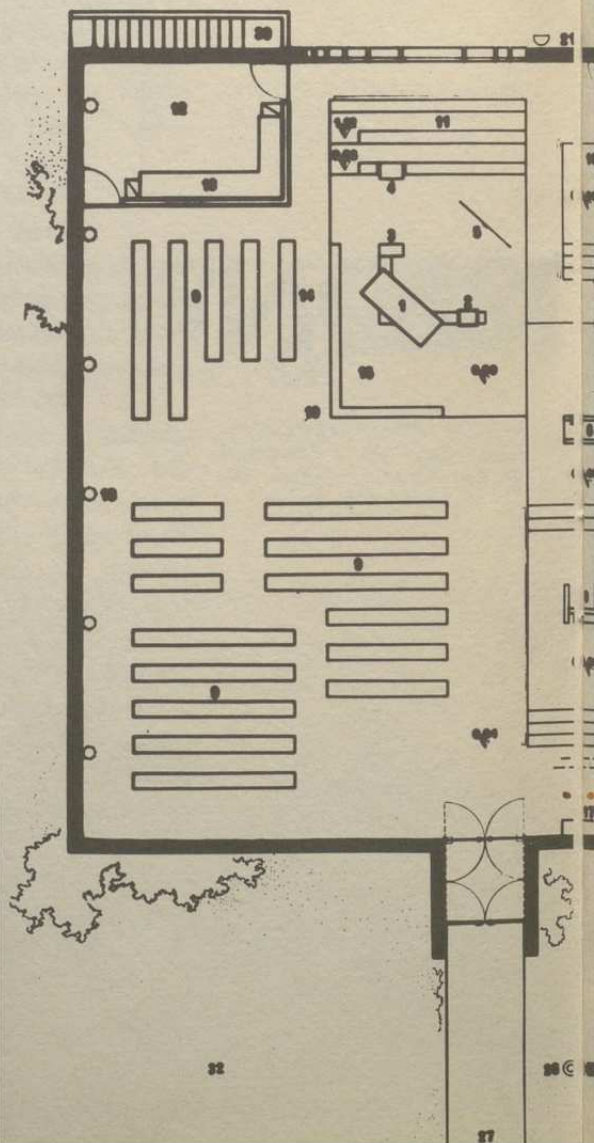
Supuesto el clima de secularización de ambientes, se prescindió de las llamadas sonoras a la oración y el vuelo de campanas que medía el tiempo, quedando tan sólo el campanario como elemento poético; igualmente se proscribió el sentido purificador de las aguas lustrales y el lenguaje tradicional de las formas arquitectónicas cargadas de simbolismos, más o menos arbitrarios.

Iglesia de

PORCIA - PORDENONE

ITALIA

No debe engañarnos la presentación estructural del edificio. Se adoptó la solución más funcional, duradera y económica. Por tanto, las vigas inclinadas de la techumbre nada simbolizan: ni el misterio de la Encarnación, ni la elevación hacia Dios, ni la tienda del desierto, ni cualquier otra forma usual en cierta «arquitectura conciliar». Que no se pretenda descubrir en ello ninguna teología de estructuras, que pueden ser igualmente apropiadas para el caso de esta iglesia como para un piper-club. Un desmedido afán de teologizar pudiera inspirar una teología

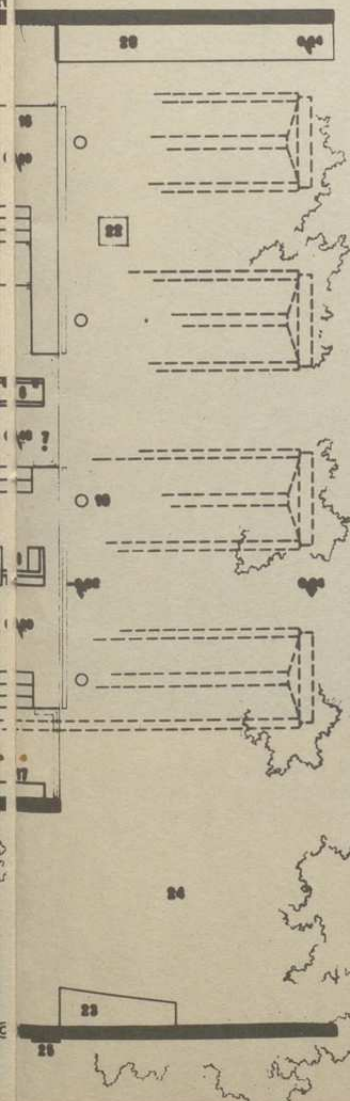
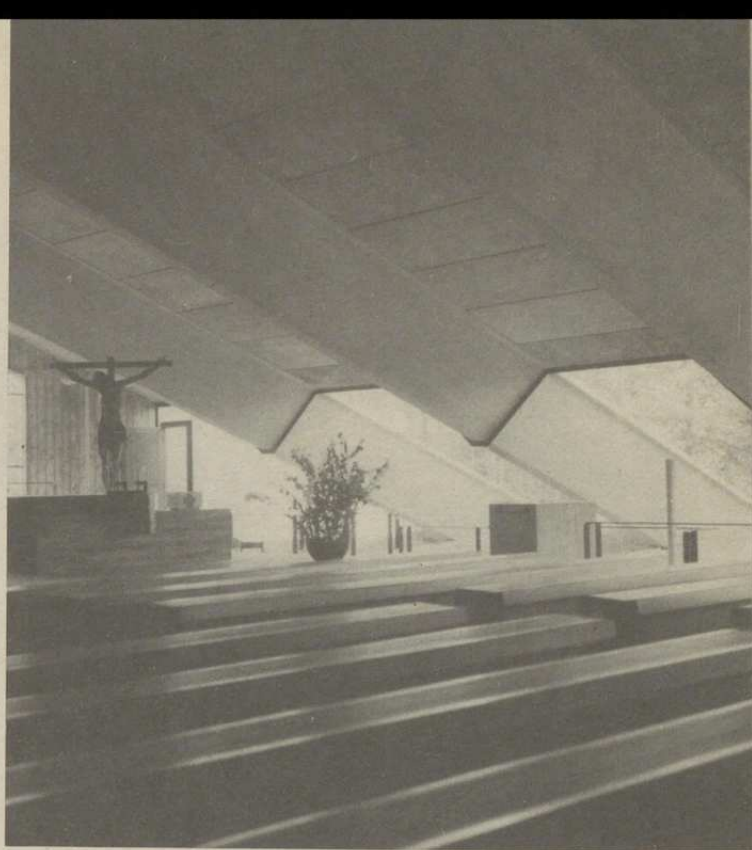


San Antonio

Arqts. GLAUCO GRESLERI
SILVANO VARNIER

de la prefabricación. Pero tampoco puede decirse que en la creación de este edificio se haya prescindido de toda teología, porque no la pregone, ni pretenda un significado concreto y genuino, como pretendiendo ser maqueta de la Jerusalem celestial, o expresión —a escala— del universo, ni siquiera delatar la «angustia vital» del hombre contemporáneo.

Arquitectura simplemente, que pretende crear un espacio a la Iglesia de Dios que está en Porcia, para sus asambleas locales congregadas para responder a la lla-



IGLESIA «SAN ANTONIO
DE PORCIA»

1. Altar.—2. Sagrario.—3. Ambón.—4. Sede.—5. Crucifijo.—6. Fuente bautismal.—7. Cirio.—8. Confesonario.—9. Asamblea.—10. Comulgatorio.—11. Schola.—12. Sacristía.—13. Preparación.—14. Bodas.—15. Difuntos.—16. Rincón devocional.—17. Publicaciones.—18. Luces en la pared.—19. Faros bajo las vigas.—20. Luces de entrada.—21. Faros.—22. Bendición del fuego.—23. Asiento.—24. Reuniones al aire libre.—25. Cruz.—26. Campanas.—27. Rampa de entrada.—28. Salida lateral (recorrido procesiones).—29. Chimenea.—30. Escalera a la central térmica.—31. Árboles.—32. Prado.

mada de Dios. Aun rehusando el definirse como Iglesia, su construcción ayuda a descubrir allí a la Iglesia real. Prescinde de todo simbolismo postizo —incluso al del triángulo— y evita toda consideración de sacralidad que distancie del espacio profano. También se descartaron todos los tratamientos plásticos de excepción o refinamientos particularizantes. Ciertamente se ha conseguido dar un paso de avance en esos aspectos y si no se prescindió de la ceremonia de la «consagración» del templo, las circunstancias del caso ayudaron a una gran simplificación de los ritos.

La presencia cristiana en el mundo de hoy —a semejanza de Cristo— se manifiesta como **Diakonia** —como servicio—, renunciando a todo gasto excesivo o superfluo, y a lo **kolosal** y ostentoso, aunque se hiciera en arquitectura de vanguardia.

El costo de la obra —todo incluido— ha supuesto unos veinte millones de liras y la morfología del edificio se adapta perfectamente a las otras construcciones vecinas: las dimensiones son tan discretas que su presencia puede igualmente ignorarse o buscarse amorosamente. El respeto a la persona y el sentido de liberación se materializan en el interior del edificio, por la ambientación espacial que no oprime ni aprisiona al abrirse a la naturaleza exterior y al mismo tiempo concentra y evita cualquier fácil dispersión.

La calidad y distribución del espacio permiten el fácil desarrollo de una liturgia con verdadera incorporación del pueblo, habida cuenta de las diversas funciones y ministerios en el culto de la Iglesia de Dios.

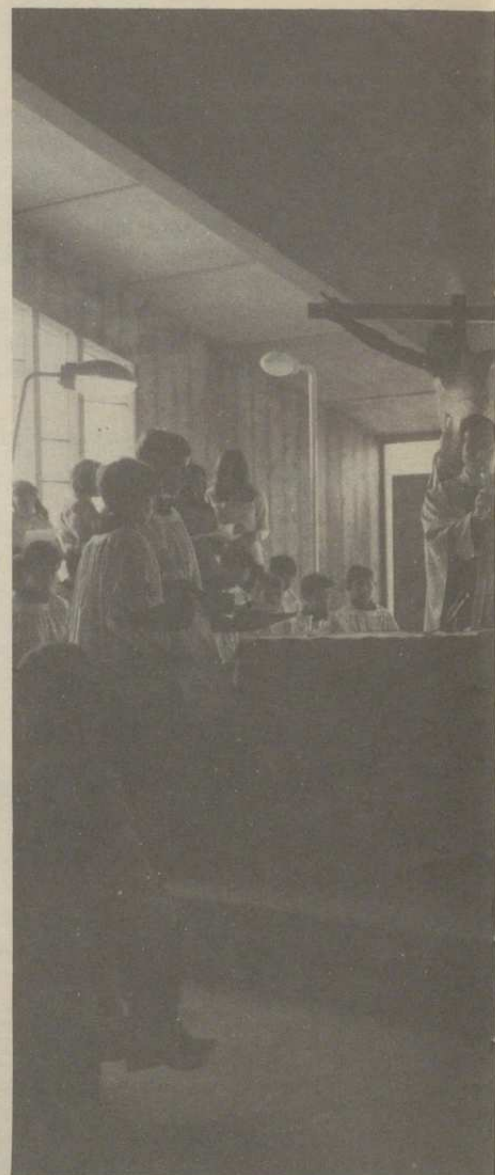
El aforo material es de doscientos asientos, pocos —tal vez— en comparación con el número de habitantes.



Pero ¿cuántos son en realidad los verdaderamente cristianos y practicantes? Además de la posible reiteración de asambleas litúrgicas —dominicales o laborales— no debe olvidarse la conveniencia de diversificar las asambleas en grupos homogéneos o reducidos, frente a las agrupaciones masivas y alienantes,

Partiendo del nuevo concepto de Iglesia viva, se sigue lógicamente la necesidad de una presencia cualificada y activa, de una participación consciente y devota (sin que los modos de estimularlo sean siempre los mismos) a lo cual ayuda la distribución convergente de la comunidad, la desaparición del clasismo en reservas o privilegios de puesto, el desuso de tronos y baldaquinos incluso para la presidencia (vestigio de estructuras medievales), el acercamiento y comunicación en los momentos alegres o tristes de la vida, la supresión de catafalcos de difuntos, así como el arreglo escenográfico y ostentoso de las ceremonias nupciales.

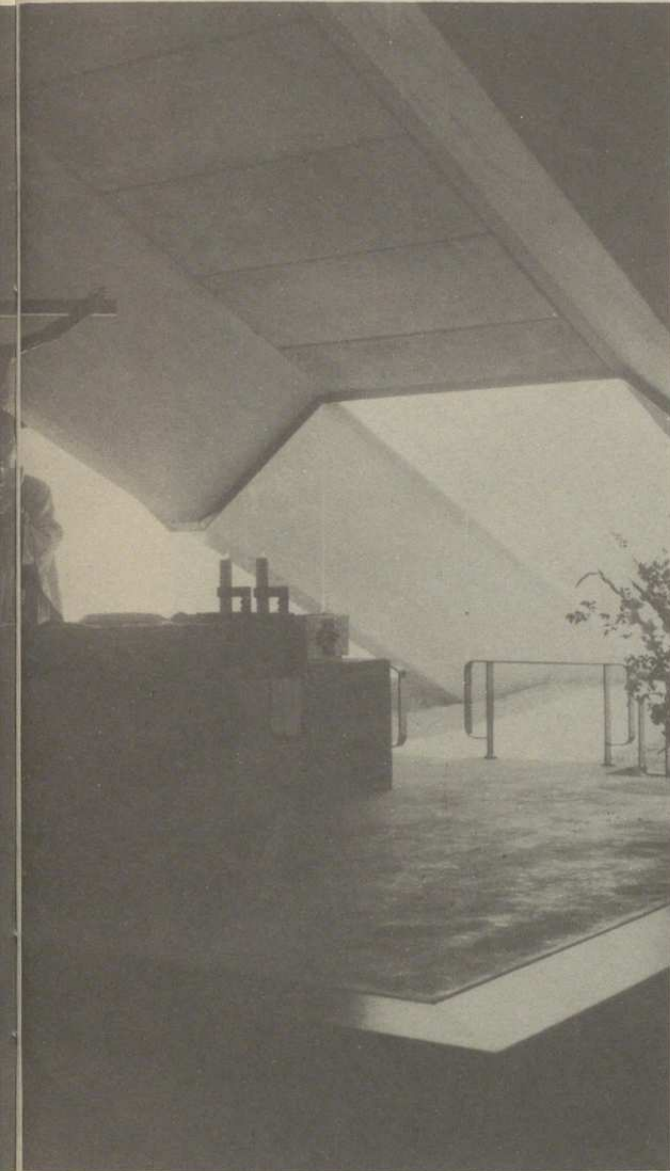
Para conseguir ese sentido orgánico y funcional al encuentro comunitario, se ha previsto una zona dedicada al bautisterio, confesonarios, y ambiente devocional privado, en cota algo más baja que el pavimento de la nave,



en la proximidad de los ventanales, aprovechando la pendiente final de la techumbre que crea una escala más reducida.

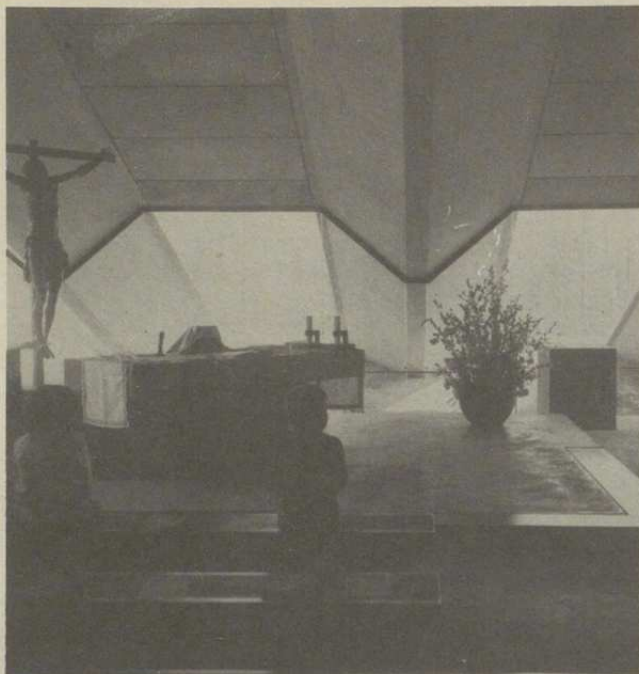
El altar —del mismo material que los bancos de la nave— completa con su colocación la forma convergente de la agrupación de la asamblea. Dentro del presbiterio se cuidó no provocar dispersión de las funciones propias de cada lugar: altar, ambón, sede, tabernáculo, credencias, etc. Tanto el ambiente espacial como la distribución y ordenación litúrgica, evitará toda desviación de solemnidad y ritualismo trasnochados. Ha de recordarse que no se trata de organizar una representación escénica, sino de poner en juego, de presenciar el amor salvífico de Dios actuando y aplicándose en la vida de hoy. «Amaos como yo os he amado» y «Haced esto en memoria mía».

Toda arquitectura que supere el «sueño de artista» debe estar profundamente encarnada en la vida y en su propio momento histórico, tanto en lo ambiental como en lo socio-económico y cultural. Así también los edificios llamados «sacros» deben reflejar los rasgos, anhelos, problemas y experiencias propias de la nueva eclesiología y situación pastoral. Si la Iglesia real —la comunidad— aún no existe y sólo se trata de una implantación local de edificios, deberá evitarse toda copia de modelos estandarizados, aunque parezcan adaptados a las directrices conciliares. La arquitectura debe siempre tratar de recoger y reflejar las particularidades de la iglesia local, joven o madura, inexperta o inquieta, tradicional o avanzada; deberá ayudarla en su crecimiento y no sofocar su vitalidad.



Los tres ambientes litúrgicos —bautismo, celebración eucarística y penitencia— alcanzan una ordenación y ambientación muy acertada en la Iglesia de San Antonio

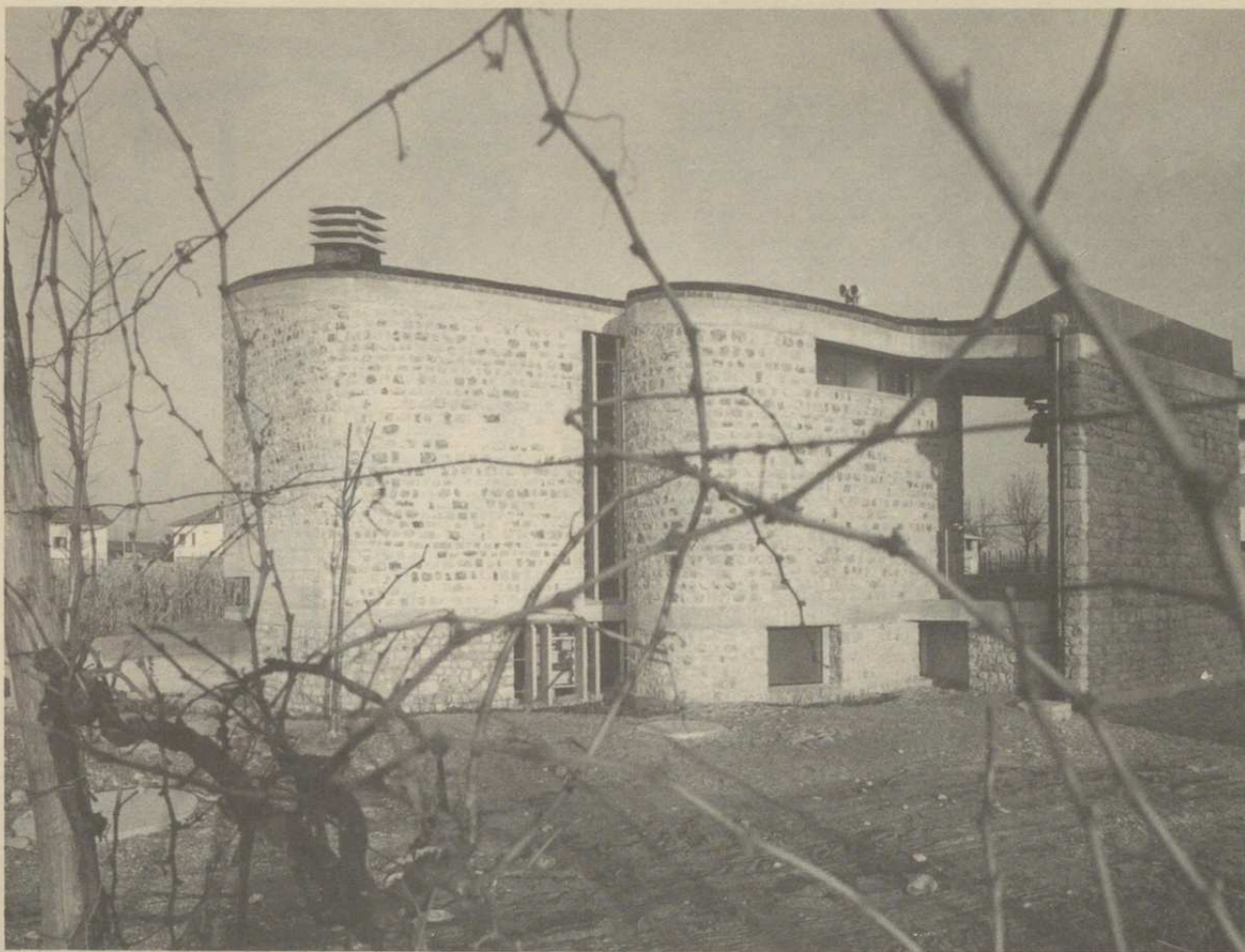




En el caso de la Iglesia de San Antonio de Porcia las orientaciones y criterios que han presidido la concepción del proyecto no han podido desarrollarse hasta las últimas consecuencias. El haber pretendido hacerlo de modo impositivo hubiera supuesto un cierto colonialismo ideológico-arquitectónico, con desconocimiento y olvido de la Iglesia real. Las diferencias entre la teoría y la práctica —si no suponen inmovilismo— son una forma de respeto a la historia. Sin pretensiones de ejemplaridad, hemos juzgado oportuno presentar una experiencia ilusionada y actual.

Arquitecto Silvano VARNIER





CAPILLA DE NAVARONS DI SPILIMBERGO

Arq'tos. GLAUCO GRESLERI y SILVANO VARNIER

Desde las primeras entrevistas con Monseñor Tesolin, estando presente don Paolo Goi, se ha visto claramente que la construcción en proyecto no podía ser sólo «iglesia» en el sentido corriente, porque habría sido —al mismo tiempo— demasiado y demasiado poco. Demasiado porque la zona no ha llegado a una densidad suficiente para tener autonomía parroquial y por eso debe atenerse a la estructura pastoral existente. Demasiado poco, porque la construcción debería llegar a ser también espacio apropiado para manifestaciones paralitúrgicas o simplemente comunitarias en aquel lugar.

Por eso ha parecido necesario que el nuevo edificio pudiese —ante todo— llegar a ser punto de referencia para toda actividad asociativa a nivel comunitario y cívico;

un lugar joven y disponible, que no sólo ofreciese la posibilidad sino que fuese promotor y estímulo de oportunidades de encuentro.

Asegurada esta base, el movimiento litúrgico se podría insertar en un terreno fecundo desde ya, como hecho saliente, como justificación significativa.

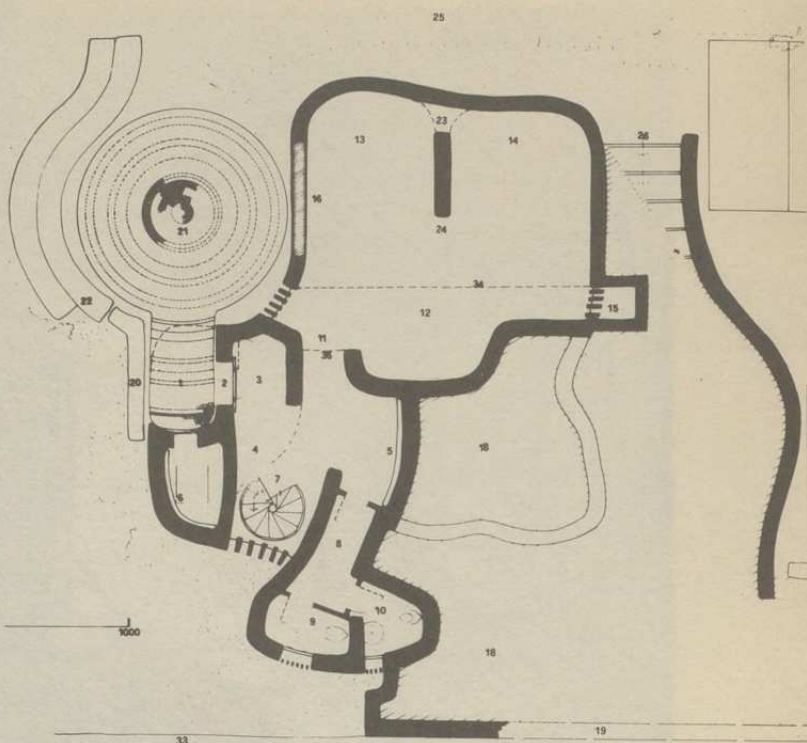
Por eso los espacios arquitectónicos nacen, con búsqueda naturalidad, como secuencia continua y transitoria de oportunidades: para permanencias breves o prolongadas, para el pequeño encuentro de grupo, la conversación de trabajo, las pequeñas actividades asociativas.

Dos niveles interiores se enlazan con el exterior de manera clara y diferenciada, caracterizando —en consecuencia— su uso; el plano inferior ambienta y da vida a

IGLESIA DE NAVARONS DI SPILIMBERGO

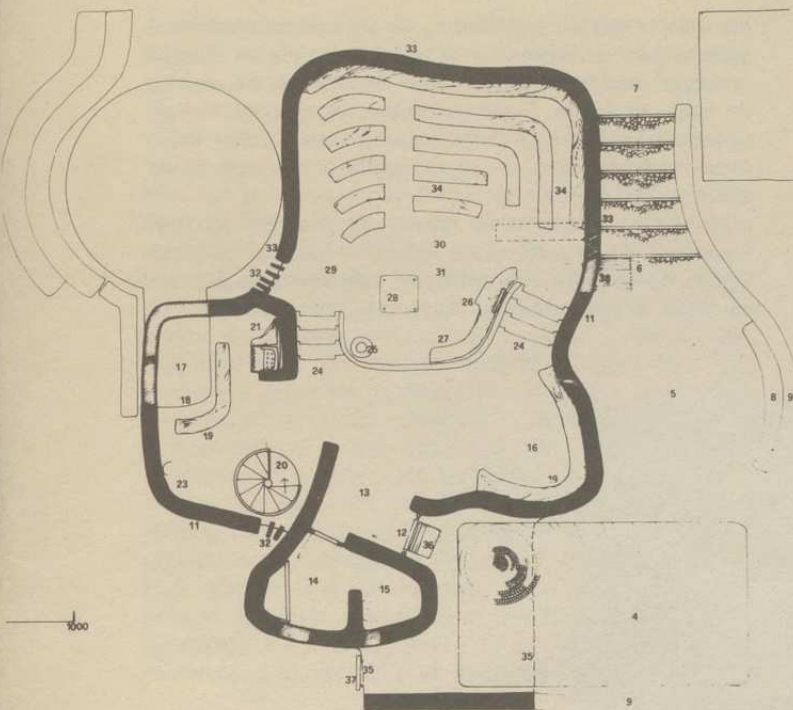
PLANTA INFERIOR

1. Pórtico bajo la estructura.—2. Puerta de acceso.—3. Pequeño vestíbulo.—4. «Hall» para breves permanencias.—5. Pared con tablón para anuncios y carteles.—6. Central térmica.—7. Subida a la iglesita superior.—8. Paso a los servicios.—9. WC. mujeres.—10. WC. hombres.—11. Acceso y salida de la sala de encuentros.—12. Zona para una eventual mesa.—13. Primer ángulo de la sala.—14. Segundo ángulo de la sala.—15. Vano para aumentar la altura útil de ventilación de la ventana.—16. Ventana al filo del pavimento, de 60 cm. de altura, para luz rasante.—18. Terraplén no utilizado.—19. Muros de contención del terraplén.—20. Muro para delimitación del pórtico.—21. Plazoleta en cantos rodados.—22. Gradas de piedra, para delimitación de la plazoleta y formando un pequeño anfiteatro.—23. Viga que sobresale y que une las paredes de los dos lóbulos.—24. Viga.—25. Pasaje al local de reuniones a nivel del terreno.—26. Rampa de subida al atrio, formada por escalones.—27. Zona de aparcamiento para 13 vehículos.—28. Rampa de subida al atrio, formada por escalones.—29. Entrada desde la rampa a la iglesia.—30. Carretera comunal.—31. Jardín y espacios de recreación.—32. Medianería con propiedad privada.—33. Medianería con la escuela comunal.—34. Línea de cambio de la pendiente del techo.—35. Desnivel de los techos en relación con las diversas cotas de suelos.



IGLESIA DE NAVARONS DI SPILIMBERGO

PLANTA SUPERIOR



1. Carretera comunal.—2. Límite de la parcela.—3. Entrada al recorrido de la rampa.—4. Atrio pavimentado con cantos rodados.—5. Atrio con césped de hierba.—6. Rampa pendiente sin escalones.—7. Pasadizo y plazoleta a nivel del terreno.—8. Banco de piedra natural.—9. Muro de contención del terraplén y de parapeto al atrio.—10. Rampa con fondo de piedrecitas.—11. Muro de 45 cm., de piedra vista al exterior y revocado al interior.—12. Puerta de entrada.—13. «Hall».—14. Sacristía para vestición y pequeña conservación de paramentos.—15. Servicio 16. Compartimento de ampliación de la asamblea y para pequeños encuentros de tipo catecismo.—17. Lugar para pequeños encuentros y para preparación a la confesión.—18. Escalón para descender hacia el corte de luz sobre el pavimento.—19. Banco de madera fijo.—20. Escalera que asciende desde el nivel inferior.—21. Lugar de las confesiones.—22. Corte del muro con ventana al ras del pavimento y de unos 60 cm., para bañar de luz el ángulo más bajo.—23. Devoción a la Virgen.—24. Escalera al lugar de la asamblea.—25. Reserva del Santísimo sobre columna.—26. Cátedra.—27. Escaños para los ministros.—28. Altar.—29. Línea de confluencia de las dos inclinaciones del suelo, que acentúa la definición del área presbiteral.—30. Suelo ascendente hacia el fondo.—31. Presbiterio plano.—32. Ventana defendida con cintas de cemento.—33. Corte de luz a lo largo de todo el perímetro de la asamblea, de 10 cm. de alto y formado por una sucesión de bloques de vidrio.—34. Bancos inmóviles, de madera sobre muretes fijos al pavimento.—35. Proyección del borde del pórtico.—36. Rejilla limpiabarros sobre armazón móvil.—37. Balaustrada.—38. Vano para ampliación de la iluminación y ventilación del local de reuniones.—39. Cruz de piedra natural.—40. Pasaje al local de reuniones.—41.—Zona de aparcamiento.

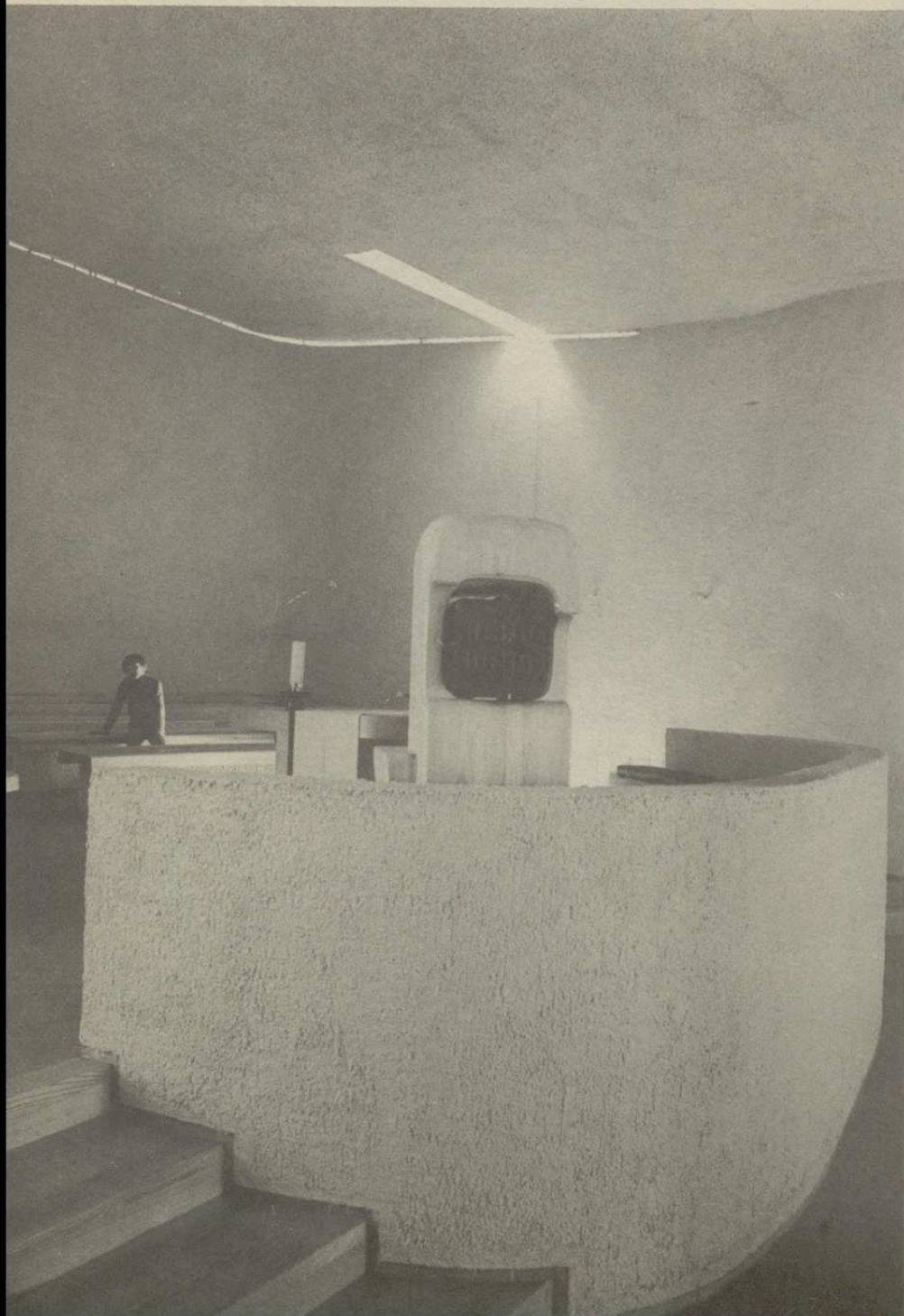


un espacio en la parte trasera del edificio, organizándolo en forma de anfiteatro en la proximidad de la puerta de entrada y como lugar de juego y movimiento en las zonas más alejadas; el plano superior determina —en su inmediato exterior— un área destinada a atrio para los pequeños corrillos de encuentro, y realiza directamente el contacto con la carretera por medio de una rampa que es unión y límite de separación al mismo tiempo.

El edificio aparece en seguida, desde el momento de entrar en él, como un espacio «habitable»; la correlación

entre los espacios y el hombre es tal, que se establecen entre ambos relaciones de acuerdo y sintonía. El espacio consigue establecer una relación directa con el espíritu de quien lo habita. En él se mueve, se detiene, trabaja con fácil desenvoltura. Evita toda inhibición, como si en él se redescubriese un lugar familiar, habitado desde siempre...

El espacio inferior, más libre y flexible, con su fluir —a través de la escalera de caracol— hacia el nivel superior, que se abre en estancias laterales para los encuentros y actividades, y finalmente, desemboca en el

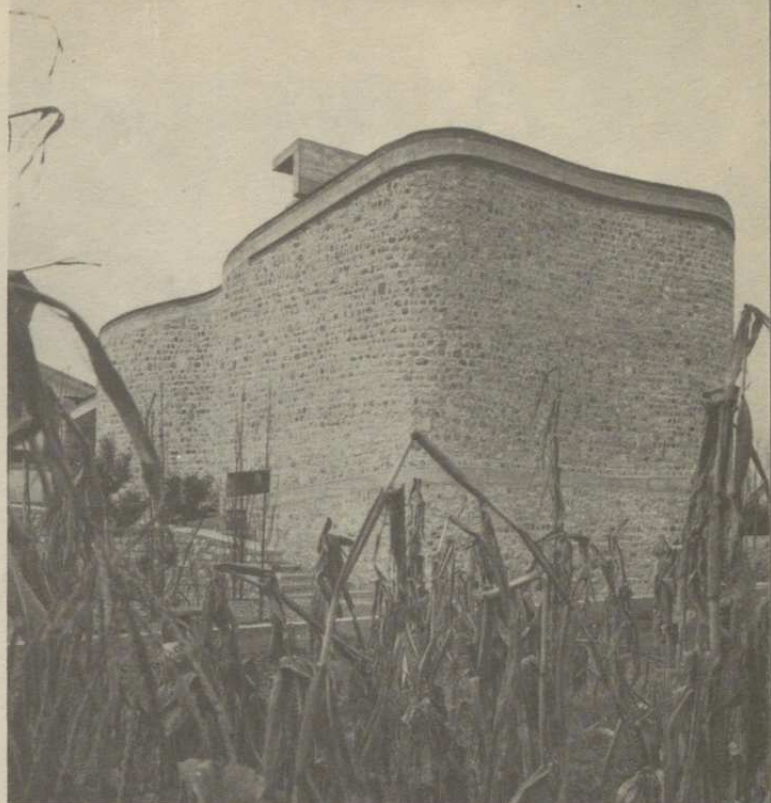


«Al terminar estos reportajes tenemos que expresar nuestra gratitud a los arquitectos italianos Glauco Gresleri y Silvano Varnier, que nos honran frecuentemente con sus aportaciones valiosas a la revista ARA, que al cesar la edición de «Chiese e Quartiere», les brindó una acogida fraternal que mucho gozamos al renovarla»

espacio ordenado para la asamblea... Elementos que se articulan con naturalidad y dan la impresión de prestar servicio a necesidades libremente maduras en los usuarios, sin imponer actitudes forzadas.

Para tal programa la construcción habría de tener fuerte caracterización, que ha sido obtenida por una cualificación del espacio, mediante elementos simples, pero de corte seguro. Con este fin nacieron las delineaciones geométricas de los muros, los cortes de luz muy calibrados y diferenciados (rasantes, desde lo alto, al nivel del pavimento...). El juego de desniveles ayuda a la formación de espacios polivalentes y cualifican algunos usos muy concretos; los mismos materiales —pobres y expresivos— como son la piedra en los muros, el revoque encalado, el «gres» del pavimento, y la madera...

Sobre todo, el cuidado del detalle, que viene a subrayar la entonación general y sin ser factor destructivo; y sensibilidad de ejecución, la única que puede relacionar la materia y el espíritu de los que han de habitar, y que no sólo es técnica de quien ha construido «con las manos», sino inteligencia y corazón, que logran una vez más el milagro de elevar a nivel de poesía lo que por pobreza de medios y por la naturaleza de los materiales parecía destinado al anonimato y al desinterés.



Aránzazu, otra vez

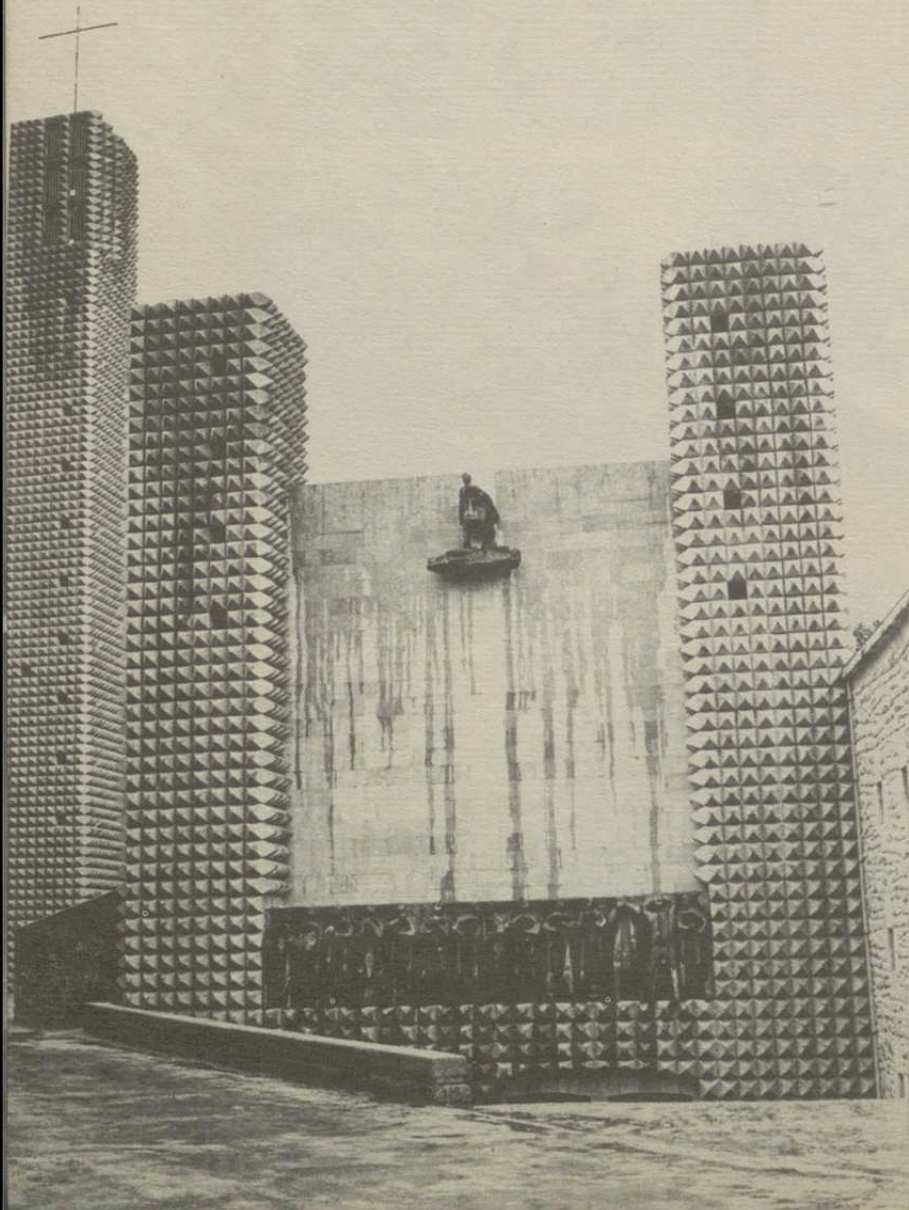
I

El tema de Aránzazu está ligado muy estrechamente a la aventura renovadora del arte religioso en España. Sus incidencias —silenciosas unas veces, clamorosas otras— han ido jalonando etapas de tensión o de esperanza. A la larga ello ha supuesto una empresa rebosante de vida, un santuario popular que renueva su vigencia.

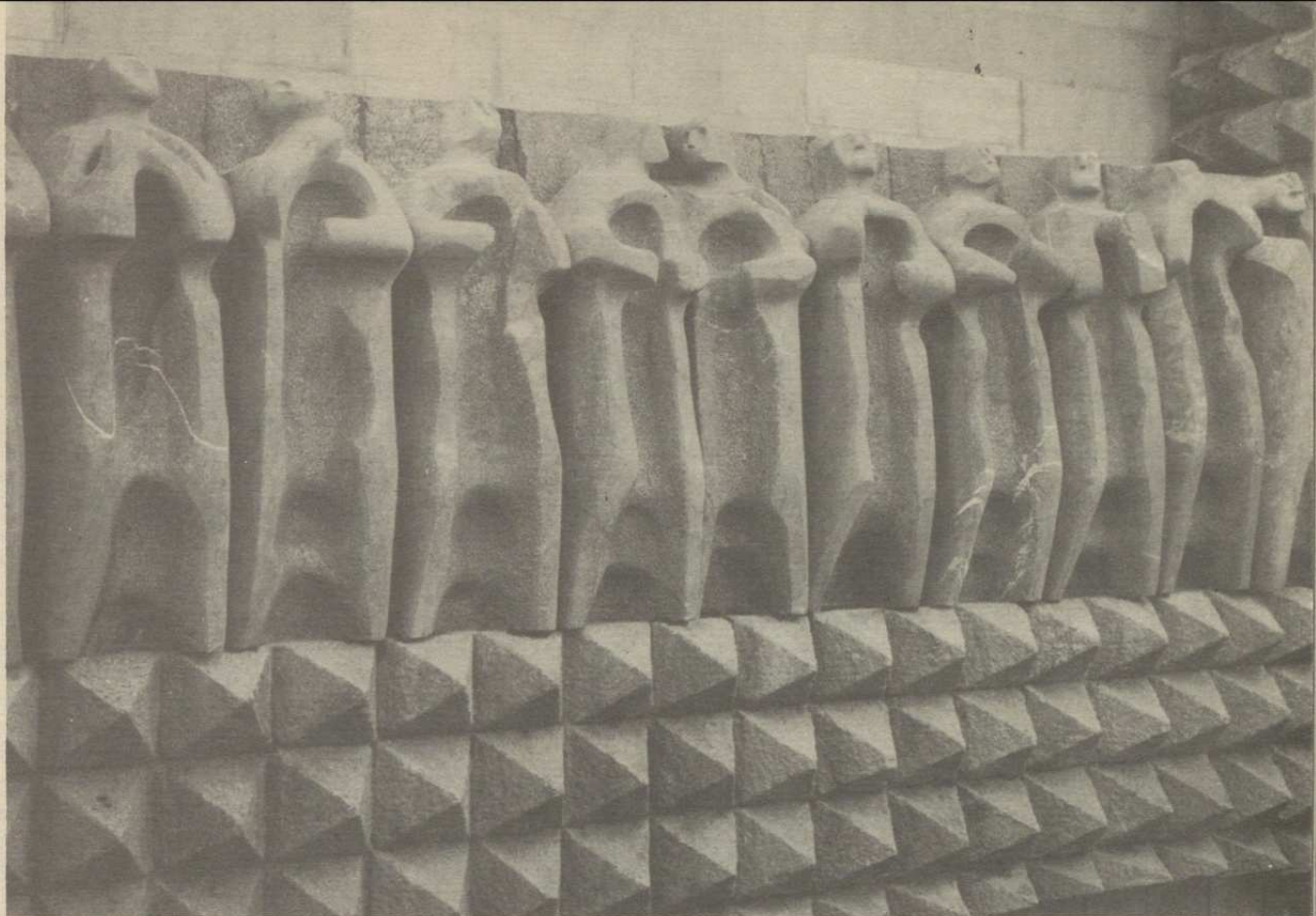
Lejos quedan ya los tiempos del concurso nacional para la reconstrucción y ampliación de Aránzazu, que pasó entonces a ser tema candente en arquitectura y estética religiosa. Al mediar el siglo —1949— la Orden franciscana brinda —al mundo de la técnica y del arte— la primera oportunidad de libre acceso a la palestra de un movimiento renovador. Abrir las puertas triunfales a los valores de la generación joven era provocar un viraje decisivo en la orientación de la plástica en el templo. Los arquitectos Luis Laorga y Francisco Saenz de Oiza

—de la promoción de 1946—son los elegidos. Con ellos formarán equipo otros artistas jóvenes que alimentan también un ímpetu indudable de avance: Eduardo Chillida y Jorge de Oteiza se incorporan como escultores, y Carlos Pascual de Lara, Néstor Basterrechea y el padre Eulate, en calidad de pintores.

La nueva basílica permanecerá en su planta bastante fiel a las tradiciones, pero late un nuevo brío en su expresividad plástica, tanto la puramente arquitectónica como en los complementos decorativos. Poco había de durar la calma y tranquilidad en esta escalada artística y pronto comenzaron a surgir dificultades, de mayor o menor fuerza, que culminarían en una desaprobación de alto nivel (6-VI 1955) que recayó especialmente en algunos aspectos escultóricos y pictóricos del proyecto. Circunstancias ocasionales podrán ayudarnos a comprender —o al menos a explicar— aquella intervención jerárquica.



Humedecida y vitalizada por las lluvias aparece la fachada y torres del Santuario de Aránzazu, en esta visión de conjunto que tan acertadamente ha rematado su arquitectura



«Pueden ser Apóstoles, remeros, varones representativos de la raza vasca, testigos de la muerte...»

II

Tensiones locales del momento, al margen de los problemas estéticos, provocaron denuncias y escándalos pueriles ante la orientación renovadora de la obra. Sin medir, ni valorar términos, se habló de falta de respeto y hasta de desviaciones e intentos de profanar los lugares sagrados y santuarios venerados. Por otra parte, aquella coyuntura preconiliar mantenía los organismos curiales del arte sacro, bajo la dirección y presidencia de beneméritos ancianos que —a su modo— habían trabajado por la causa del arte, pero cuyos criterios resultaban ya desfasados y poco flexibles para la evolución que se acercaba. No habría de tardar el relevo, después del cual no hubiera sido probable la intervención en Aránzazu.

No podemos dejar de proclamar la dolorosa y difícil sumisión con que técnicos y artistas acataron aquella determinación jerárquica, que truncaba la marcha de una iniciativa tan esperanzadora. Pero tampoco se debe silenciar la reacción depresiva y desalentadora que entonces se produjo en muchos medios artísticos, que habían confiado en las nuevas posibilidades de una colaboración con la Iglesia, después de varios siglos de decadencia o de ruptura.

Fue con ocasión de una estancia en Roma y en amplia entrevista con el propio arzobispo Mgr. Constantini —presidente entonces de la Comisión Pontificia de Arte Sacro— cuando nos confirmaban que la clave del problema no estaba propiamente a nivel estético. Pudimos constatar la falta de información de la realidad y —a veces— la parcial deformación de la misma. Vimos con claridad la movilización activa de sectores inmovilistas, que aprovecharon la ocasión de Aránzazu para desplegar banderas beligerantes —con pretensiones de cruzada— frente a imaginarios peligros de perversión y de mofa, de desacralización y escándalo en toda la corriente de evolución renovadora, litúrgica o bíblica, social o económica, artística o técnica. No se anudaba la dificultad en el aspecto artístico principalmente. Clima general que explica y justifica la inmediata reacción conciliar.

III

Aquel grato diálogo con Mgr. Constantini resultó oportuno y esperanzador. Captó claramente la situación de desaliento y pesimismo que se había provocado innecesariamente en el mundo del arte, con aquel inexplicable parón y manifestó su deseo de deshacer equívocos y re-

mediar la situación, renovando el optimismo para el trabajo y la esperanza de comprensión, en un escrito de aliento a los artistas españoles.

El anciano arzobispo nos pidió colaboración, a un arquitecto y a un pintor español pensionados en Roma, para que preparasen conmigo un posible borrador en que —sin aludir para nada al caso de Aránzazu— quedase en claro no sólo la actitud abierta de la Comisión Pontificia, sino los deseos profundos de lo que —pocos años después— iban a ser las bases de una «nueva alianza» entre la Iglesia y el arte. (Discurso de Pablo VI a los artistas, 7-V-1964.)

Cuando una semana después nos presentábamos en el Palacio de la Cancillería para presentar el fruto de nuestra reflexión y trabajo, nos comunicaron el fallecimiento de Mgr. tras rapidísima dolencia. Esta sentida muerte ponía fin a nuestra gestión y el documento quedó en borrador frustrado. Pero regresamos a España con renovado optimismo sobre la posibilidad de seguir avanzando en nuestro camino, con discreción y prudencia, siempre aconsejable en los cambios. Y con respecto a Aránzazu, al poco tiempo sentimos confianza y nos atre-

vimos a opinar públicamente a su favor en revista acreditada. «Está con un traje en segunda prueba... lleno de provisionalidades y parches que es necesario superar. No puede juzgarse ahora, no debe quedar así.» Y con sinceridad transmitimos nuestras impresiones esperanzadas a quienes se responsabilizaban entonces de la empresa.

IV

Y el tiempo caminaba a favor; también avanzaba renovador. Otras iniciativas de arte sacro iban abriéndose paso. El ambiente general maduraba posiciones y superaba prejuicios; realizaciones —actuales y renovadoras— de arte religioso no sólo eran aceptadas por la Iglesia Jerárquica y por el pueblo de Dios, sino que alcanzaban galardones internacionales —en distintas artes— prestigiando con ello la causa en cuestión. El tiempo y las obras fueron disponiendo el ambiente hasta poder convocarse —en 1962— un nuevo concurso nacional, para solucionar tan sólo la ambientación plástica interior de aquel gran presbiterio del Santuario (superficie curva de 260 metros cuadrados). El inesperado fallecimiento de Carlos Pascual de Lara hizo más necesaria y urgente aquella convocatoria, que no prejulgaba orientación artística ni sentido plástico y suponía amplia apertura a toda clase de iniciativas. Esa amplitud de la convocatoria y la probidad de un Jurado —de once vocales competentes— animó a medio centenar de concursantes —individuales o en equipo— a participar en tan atrayente competición.

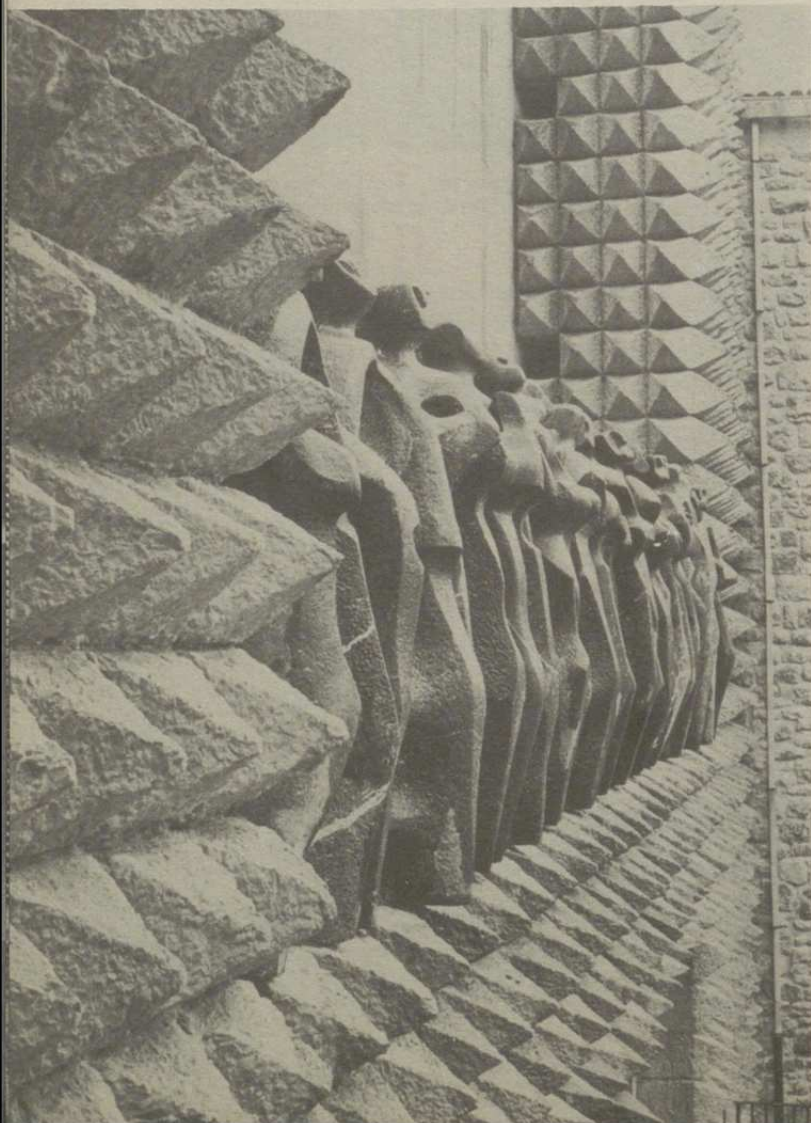
No fue laboriosa la selección del primer premio; después de una primera votación mayoritaria se llegó a un acuerdo unánime del Jurado en la solución presentada por el pintor Lucio Muñoz. La realización fue rápida y fiel al boceto. Creación notable, muy vinculada a la arquitectura del templo y a la belleza del paisaje, con un balance equilibrado de fuerza y religiosidad.

Es curioso considerar que donde pocos años antes se pusieron reparos a soluciones figurativas, por demasiado avanzadas, vino a triunfar un sentido plástico mucho más nuevo y abstracto, verdaderamente expresivo del momento estético. Solución de gran pintor y poca pintura.

V

El doble acierto, el de la selección de Jurado y el de la realización del artista, estimuló al poco tiempo un nuevo empeño de seguir cubriendo etapas hacia la meta final, la completa terminación del Santuario.

Hería la sensibilidad del visitante la visión de aquella fachada principal inconclusa y mutilada. Una feliz convocatoria del Superior Provincial Franciscano, el Padre Mendía, consiguió reunir en Madrid a buena parte del Jurado anterior, para estudiar primero y después proponer las posibles soluciones al tema de la fachada principal. No se trataba de convocar un nuevo concurso, sino de asesorar al P. Mendía que había de someter la fórmula a la aprobación del doctor Beraciarúa, entonces obispo de aquella Diócesis de San Sebastián. En importante



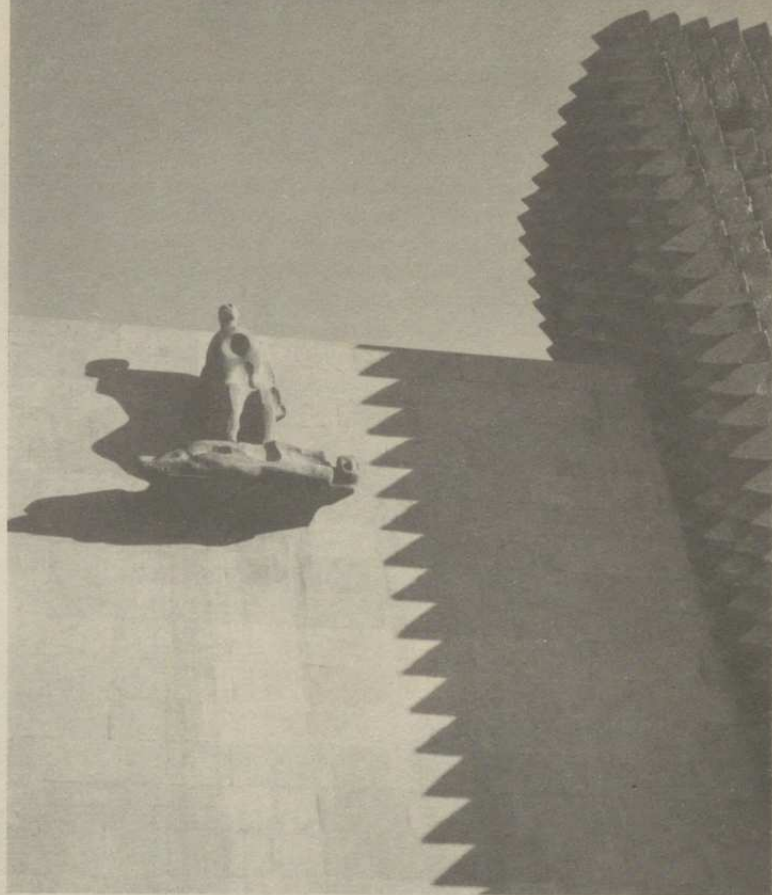
reunión, presidida por el propio prelado, los vocales fueron exponiendo personalmente su criterio, de cuyo conjunto pudiéramos hacer esta síntesis: formular un voto de confianza al escultor Jorge de Oteiza, para solucionar la fachada, a base de una gran simplificación del boceto premiado en 1949, comenzando por la figura central de la Virgen emergiendo sobre un fondo plano de piedra de sillería, y aplazar a decisión ulterior —según pueda convenir— el gran friso inferior, sin prejuzgar la orientación plástica, ni excluir la posible terminación del llamado «friso de los apóstoles», cuyas dos figuras centrales quedaron realizadas al llegar la prohibición.

Casi tres lustros transcurridos y la evolución propia del inquieto y recio temperamento del escultor Oteiza, sembraron en algunos la inquietud sobre la posibilidad de que terminara la obra. También él convenía en que no se debía hacer lo mismo que se concibió. Fue fácil y grato el diálogo; su flexibilidad y amor a la obra comenzada le animó a volver a poner nuevamente en ella sus manos de artista genial.

La rápida evolución sociológica, estética y litúrgica que nos ha tocado vivir justifican plenamente la simplificación decorativa de aquella fachada. La comparación de las fotografías de 1949 y de 1971 acusan el fuerte contraste, con indiscutibles ventajas en la definitiva realización. El fuerte y erizado encuadramiento —en la base y laterales— por la expresiva labra en punta, de diamante de las torretas y gran dintel, contrasta y destaca el limpio y terso fondo mural de piedra más clara, sobre el que destaca —a gran altura— la impresionante visión escorzada del volumen de María en soledad, con el Hijo muerto a sus pies. Colosal grupo escultórico que irradiaba la gran fuerza expresiva del escultor y el dramatismo angustiado de nuestro tiempo.

A quienes tal vez puedan seguir aún reticentes frente al valor estético y la intencionalidad religiosa de esa Virgen de Oteiza y del friso de los apóstoles, quisiéramos recordar simplemente que no se trata de imágenes de devoción o de gracia, como las que se encuentran en el interior de los templos. La dimensión figurativa de estas obras es un valor secundario, dentro de una composición exterior de arquitectura, frente a su finalidad decorativa y su llamada de atención al visitante. Función equivalente a las amplias aportaciones escultóricas del románico o el gótico, en cualquier fachada, testero, portada o contrafuerte, de arquitectura medieval; tiempos en que abundaba una libertad temática de variadísima inspiración: santos o reyes, ángeles o demonios, animales o monstruos, hojarasca o laceria.

El discutido friso de los apóstoles compone y encaja perfectamente el punto intermedio entre el geometrismo aristado del gran dintel —que le sirve de base— y la tersura lisa y pulcra de la sillería irreprochable del fondo mural. El claro-oscuro de resalte y vacío de los volúmenes curvos y turgentes expresa un cierto estatismo paralelo en los dos tercios inferiores —con sentido de afirmación permanente y de vaciamiento generoso. El tercio superior desarrolla un ritmo dinámico —de inquietud apostólica— acompasado en el juego de cabezas y brazos. El difícil escalonamiento está plenamente conseguido.



VI

Al fin podemos decir que al acierto arquitectónico —iniciado el año 49 y terminado el 55— siguió un segundo triunfo —el del pintor— en el revestimiento ambiental del presbiterio (1963) y se une el éxito alcanzado por la escultura, que sobria y vigorosamente termina la fachada principal (1970-71).

Pero falta un paso más para completar la gran empresa artístico-religiosa de Aránzazu: la reestructuración de toda la zona de altar y planta del presbiterio, para conseguir el sentido comunitario y el estímulo participante del pueblo de Dios, rasgos acusados de la renovación litúrgica conciliar. Acercamiento del altar a la nave y ordenación convergente sobre el altar en la distribución espacial, son criterios que habrán de orientar esta última escalada.

Sabemos que «entre artistas anda el juego»; esclarecidos y auténticos, como artistas y como cristianos. De ahí nuestra final esperanza de avanzar —de superación en superación— que torna providencial la tardanza. ¿Qué son veinticinco años en la valoración última del Santuario de Aránzazu, exponente máximo de la aportación del arte actual a un destino religioso?

Fr. José Manuel de AGUILAR O. P.

Oteiza en Aránzazu

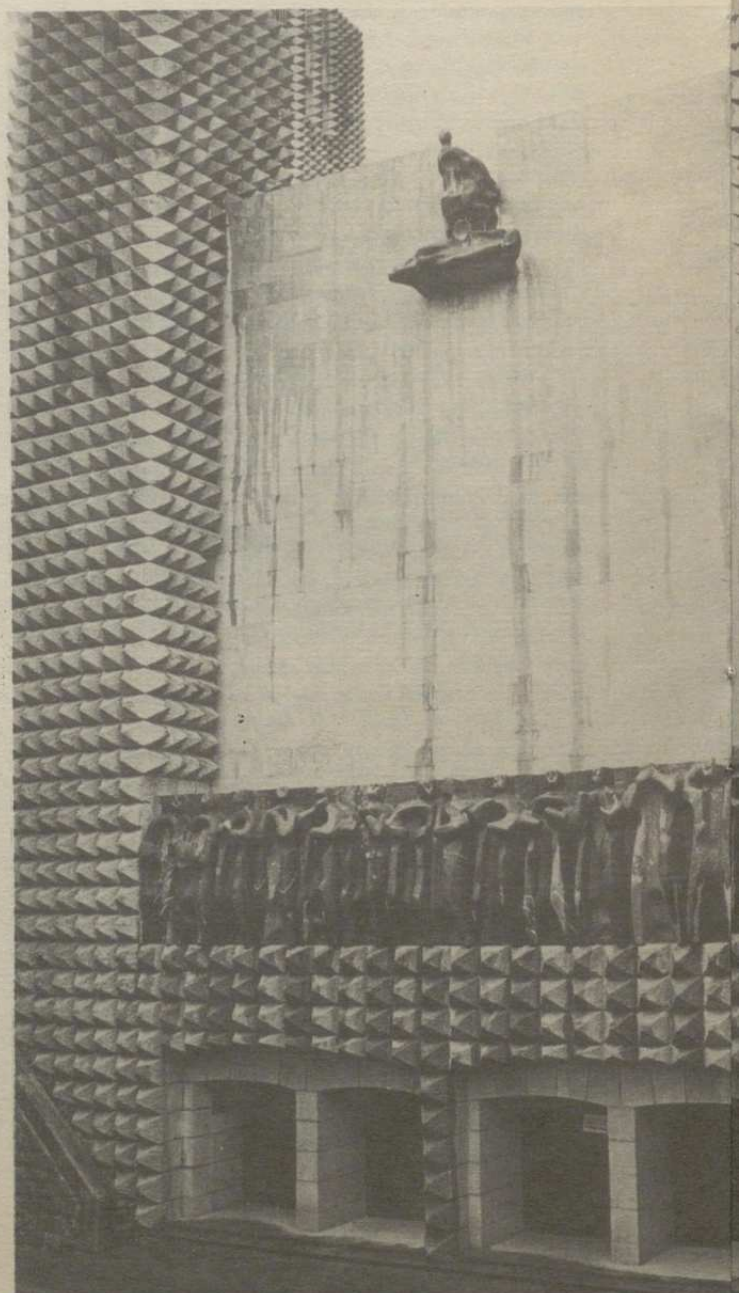
La fachada de la Basílica de Aránzazu está creada en función de la obra escultórica de Oteiza. De su primitivo diseño —tal como fue premiado el proyecto de los arquitectos Sáinz de Oiza y Laorga— se fueron podando elementos decorativos (cruces dominantes, arcos sobre la línea alta, ojos abiertos en las torres laterales...) para presentarla en la máxima desnudez, cuya única y suficiente iluminación corría a cargo de la magia de Oteiza.

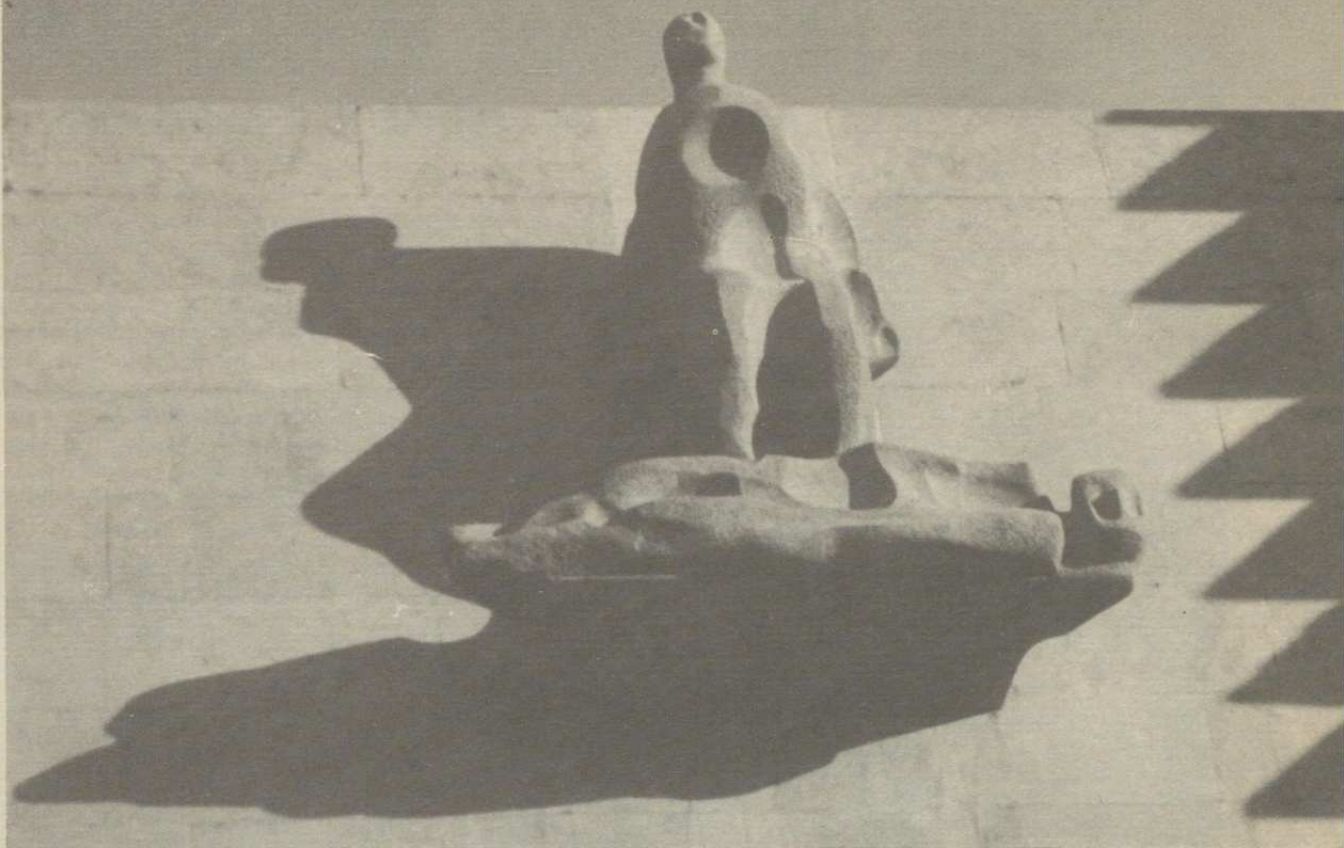
Oteiza mismo ensayó innumerables anteproyectos, de composiciones, de planos. Comenzó por soñar un amplio paño mordido por medallones anárquicos en bajo-relieves. Su afán depurador llegó a sintetizar su obra definitiva en dos grupos escultóricos: la Piedad y el apostolado.

El apostolado es un grupo de catorce figuras de dos metros y medio de altitud, con un peso aproximado de cuatro a cinco toneladas cada escultura. Es un friso decorativo, que recuerda el «apostolado» de las catedrales románicas y góticas. Oteiza no da importancia al hecho de identificarlos con los compañeros de Cristo: él cumplió con su misión de ilustrar el muro fronterizo.

Jorge de Oteiza autodefine su obra de Aránzazu como «lenguaje cóncavo y abierto, de naturaleza receptiva, en el que la escultura calla y deja sitio para la respuesta y participación activa del espectador».

Pueden ser Apóstoles, remeros, varones representativos de la raza vasca, testigos de la muerte; es una presentación que ofrece posibilidades





de fantasía al espíritu analizador y creador.

El segundo grupo está identificado: es la Piedad, con la cabeza de la Madre erguida, ofreciendo al cielo su sacrificio. Parece una «vitoria de Samotracia», más humana, más hondamente femenina, más sublime en su dolor, más estilizada por su renuncia, más espiritualizada por su intención redentora. Su trofeo lo tiene a sus pies —no sobre el seno, como en las representaciones clásicas— en un gesto de heroico desprendimiento del tesoro de su corazón maternal.

Como drástico marco de la obra de Oteiza emergen las dos torres de 25 metros con sus características puntas de diamante. Por lienzo, casi 300 metros cuadrados de piedra de sillería, lisa, en diversa coloración grisácea, por el que resbala la lluvia dibujando poemas inesperados.

Ahí quedan sus piedras talladas, obra de una imaginación inquieta y siempre descontenta. La piedra se ha

fusionado con la poesía en íntima simbiosis mística. Me patentiza Oteiza:

«vi subir la piedra horizontal del Hijo muerto por delante de los Apóstoles que no me parecieron de piedra, a lo alto del muro, a los pies de la Madre. No veo ya más que un muro de soledad, la soledad de la muerte, suficiente una sola muerte para todos, la muerte en la pared de este lado de nuestra realidad, la incomunicación, la turbación, el dolor, la impotencia.

No encuentro aquí la esperanza, como escultor no puedo ser más que testimonio, la esperanza religiosa se encontrará en el interior de la iglesia, con la sagrada imagen de la Madre con el Hijo niño. El que vuelve a subir a esta Basílica a por un poco de consuelo o de esperanza, subirá con el muerto, subirá y bajará con el muerto en su corazón, esto he querido recordar, me ha resultado todo así.»

Oteiza nos ha dejado un testamento artístico original, que ni el tiempo ni las lluvias lograrán borrar fácilmente.

Fr. Pedro de ANASAGASTI, O.F.M.

«Resulta muy expresiva la comparación de estas dos fotos: un boceto de fachada (1949), y la fachada concluida (1971). Proceso de simplificación y madurez que bien ha merecido tan larga espera»

IGLESIA PARROQUIAL EN CANFRANC

Arqto. MIGUEL FISAC - 1970

El programa de la nueva iglesia parroquial en Canfranc es el correspondiente a un complejo parroquial rural, compuesto por el templo y todos sus servicios anejos de sacristía, almacén, despacho parroquial y archivo, salón parroquial y vivienda del párroco.

Este programa se ha desarrollado teniendo en cuenta las características topográficas del terreno, en ladera muy inclinada, y también las climatológicas, de lugar muy frío y nevado gran parte del año.

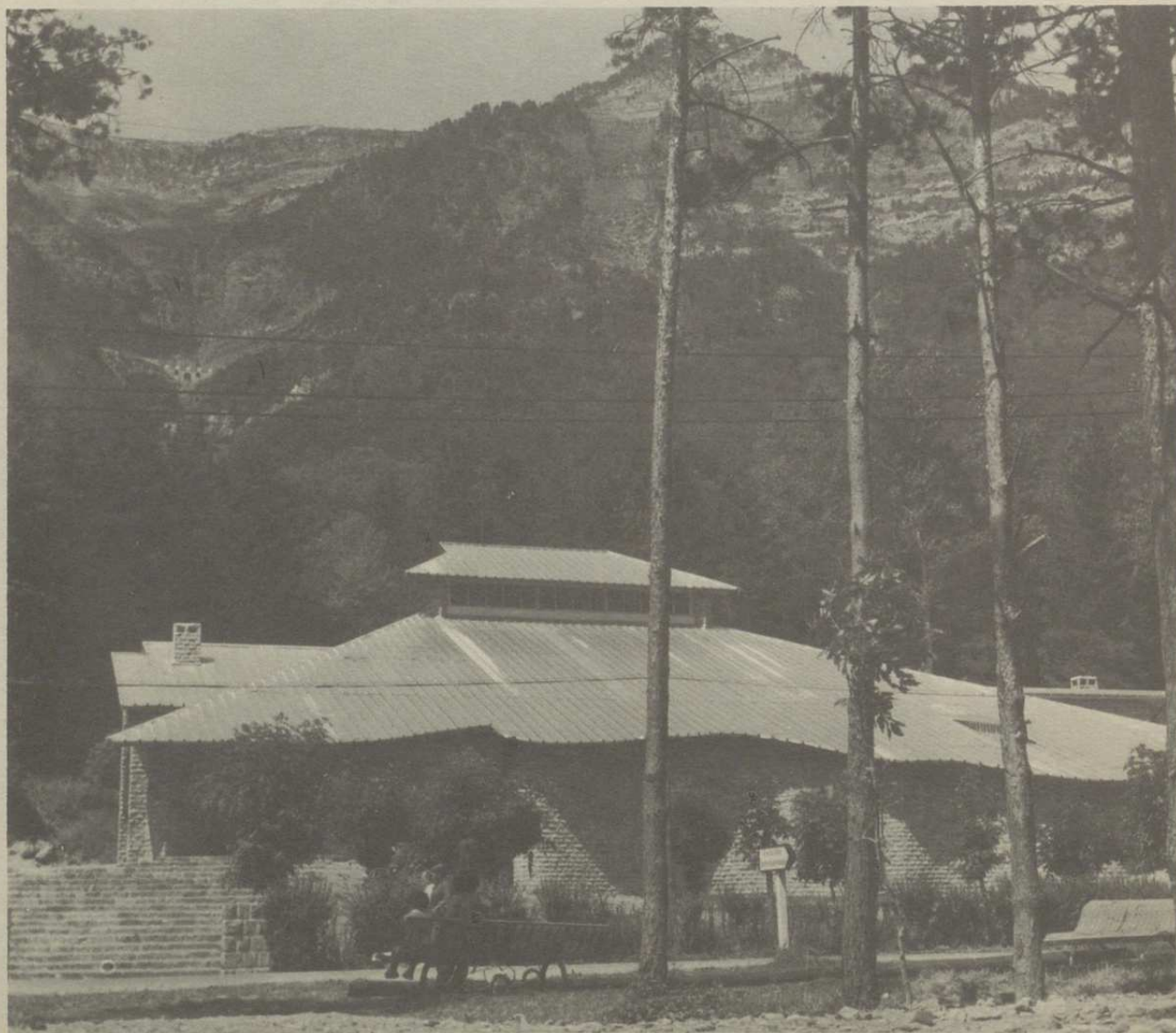
La planta es en forma de abanico, cerrado con un muro frontal sinuoso por razones de acústica y con los anejos

a este templo; a la derecha, los servicios parroquiales, sacristía, salón parroquial, etc., y a la izquierda la vivienda del párroco.

La disposición del solar en ladera rocosa y muy pronunciada, se aprovecha para disponer el edificio en completa armonía con esa pendiente, evitando de esta forma trabajos fuertes de desmonte y la desaparición del terreno natural con todo su arbolado circundante.

El conjunto parroquial está presidido, de una forma ostensible, por el volumen ocupado por el templo.

Siguiendo las prescripciones litúrgicas del Concilio Va-



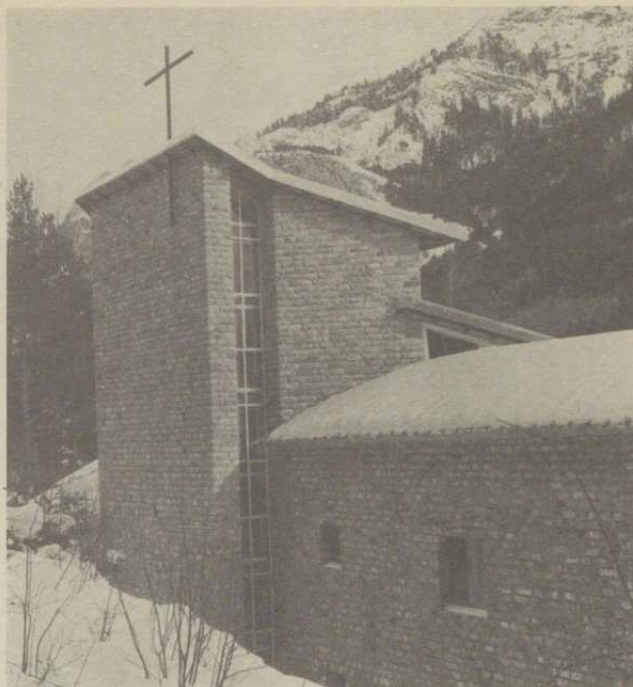
ticano II, se pretende conseguir un espacio lo más adecuado posible para la reunión de la asamblea eucarística, separando perfectamente la nave del presbiterio por una diferencia de niveles y marcando en este presbiterio la conveniente disposición de los diferentes elementos que se han de encontrar en él. En la parte izquierda, la presidencia de la asamblea y el ambón para la proclamación de la liturgia de la palabra.

El altar del sacrificio queda prácticamente centrado.

Dentro de este mismo presbiterio, a la derecha, en una columna, se sitúa una imagen de la Virgen en su advocación del Pilar, que es la patrona de Canfranc, y más a la derecha la capilla del Sacramento con el Sagrario para la reserva.

Este conjunto del presbiterio se ha concebido para que pueda caber en él la realización de los sacramentos de vivos: confirmación, matrimonio y orden. A la entrada, en una parte inferior, y algo aislada de la nave del templo, se sitúa otro recinto para la realización de los sacramentos de muertos: bautismo y penitencia.

La sacristía es un espacio amplio que si se creyera oportuno se podría dividir en dos; una ante-sacristía, más concebida como zona de estar, para dejar la propia sa-



cristía como un recinto previo a la situación sacra de la Iglesia.

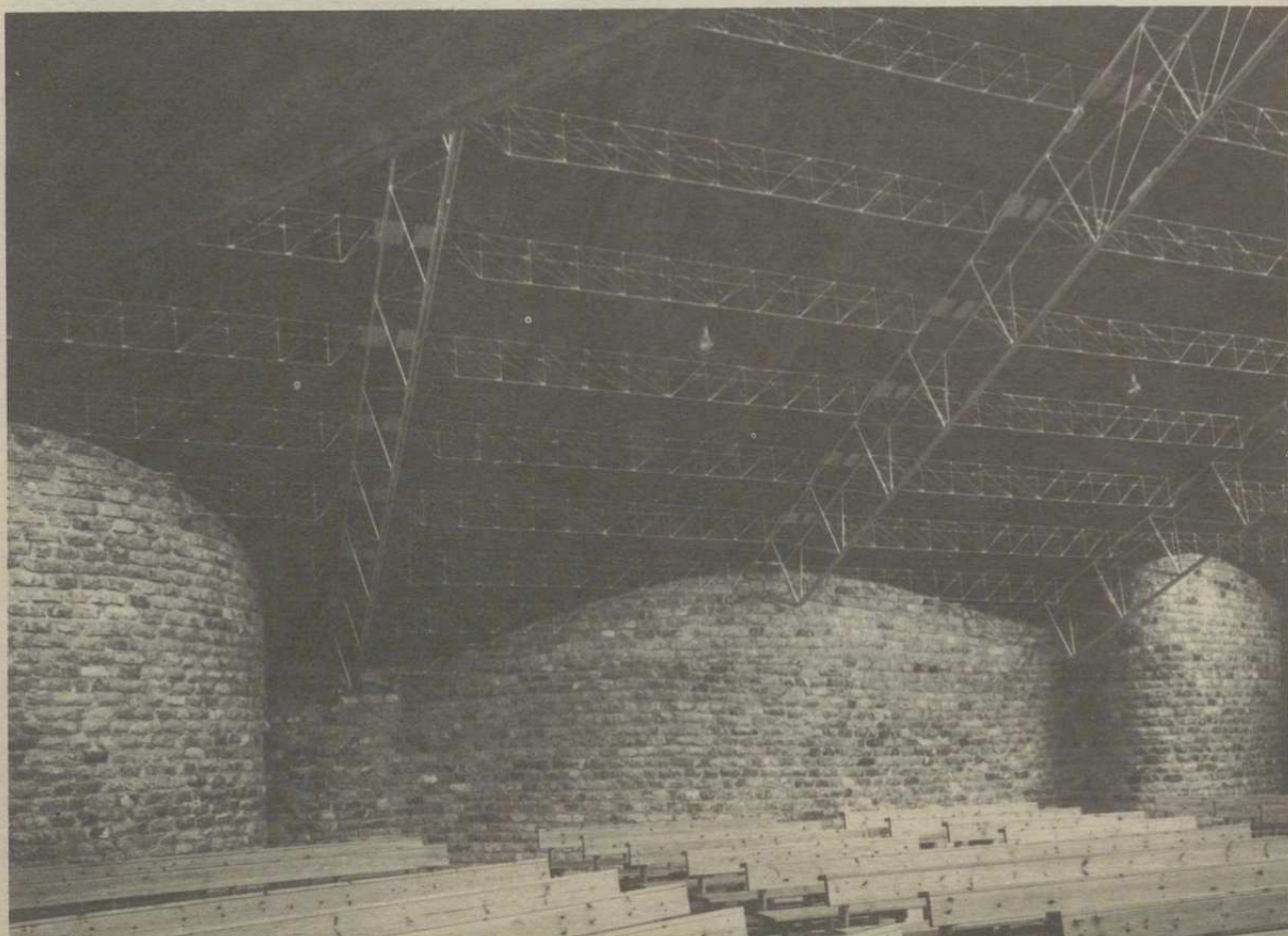
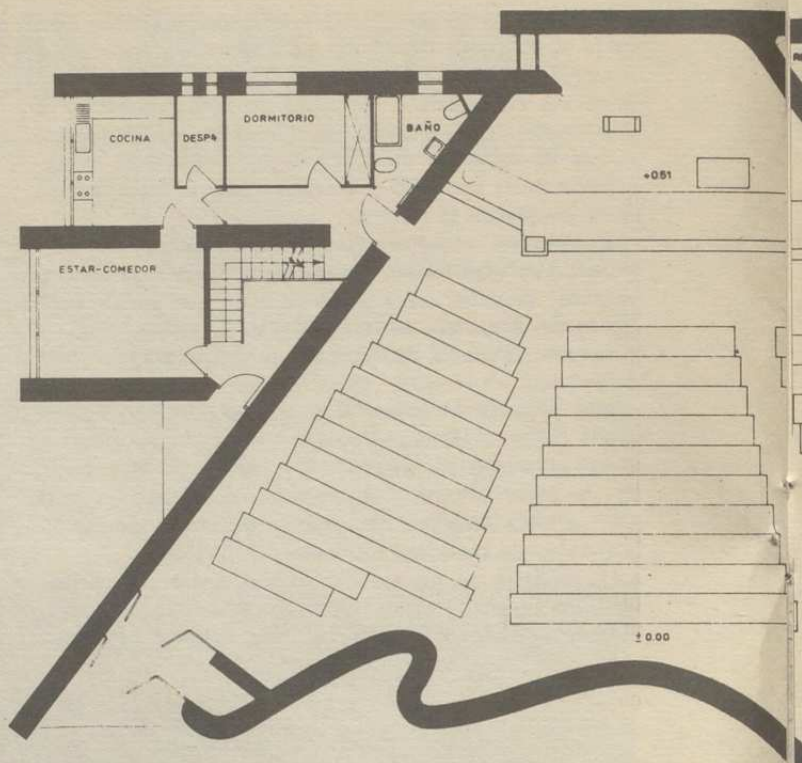
La sacristía se sitúa también en medio de la nave para crear un cierto recorrido procesional en la celebración del sacrificio de la misa.

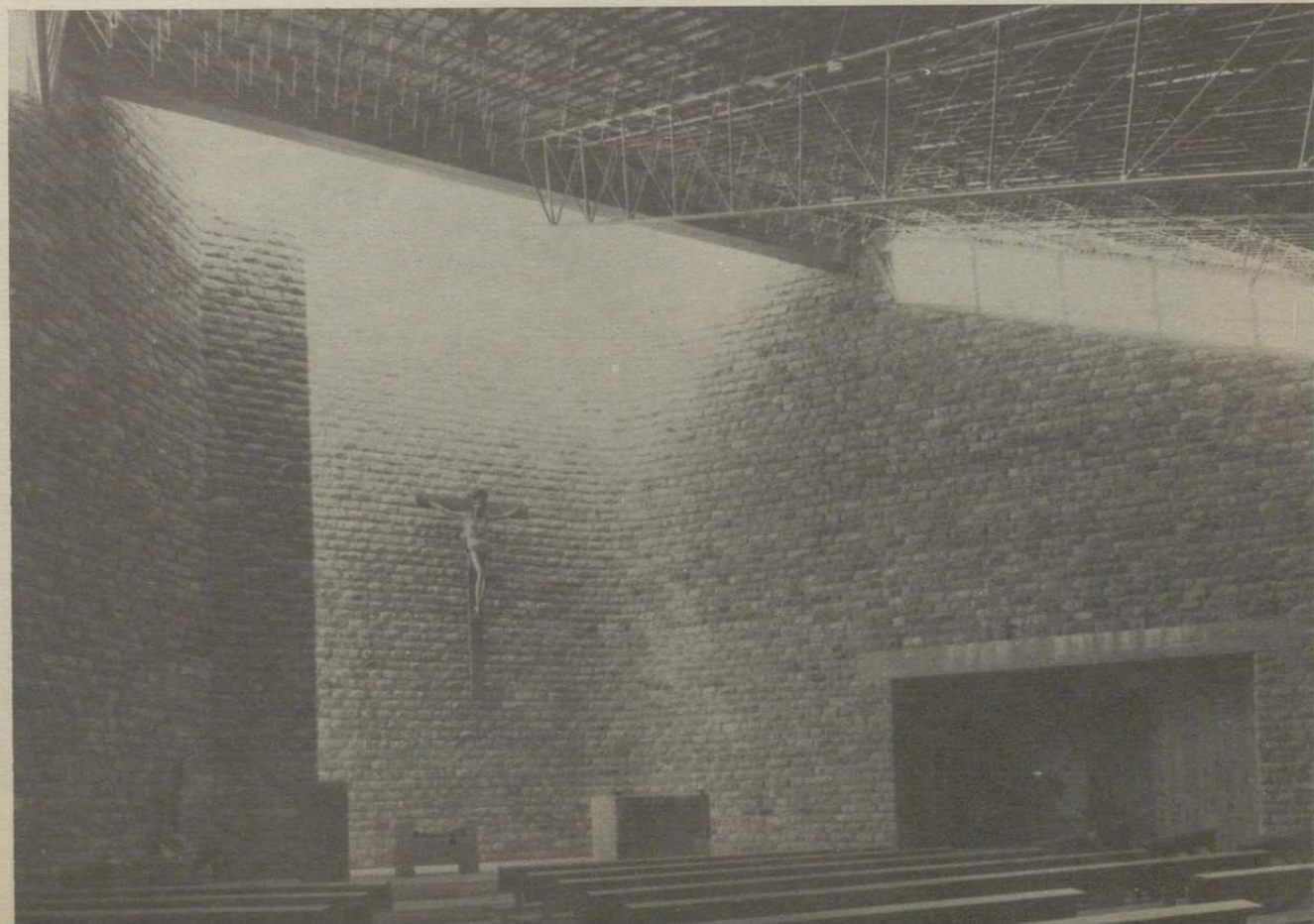
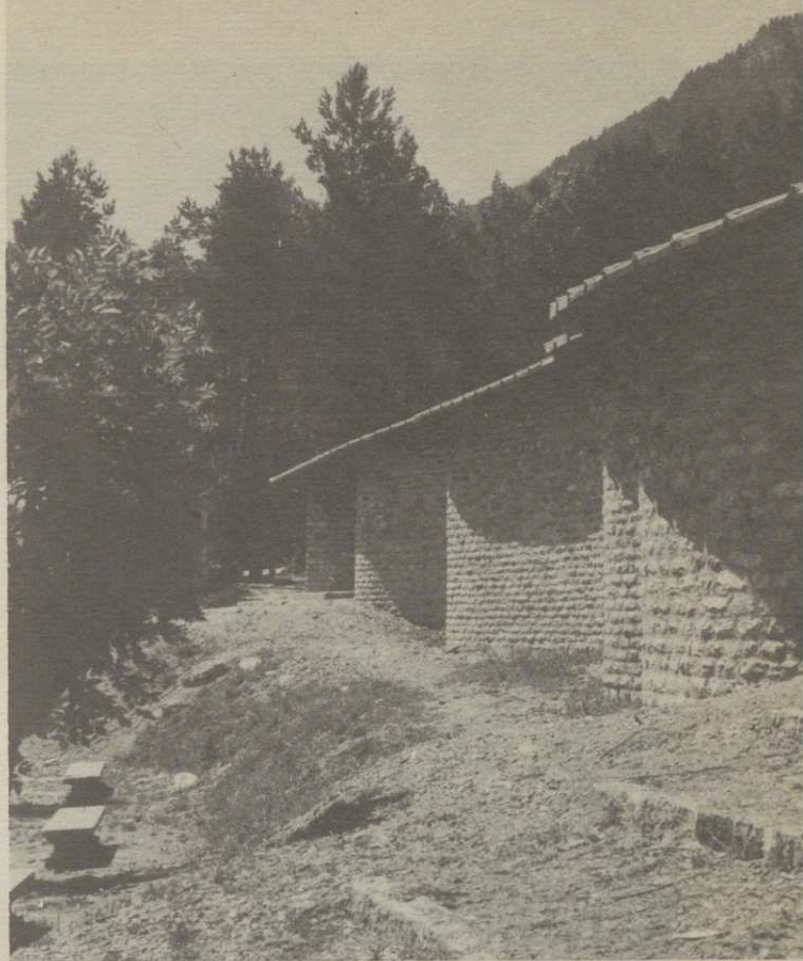
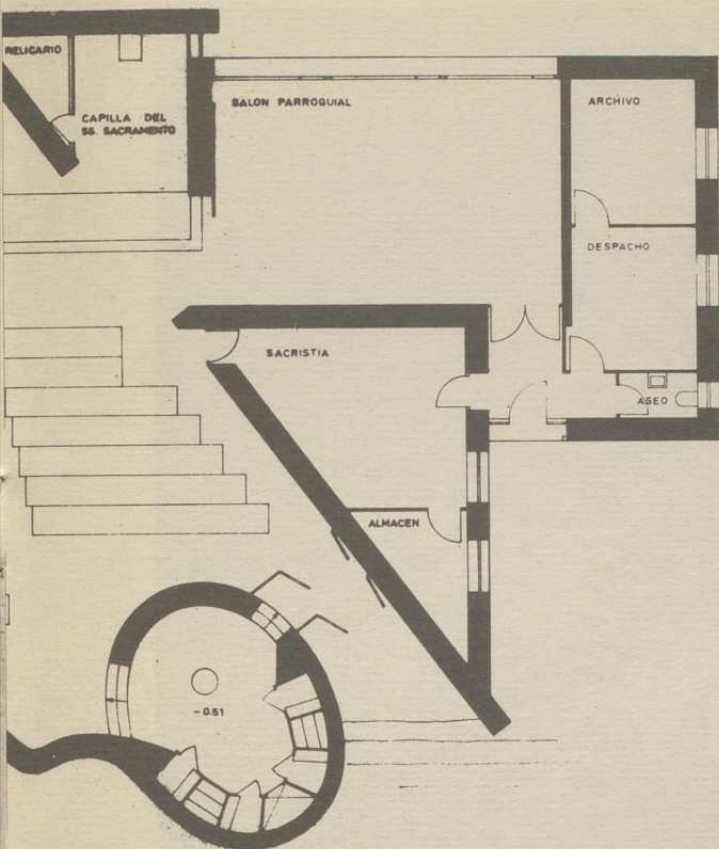
El salón parroquial es un amplio local que puede utilizarse para varios usos: catequesis, pequeña sala de conferencias, cine parroquial, etc. El despacho y el archivo parroquial, amplios, pueden tener la doble utilización administrativa y pastoral.

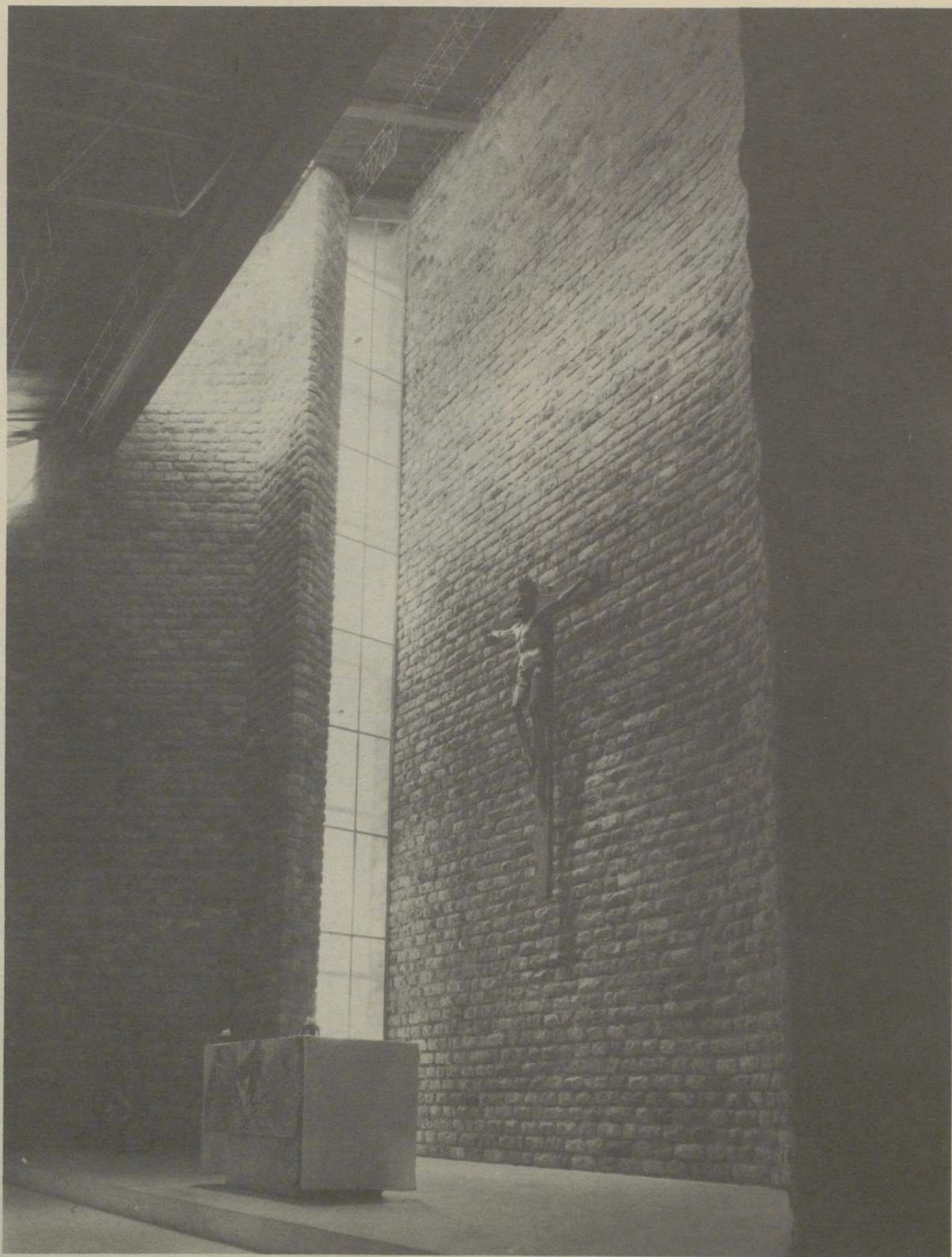
El sistema constructivo es mixto y formado por materiales locales económicos y otros ligeros, metálicos, que pueden transportarse fácilmente.

Los muros perimetrales y estructurales del conjunto son de mampostería del país con mortero de cemento sobre el que se dispone una estructura metálica de cubierta tridimensional sobre la que se colocan tablas de madera y cubierta de piezas de chapa de aluminio de perfiles adecuados, formando cubierta a un agua con una pendiente del 50 por 100.

Estéticamente se ha procurado crear un tipo de edificio de carácter alpino que entone perfectamente con los bosques circundantes, armonizando en analogía los muros de mampostería de piedra del país y el contraste de la gran cubierta de aluminio, totalmente adecuada a la situación montañosa del lugar.







Iglesia Parroquial en Santa Cruz

LA CORUÑA

Arquitecto: Miguel Fisac
1971

El programa, no completado aún, de la iglesia de Santa Cruz, comprende un complejo parroquial con todos sus servicios.

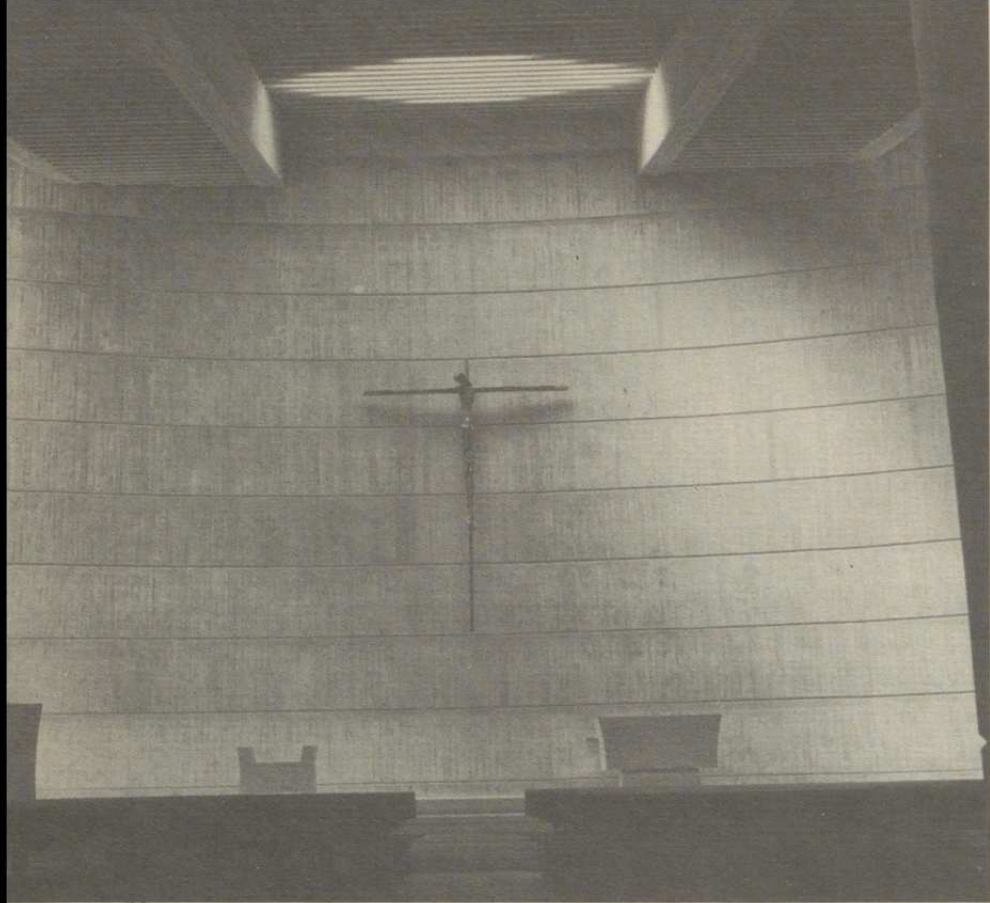
En una primera etapa se han realizado la iglesia, guardería infantil y dispensario médico.

El solar es una pequeña planicie con maravillosas vistas a la bahía de La Coruña y en él se ha situado como pieza esencial el templo, remarcado con una alta torre campanil. La guardería infantil y el dispensario médico están totalmente independientes, pero formando un solo

conjunto arquitectónico que forma contrapunto volumétrico con la iglesia.

La construcción está totalmente realizada en hormigón armado ejecutado «in situ» a excepción del techo, también de hormigón armado, pero prefabricado en piezas realizadas a pie de obra. Tanto el exterior como el interior de la iglesia y demás espacios habitables se mantiene en su propia calidad y la textura de su encofrado de madera que ha sido realizado con gran esmero por don Julio Mañanas González, albañil local.





Vista interior del templo parroquial.—Refleja la ambientación recogida y atractiva del presbiterio y la sobria silueta del Crucifijo (por Pablo Serrano)



La iglesia tiene forma de abanico, en planta, algo desfigurada por las superficies curvas convexas, por el interior, para conseguir efectos dispersivos del sonido.

El presbiterio queda claramente compartimentado en un núcleo formado por el Ambón y la Sede, para la Liturgia de la Palabra, y otro por el Altar, para la Liturgia del Sacramento.

Una amplia plataforma en el antepresbiterio está concebida para poder realizarse en ella los Sacramentos de vivos.

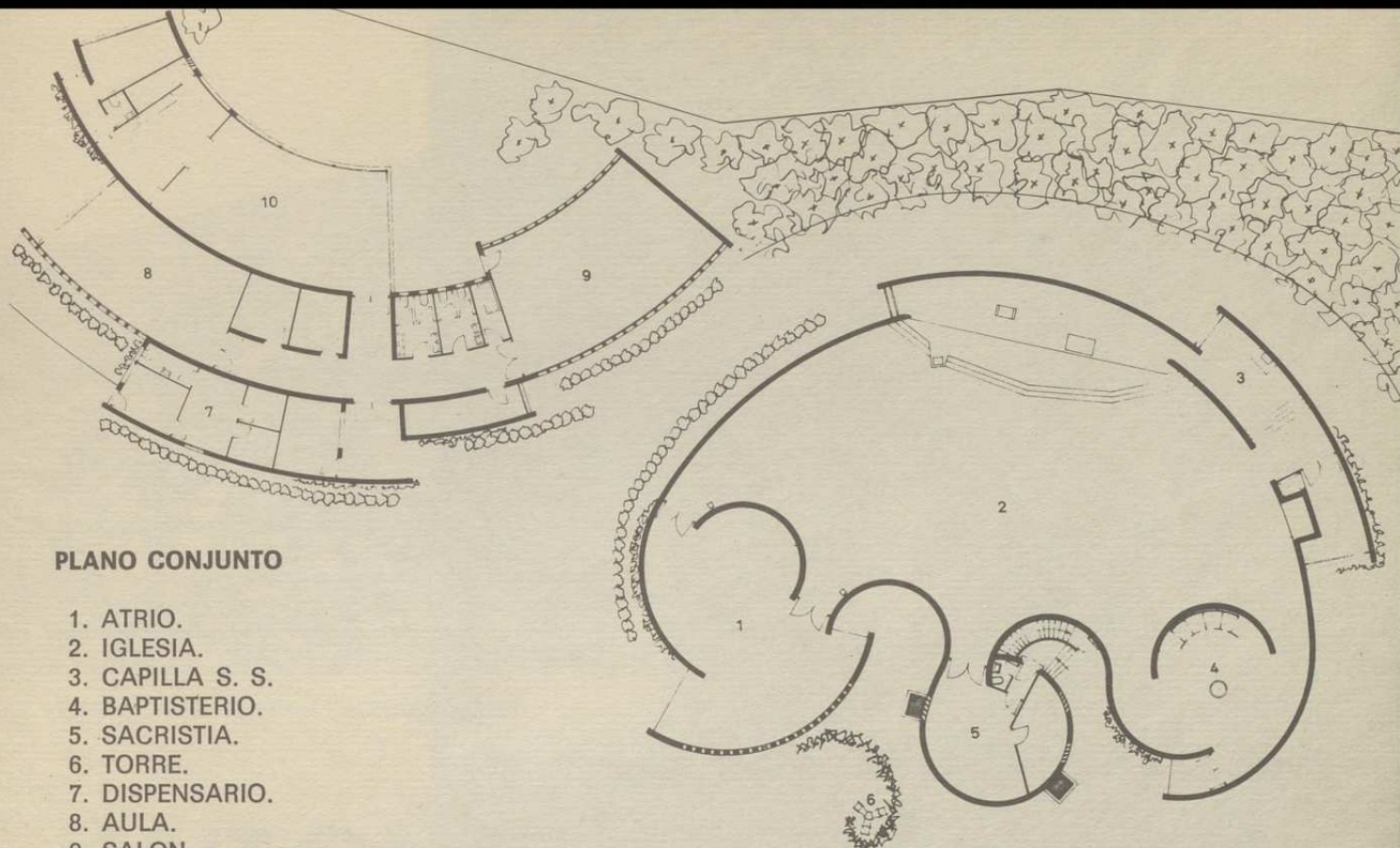
Directamente enlazada con el Presbiterio se sitúa la capilla del Santísimo Sacramento que tiene también acceso directo por la nave.

Un gran crucifijo en bronce obra del escultor Pablo Serrano, así como una imagen de la Virgen, obra de José Luis Sánchez, preside el Presbiterio.

Un amplio atrio, el recinto para los Sacramentos de muertos, bautismo y confesión, así como la sacristía, se sitúan en la parte posterior del templo.

Todo el conjunto está concebido plásticamente como sucesión de recintos engendrados por muros curvos verticales concatenándose en una fluida disposición dinámica.

Fachada posterior.—Accesos y dependencias parroquiales

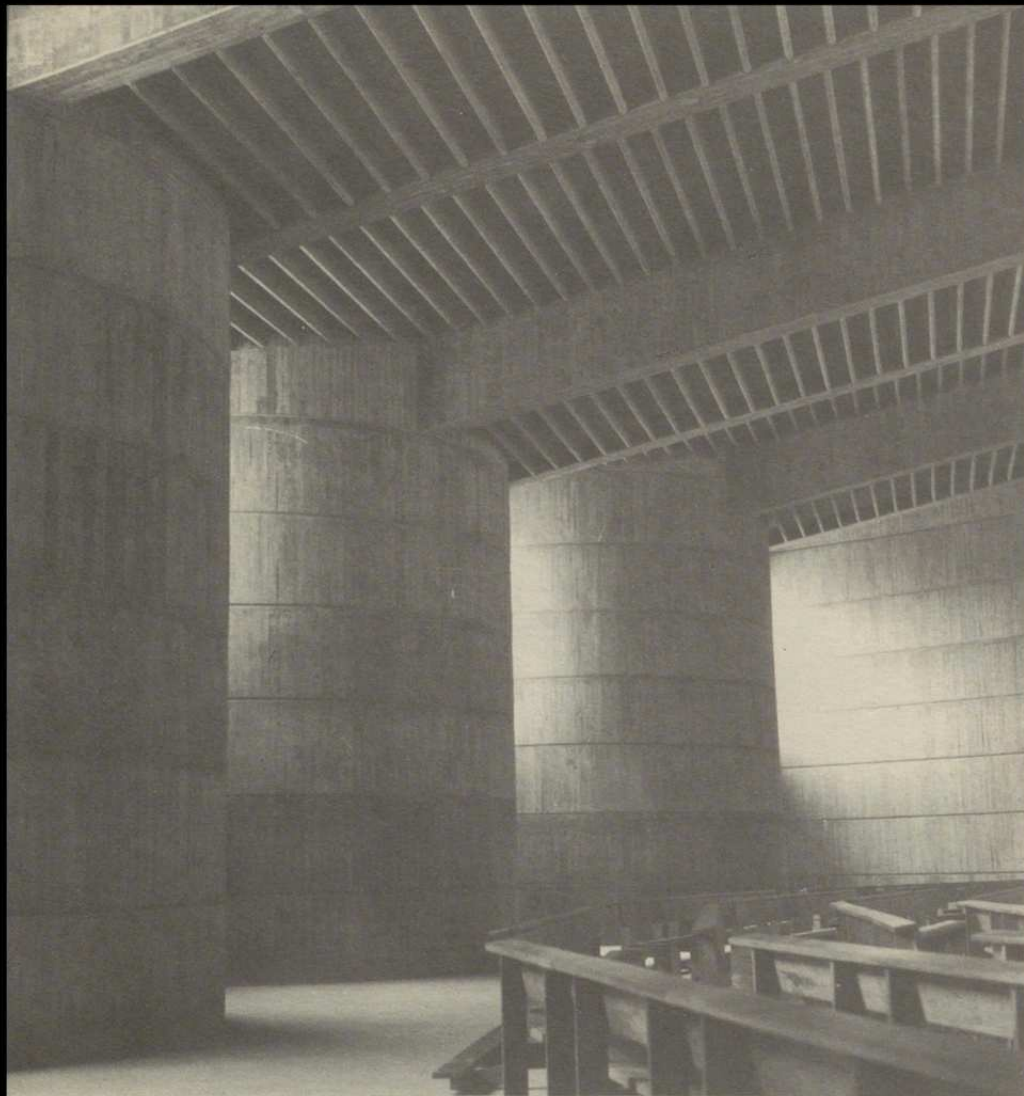


PLANO CONJUNTO

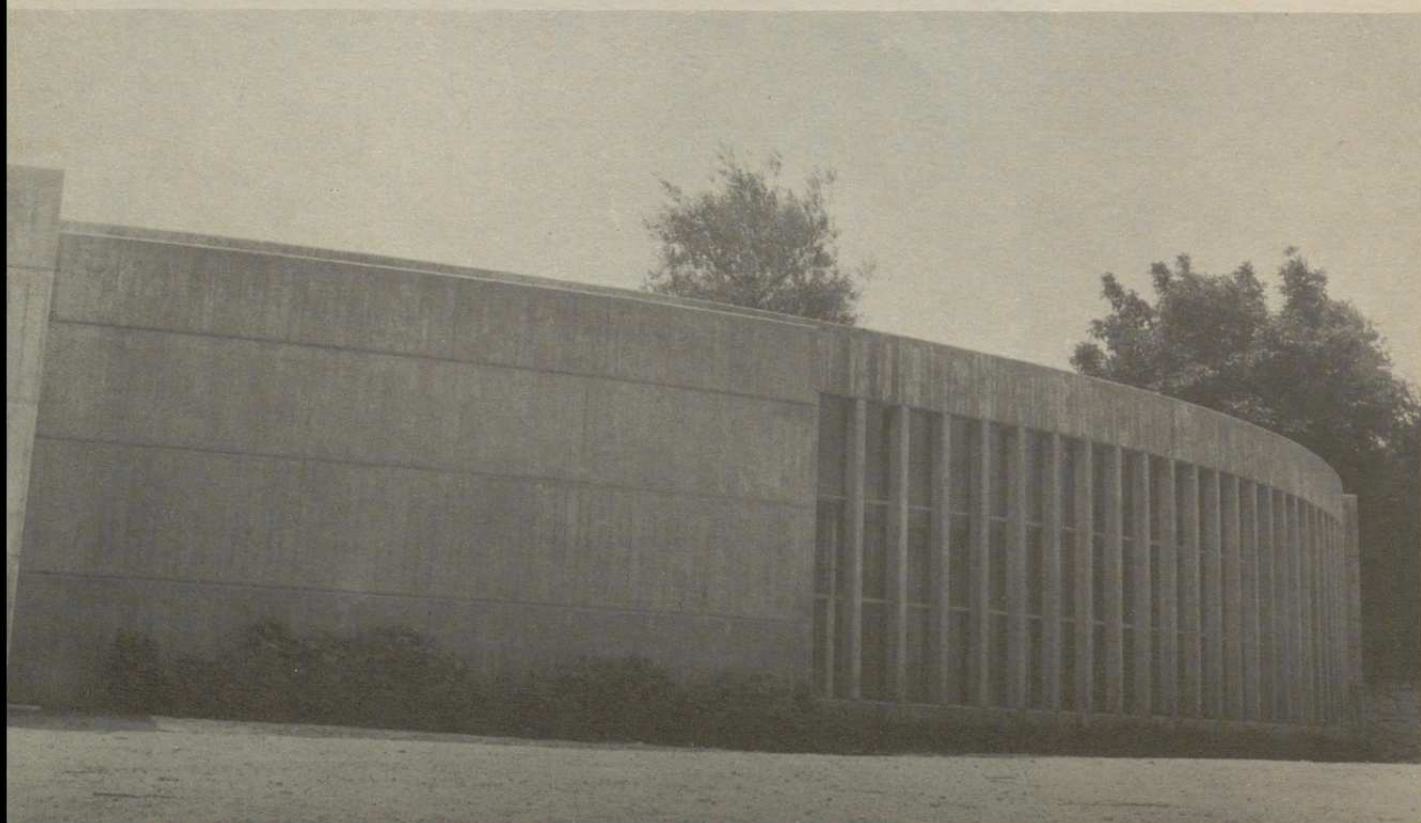
1. ATRIO.
2. IGLESIA.
3. CAPILLA S. S.
4. BAPTISTERIO.
5. SACRISTIA.
6. TORRE.
7. DISPENSARIO.
8. AULA.
9. SALON.
10. COMEDOR.

Detalles de los accesos a las dependencias parroquiales, en que se aprecia la excelente realización de los encofrados a que hace referencia el texto





Detalles del ambiente interior de la nave de organización convergente y excelente acondicionamiento litúrgico y acústico.—Abajo: Detalle de las dependencias pastorales.





Vital-Cemento. Carmelitas Descalzas. Lucena

ANTONIO POVEDANO

PINTOR - VIDRIERISTA

Nuevamente abordamos en ARA un tema sometido a revisión en estos tiempos: la vidriera. Podrá discutirse teóricamente si se trata propiamente de un arte aplicado o de una técnica artesana; prácticamente sabemos que hay de todo un poco. Por arte lo tenemos sin duda y como tal lo defendemos; como pura técnica artesana —en realizaciones industriales— se difundió en épocas bien recientes, con visos de suplantación y por caminos de poco prestigio. Lamentamos el abuso segundo y quisiéramos ambientar nuevamente su aplicación artística primera. Hoy más que nunca es problema la creación de un ambiente, el clima de religiosidad en los lugares de culto, afectados tantas veces con expresivismo desacralizado. Y el secreto está muchas veces en la luz, que caldea y matiza, que sobrecoge y evoca. Ese jugar con la luz, con finalidad trascendente y disposición devota, con

el color traslúcido y técnicas variadas, es el objetivo propio de este arte que hoy vinculamos con ANTONIO POVEDANO, el pintor-vidrierista. El nos hablará de sus cosas, pero antes tenemos que introducir un poco a nuestros lectores en su persona.

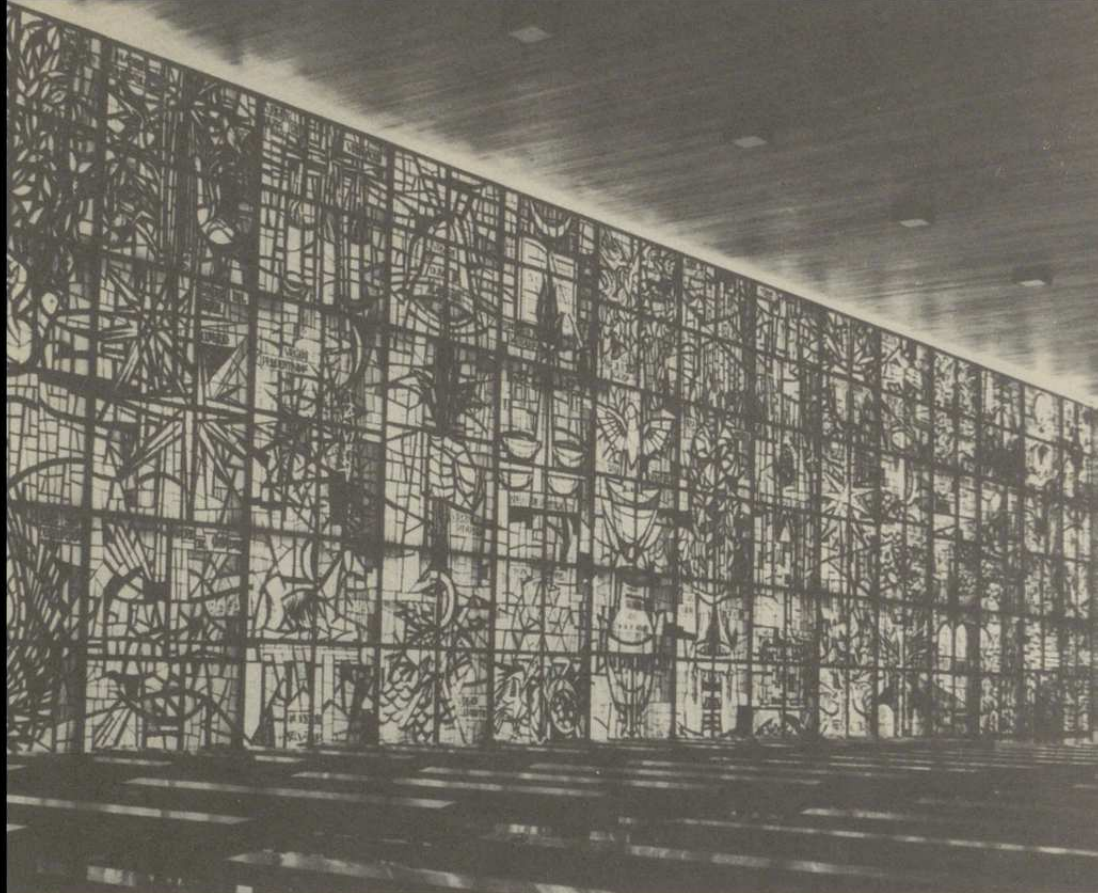
Andaluz de nacimiento —Alcaudete de Jaén—; de formación —Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla—; de residencia, Córdoba; de expansión artística, Jaén, Málaga, Córdoba, Priego, Lucena, Villa del Río, etc.

Tampoco falta su paso por la Escuela de San Fernando en Madrid, y los estudios con acreditados maestros. Al cumplirse este año el 25 aniversario profesional, la lista de exposiciones —personales o colectivas— sitúa su arte en ciudades de Europa, África y América, y su presencia le acredita en museos y galerías.

Povedano es y sigue siendo pintor —a la vez inquieto y concienzudo—.

Inquieto porque evoluciona, no al compás de la moda, sino en etapas claras de maduración que pasan de lo figurativo al abstractismo geométrico, hasta llegar a un equilibrio entre la forma y el fondo, entre la estructura y el contenido expresivo de la misma. Conciéznudo a la vez, por su autenticidad artística, por su penetración en el conocimiento de la materia, por su adiestramiento en el manejo de las técnicas. Así preparado el artista las coyunturas de la vida le hicieron trabajar, primero como muralista, cultivar el mosaico más tarde y centrarse después en la vidriera, para cuya práctica está especialmente dotado. En esta especialidad su producción es copiosa, su nivel verdaderamente artístico y su futuro muy prometedor.

Después de esta sucinta introducción, provoquemos el diálogo con entrevista directa, en el ambiente sereno de un museo madrileño, después de abundante comunicación epistolar.



Vidriera sobre el tema «Letanía Lauretana».—130 metros cuadrados, vidrio cocido y emplomado.—Convento de María Inmaculada (Córdoba)

—¿COMO FUE EL ARRANQUE DE SU VOCACION VIDRIERISTA?

—El deseo de hacer vidrieras surgió en mí hace mucho tiempo, cuando aún no conocía el proceso técnico de la misma. Cuando cursaba mis estudios en la Escuela Superior de San Fernando de Madrid, mi examen en cátedra de Dibujo Decorativa fue precisamente un cartón para vidriera.

Terminados los estudios seguí pintando cinco años, hasta que llegó el primer encargo de vidriera. Después vinieron más trabajos de tamaño mediano —de 15 a 20 metros cuadrados como máximo—. En 1955, el arquitecto cordobés don Rafael de la Hoz me encargó —para la Capilla de las Hijas de María Inmaculada (Córdoba)— la vidriera de mayor formato y responsabilidad que había realizado hasta entonces. El tema: simbología de la letanía lauretana; superficie total: ciento treinta metros cuadrados; técnica: obra en vidrio cocido y emplomado.

—¿TUVO GRANDES DIFICULTADES EN SU REALIZACION?

—Trabajé en esta vidriera como trabajaban los maestros del gótico, al pie de obra. Instalé una pantalla en la misma capilla, para montar sobre ella los módulos, que una vez pintados pasaban al taller para su cocido y emplomado. Después los colocaba en su espacio correspondiente de la estructura metálica. Trabajé en ello durante todo un año, sin hacer otra cosa y sin permitirme en ese tiempo ningún espacio de vacación. Los 130 metros cuadrados quedaron distribuidos en 51 módulos independientes, pero todos integrados en el conjunto armónico de la totalidad.

Esta obra representó para mí un cúmulo de experiencias, por los muchos problemas que tuve que abordar y resolver, unos de tipo técnico y otros estéticos implicados en el desarrollo del tema.



Vidriera al cemento.— Tema: «Angel»



—¿CUALES SON SUS PREFERENCIAS EN LA TECNICA DEL VIDRIO?

—Sin duda son las técnicas del fuego y del grabado; cuajadas de sorpresas y posibilidades, resultan apasionantes. Creo sinceramente que con estas dos técnicas tradicionales en el trabajo del vidrio puede «realizarse» plenamente cualquier artista que posea un lenguaje «nuevo y personal».

En la actualidad el poliester, la cerámica y los plásticos, inician un nuevo capítulo en la evolución de la vidriera. Se abre un gran paréntesis que tardará mucho en cerrarse. Se precisa en este terreno una honda tarea investigadora que reclama mucha dedicación y un gran esfuerzo económico. Estos trabajos recaerán seguramente en la paciente iniciativa particular, que normalmente dispone de pocos fondos y posibilidades para la investigación. Las soluciones llegarán, pero con calma, porque abarcan aspectos técnicos y posibilidades de expresividad estética. Todo ello es ciertamente muy importante y como todo lo nuevo no deja de tener sus riesgos.

El ideal supondría que el lenguaje nuevo pudiera expresarse por nuevos cauces y soportes, que acusasen lo personal del contenido y de la expresión. Esto resulta sacrificado y difícil para el pintor que no quiera comer-

cializarse, en el sentido que todos entendemos.

—¿PARECE QUE ELUDE LA TECNICA DEL CEMENTO?

—Hoy aún se hace mucha vidriera en cemento. A mí —al principio— me entusiasmaba esta técnica, pero me desilusioné al comprobar que por su fácil manipulación, pasaba al dominio de simples aficionados que fueron desacreditándola por falta de calidades técnicas y artísticas. Se han introducido muchas veces en el templo sin más colaboración que la de un albañil que las realice y coloque. Esto nunca podría suceder con una vidriera emplomada que —aparte de un buen «cartón»— necesita la personal intervención del artista en casi todo el proceso de realización.

—¿EXISTE EL SECRETO PROFESIONAL?

—Yo diría que más que secretos existen experiencias —trucos—, que son frutos de dilatada práctica que cada día enriquece más la técnica y el dominio del fuego o del grabado. Las más de las veces ese aprendizaje perfecto no es fácilmente transferible.

El trabajo del vidrio —con esmaltes o con grisallas— necesita manos de

*Vidriera emplomada.—Tema: «Los Sacramentos».—
Setenta metros cuadrados.— Iglesia de El Cañuelo
(Córdoba)*



—Figuró en la Bienal de Salzburgo



artista, un buen cultivo de la sensibilidad y no poco bagaje técnico. Todo eso supone algo más que una iniciación y aprendizaje someros...; lo que vale... sólo pacientemente y con trabajo se alcanza, supuestas determinadas condiciones personales.

A esas experiencias y ensayos de taller se les atribuye muchas veces cierto magicismo misterioso, fórmulas secretas, que el artista guarda celosamente y sólo transmite al artista que le sucede... y que vaya a continuar su obra. Todo esto suena a leyenda medieval, ya que no existen tales secretos y la técnica de la vidriera se enseña oficialmente en muchas Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

—¿CREE QUE EL ARTE DE LA VIDRIERA TIENE PORVENIR?

—No puede desconocerse que los múltiples sistemas industriales de cerramientos traslúcidos han restado mucho campo a la vidriera artística. Sin duda que pasó la edad de oro de la vidriera y su ambientación en grandes catedrales o palacios. La falta de su habitual clientela trajo la desaparición de antiguos talleres artesanos, que en siglos pasados realizaron tantas vidrieras que aún siguen luciendo en muchos templos y monasterios. Hubo un indudable renacer de este arte hacia mediados del siglo XX, principalmente en Alemania, Bélgica y Francia. No faltaron intentos felices tam-

bién en España, donde conocidos arquitectos sintieron la necesidad de integrarse con equipos de artistas que completaran los ángulos de visión. Ha sido el momento en que también los artistas tomaron frecuentemente conciencia de un deber colectivo de creación de ambientes espaciales. Si en el ámbito religioso hoy asistimos a una restricción, ésta afecta más a la cantidad... porque la vidriera de calidad siempre tendrá mercado. Otros lugares de reunión, de trabajo o de esparcimiento, incluso la vivienda parece abrirse a la incorporación de la vidriera, porque el matizar la luz ambiental es preocupación creciente en la creación de espacios.

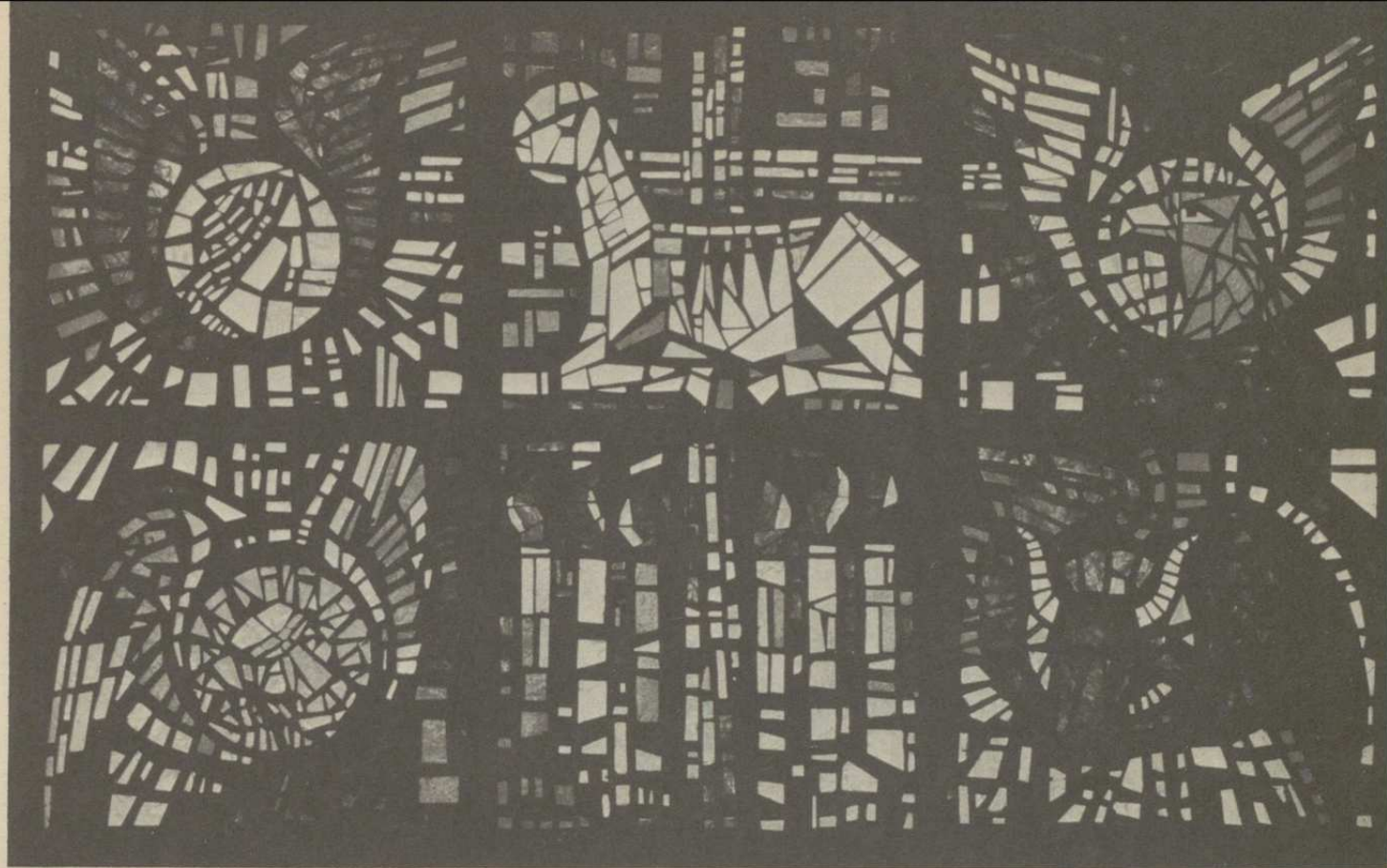
—¿TIENE ALGUN TRABAJO INTERESANTE EN PERSPECTIVA?

—Después de una veintena de vidrieras de diversos temas y tamaños ahora me ocupan otros dos trabajos de interés.

Al margen del tema religioso estoy haciendo los bocetos para un mural, de superficie superior a los 140 metros cuadrados, sobre dos fachadas, en la sede de un organismo cultural. Se me ha otorgado amplia confianza y estoy haciendo uso de ella, trabajando con gran libertad en fase de proyectos y bocetos. Se trata de un mosaico con vidriera intercalada; utilizaré en su ejecución mármol, piedra, cerámica, vidrio y hierro.

También se me presenta la oportunidad de presentar en Madrid —el próximo otoño— una amplia exposición de pintura, después de diez años de ausencia. Esto supone una responsabilidad y un riesgo. También es un gran acicate para el trabajo silencioso y oculto del artista, que ha elegido rutas de aislamiento para su tarea. Trabajo con gran empeño e ilusión y esperamos...

La luminosidad y el colorido son esenciales en el arte de Antonio Povedano. La claridad de ideas cuando se expresa y la fluente alegría que irradia su persona, nos ayudan a presentir los gozos del color de sus vidrieras a la luz brillante de Andalucía. Eso no lo puede reflejar nunca la perfección técnica de nuestra cámara, ni el empeño tenaz de nuestra imprenta. El lector sabrá suplir.—P. A.



Vitral cemento.—Tema: «Los Evangelistas».—Sesenta y cinco metros cuadrados.—Priego de Córdoba.—Izquierda y abajo: Detalles de bocetos para vidriera





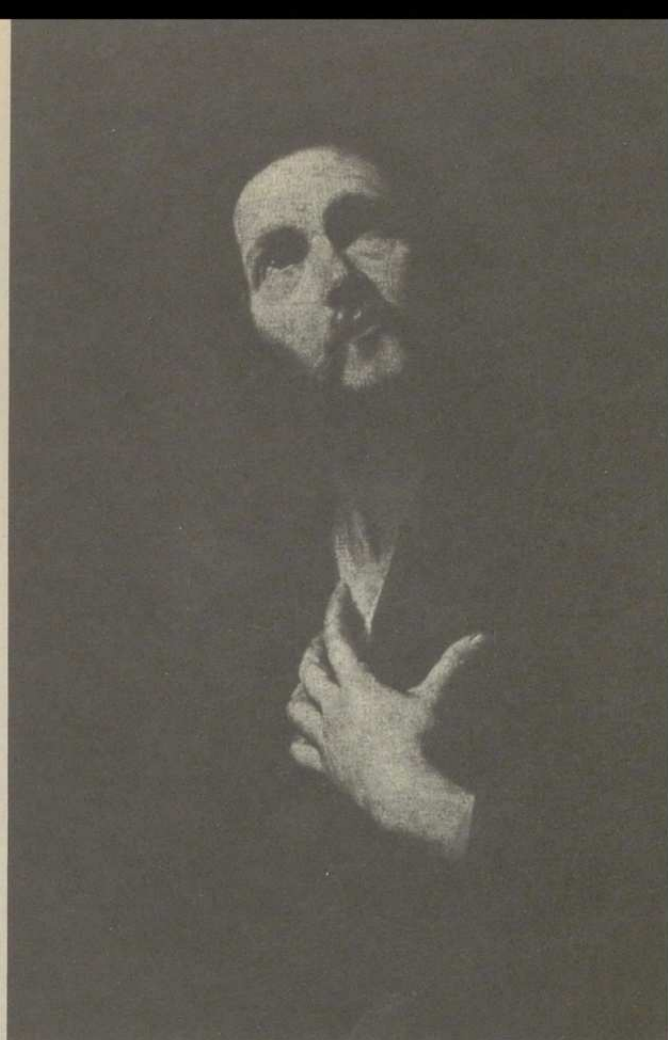
Huida a Egipto.—Anónimo (siglo XIII).—58 por 46,5 centímetros.—Colegio José María Costa Gispert (Palma de Mallorca)

Es deber testimoniar nuestro agradecimiento a la Comisaría General de Exposiciones, por las grandes facilidades que nos han concedido para hacer el reportaje sobre Iconografía de San José, y muy especialmente a la generosidad con que nos ha proporcionado las espléndidas ilustraciones fotográficas, obra de Jesús González

Iconografía de San José

COMENTANDO UNA EXPOSICION

*Humanidad y fuerza expresiva en
la versión de San José, por Ribe-
ra—Museo del Prado (Madrid)*



EXPOSICION

Al comenzar el año se ha inaugurado una gran exposición, organizada por la Dirección General de Bellas Artes, en la trayectoria que se inició con la dedicada a Carlos V, en Toledo. Siguiéron en el Casón las exposiciones de aquellos grandes maestros que fueron Goya, Velázquez, Alonso Cano, Zurbarán y Martínez Montañés. La de 1971 fue un homenaje a Santa Teresa de Jesús, con ocasión de su «Doctorado» y la de 1972, sobre la Iconografía de San José, poco después de cumplirse el primer Centenario de su proclamación por Pío IX, como Patrono Universal de la Iglesia. «Meditando en el Casón», comentamos en las páginas de ARA (número XXV, pág. 119 ss) la imaginería religiosa de Montañés y la escuela andaluza de su tiempo. Hoy nos toca hacerlo después de visitar detenidamente la instalación en el Museo de Arte Contemporáneo. Se presentan 126 piezas —de gran calidad y de difícil acceso— llegadas de Museos, colecciones, templos y conventos «de toda nuestra geografía». Valioso contenido, que pregonla la actividad, eficacia y exigencia artística de la Comisaría General de Exposiciones, y que se visita con fruición y gozo, en una ambientación apacible y tranquila. El tema planteado, por cuanto tiene de religioso y de estético, no puede ser más oportuno en una revista de arte religioso actual.

CONTENIDO

La exposición no se organiza con criterio cronológico, ni estilístico, sino en una ordenación temática, que abarca trece secciones, en las que ha sido estructurada la trayectoria biográfica de San José, partiendo fundamentalmente de las «referencias históricas esenciales y suficientes», que nos proporcionan los Evangelios. Desposorios. Sueño de San José. Nacimiento de Nuestro Señor. Adoración de Pastores. Presentación en el Templo. Epifanía. Huida a Egipto. Sagrada Familia. San José y el Niño. Jesús entre los doctores. El taller de Nazaret. Muerte de San José.

Cada tema se presenta en múltiples piezas, de unas y otras técnicas artísticas —escultura, pintura, orfebrería, miniatura, cerámica, marfil— y de historial que abarca desde el siglo XII al XIX. Esta ordenación resulta didáctica y formativa, a la vez que variada, evitando el riesgo de la monotonía. Nos movemos entre las representaciones ingenuas —y casi siempre anónimas— del románico, del gótico y las excelencias cuidadas del plateresco y renacimiento, que nos introducen en los grandes maestros del Siglo de Oro. Desde Berruguete y el Greco hasta Murillo, Zurbarán; de Ferrando de Llanos y Pere Mateo a Vicente Juan Masip, Juan de Juanes, Luis de Morales, Ribalta, Ribera o Valdés Leal, hasta llegar a Francisco de



San José.—Anónimo catalán. Madera policromada.—Museo de Arte de Cataluña (Barcelona)

Goya. En escultura de talla, la más depurada selección de ejemplares representativos, la figura del Santo en madera policromada del Románico Catalán (núm. 3), los dos fragmentos del retablo en piedra de Ager. Los dos grupos anónimos de final del gótico. Diego de Siloe. Los alto-relieves de Alonso de Berruguete con expresividad renaciente. Gregorio Fernández, Pedro de Mena, Pedro Roldán. Montañés y Alonso Cano.

No es menos aleccionadora la presentación de otros maestros —tantas veces eclipsados por las grandes figuras— que suponen una amplísima floración de artistas, que pasaron mucho tiempo desconocidos para el gran público, y cuya filiación y obra artística comienza a conocerse gracias a la paciente investigación de los eruditos.

AHONDANDO

A esa misión formativa pertenece también una comprobación profunda que, sin duda, descubre el visitante un tanto ilustrado: la conexión de la teología y la plástica, en cada momento histórico de un largo proceso evolutivo.

No puede decirse que la iconografía de San José sea escasa y relativamente moderna. Su abolengo se vincula a las representaciones del Misterio de Cristo y a la historia de la Virgen María. Bien se comprueba en toda la iconografía anterior al siglo XVII. Es verdad también que la presencia de José era en cierto modo accidental y secundaria; puede que por eso aquellas realizaciones tienen un gran encanto de ingenuidad y de espontaneidad plástica, desprovista de toda preocupación teologizante. Compruébese en las valiosas aportaciones del Museo de Arte de Cataluña, por ejemplo, en el Frontal de Cardet (n.º 4) —en la tabla anónima del siglo XII— escena de Navidad del Altar de San Andrés (del Museo Diocesano de Solsona, Lérida núm. 27). En la Huida a Egipto (anónimo del siglo XIII) de la colección José María Costa Gisbert, Palma de Mallorca (núm. 63), o en los dos fragmentos de piedra del retablo de Ager: Natividad (núm. 35) y Presentación (núm. 45).

Al papel secundario de José en el Misterio de la Encarnación, corresponde en la plástica medieval una cierta actitud de ausencia o alejamiento que sensibiliza lo misterioso de aquel nacimiento virginal. En términos deportivos se diría que San José está «fuera de juego» —«outside»— y en vocablo popular... que está «despistado». Así lo representa especialmente el arte románico y buena parte del gótico.

Más tarde el renacimiento enriquecerá su plástica con rasgos más humanos y su madurez denota más plenitud varonil que la decadencia senil de otras etapas. Recordemos —en la exposición— aquellas nobles figuras pletóricas de Alonso Berruguete —especialmente en el retablo de San Benito, Museo de Valladolid (número 52-53)—. Más adelante también José Ribera en la escueta versión del Museo del Prado (núm. 98), Murillo en la bella figura del Museo de B. A. de Sevilla (núm. 97) y Alonso Cano, en la vigorosa talla del Museo de B. A. de

Granada (núm. 86); los tres han subrayado esa plenitud humana que ensambla fuerza, ternura y valoración personal, en representaciones que pudiéramos llamar «autónomas», por la principalidad propia e independiente con que aparece el Santo.

Al escalonamiento cronológico con que fueron desenvolviéndose, y formulándose la teología del Verbo Encarnado, y después la de María Madre de Dios —Mariología—, corresponde en un estadio tardío la Teología de San José o «Josefología». Sobre los datos revelados, su matrimonio con la Virgen María y su paternidad legal respecto a Jesucristo, se van vislumbrando las relaciones de San José con el orden Hipostático y su misión cooperadora al plan de Redención. Toda esta evolución básica que clarifica los principios fundamentales de una teología de San José, supone un estadio mucho más avanzado —en lo doctrinal y en lo cronológico— al contenido ideológico y plástico que inspiró muchos siglos la iconografía del Santo (1).

DIGRESION

Una digresión oportuna nos hace recordar el papel decisivo que correspondió a Santa Teresa de Jesús, precisamente en el impulso devocional y piadoso, al propagar las excelencias y confianza en el valimiento espiritual de San José (Vida cap. 6). En sus andanzas fundacionales la Santa de Avila se hospedó, por invitación del caballero Martín Ramírez, en sus casas toledanas, que fueron antes del marqués de Montemayor y en cuyo solar se edificaría poco después la famosa capilla de San José —bendecida el 26 de diciembre de 1594— que según Manuel B. Cossío, puede considerarse como el «**primer templo dedicado en la Cristiandad al Santo Patriarca**». Famosa especialmente por las creaciones plásticas del Greco, realizadas allí antes de fin de siglo. Por cierto que en su primitivo destino se conserva el famoso cuadro de San José (de 2,89 x 1,47), cuya ausencia de esta exposición se ha suplido con la presencia de la pequeña réplica que del mismo cuadro hiciera el propio Greco, pocos años después, para la sacristía de la Iglesia toledana de la Magdalena, hoy en el Museo de Santa Cruz.

A esta capilla —y especialmente al gran lienzo de San José— dedica Cossío páginas de especial delicadeza y aprecio: «es el reino de la serena placidez, del amor, de la ternura, de la infancia, de la juventud gallarda y generosa. Acreciéntase la sencilla sobriedad de concepción y acentúase el familiar naturalismo. Nada de vastas y complicadas composiciones. Pocas y grandes figuras en cada cuadro, sin vestigios de ambiente heroico. La misma intensa expresión espiritual que antes; la misma alta idealidad, pero más reposo y equilibrio» (2). Algo más adelante seguirá ponderando «la honda expresión y original sencillez de San José y el Niño...».

(1) Resumen excelente de este capítulo de historia de la teología puede encontrarse en la obra del R. P. Fr. Bonifacio Llamera O. P. «Teología de San José» (B. A. C., tomo 108, págs. 7 y 11).

(2) Manuel B. Cossío, «El Greco», 1.ª edición de 1908, tomo I, páginas 300-307.



Detalle de San José, en escena de Natividad.—Anónimo (siglo XII).—Retablo de San Andrés.—Museo Diocesano de Solsona (Lérida)



Huida a Egipto.—Talla de 61 x 61 cms.—Museo de Arte de Cataluña (Barcelona)

Nadie dejará de sentir deseo de visitar capilla y cuadro. De cinco intentos —algunos con previo aviso— sólo en dos me permitieron reavivar personalmente el íntimo gozo de aquella contemplación religiosa y artística, en un clima incomparable de silencio y de paz; ambientación genuina y propia de que carecen los dos cuadros de altares laterales, la Virgen con Santa Tecla y Santa Inés y San Martín de Tours, hoy exiliados en un Museo americano, donde repetidas veces los contemplamos con gran nostalgia. ¿No se podría poner remedio a esa gran dificultad de poder visitar en Toledo y cuidar más aquel relicario de arte, tan cerrado e impenetrable? Sincera-

mente llegamos a esta exposición con ilusión de encontrarlo...

OTRA VISION

Sinteticemos una etapa final; después del José «ausente y alejado», y del José «Humano» en plenitud juvenil y en cierto modo «autónomo», aparece otra versión diferente al consolidarse su prestigio teológico y su popularidad devocional. No parece que su renovado rango y jerarquía haya servido mucho para inspirar a los artistas una nueva versión más profunda y trascendente. Se pro-

digará —especialmente en la etapa barroca— un tipo de San José «de monjas o cofradías», ampulosamente revestido y retocado, porque el adorno y vestido pretenden suplir el vacío de naturalidad y sencillez. La escenografía irreal y el barroquismo exuberante presentan un San José blando y sensiblero —de rasgos poco definidos en carácter y edad— al que el fervor devocional termina deshumanizándolo, en apoteosis que nos lo alejan. Es posible que —en casos aislados— persistan calidades artísticas, pero se acusa la pérdida de aquel primitivo espíritu evangélico y del sentido humano de encarnación. Fenómeno general de decadencia religiosa y artística.

ICONOGRAFIA ACTUAL

Terminaría nuestro comentario con cierto pesimismo respecto a las posibilidades de una iconografía josefina que no ha superado la etapa «de Olot», con proliferación seriada de imágenes de molde, normalmente desprovistas de fuerza y calidad. Suele decirse que nuestro tiempo es anicónico, que prefiere prescindir de imágenes, que claudicar en ellas. Tal vez el tema de San José se ha hecho más complejo y difícil, al proyectarlo en una dimensión eminentemente patronal. Patrono de la Iglesia Universal; patrono de las almas interiores de vida contemplativa; patrono de los moribundos; patrono de los artesanos; finalmente, la versión del San José obrero, tan a tono con una problemática social de nuestro tiempo.

Recuerdo que hacia el año santo de 1950 se convocó un concurso internacional en Roma para seleccionar un boceto con destino a un altar de San José. Ganó el concurso el pintor español Victoriano Pardo Galindo, entonces premio Roma y pensionado en la Academia de Bellas Artes del Janículo, hoy director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Vimos muchas veces aquel bello boceto, que encuadraba la gran figura del Santo con cuatro alusiones acertadas a los citados patronatos. Desconocemos si la realización —que se proyectaba en mosaico— ha llegado a hacerse. Es en todo caso una valiosa aportación del arte de nuestros tiempos al tema de esta exposición.



San José y el Niño, por El Greco.—Museo de Santa Cruz (Toledo).—Pequeña réplica —por el Greco— del cuadro grande pintado para la capilla de San José. Procede de la sacristía de la Iglesia de la Magdalena



San José, Patrono de la Iglesia Universal, de las almas interiores, de los moribundos y de los artesanos, por Victoriano Pardo Galindo. Primer Premio en Concurso Internacional (1950)

San José Obrero.—Escultura en cemento por José Luis Sánchez (1959).—Parroquia de Guecho (Vizcaya)

El estreno de una nueva festividad litúrgica para el primero de mayo, con la advocación de San José Obrero, fue estímulo para ensayar una nueva figuración del carpintero de Nazaret. La dificultad del tema es innegable; también es fecunda la capacidad creadora de nuestros artistas. No podemos silenciar un valioso intento escultórico de José Luis Sánchez, que a escala mayor que el natural (3 m.) realizó el San José Obrero con el Niño, que preside la parroquia de la que es titular en el Barrio de Romo, Guecho (Vizcaya). Actual en los materiales y en la modelación; definida y ajustada al tema; insinuante y adaptada a la sensibilidad de una feligresía mayoritariamente trabajadora. Era el año 59, un lustro anterior al Concilio, y se colocó este gran grupo escultórico presidiendo el santuario en el eje central de la nave. El artista cumplió —con humildad y riesgo— un difícil servicio a la Iglesia en Guecho, respondiendo a una necesidad pastoral concreta, y aceptando los condicionamientos litúrgicos y sociales en su tarea de creación artística.

No dudo que además de estos dos casos habrá otros muchos que supongan posibilidades actuales de continuar en nuestro tiempo un historial iconográfico que en cada momento reflejó modos característicos del creer y del hacer. No puede pensarse en un agotamiento de la vitalidad artística, ni en un viraje ideológico que obligase a poner punto final. Tenemos que esperar —con esperanza y con calma a la vez— a que el tiempo decante y seleccione nuestro patrimonio artístico histórico y actual. A ello también ayudan certámenes y exposiciones tan nutridas y sugerentes como la de San José en el arte español.

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



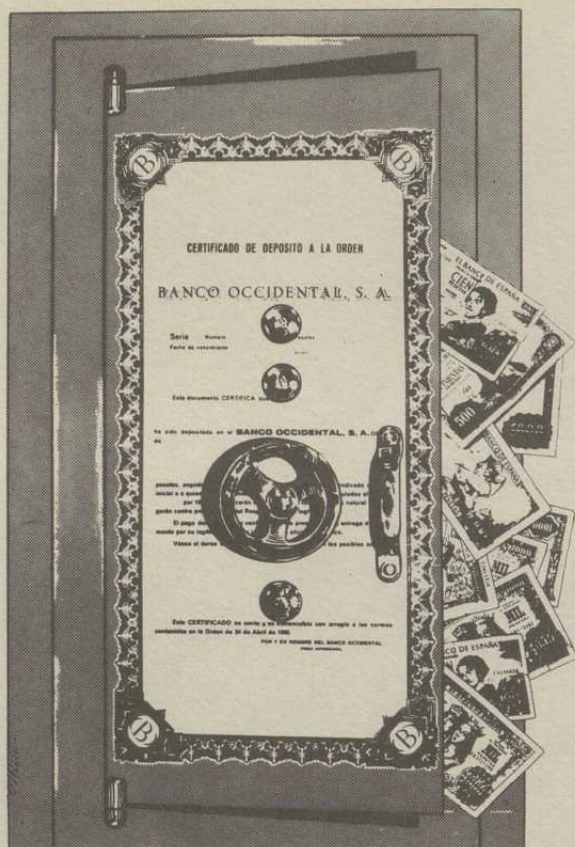
4º Rastrillo
para
Nuevo Futuro

**VENTA-ALMONEDA
BENEFICA**

ARTE ANTIGUO Y ACTUAL

1 a 5
MARZO
1972

Palacio Nacional de Congresos y Exposiciones
Av. Generalísimo, 29. Madrid



**una
caja fuerte
que
multiplica
su dinero**

**y que
cabe en el bolsillo**



Certificados de Depósito del **BANCO OCCIDENTAL**
mayor rendimiento y agilidad a su dinero

7.50 % de interés • Seguridad: operación bancaria
a plazo de 48 • Sin gastos ni impuestos para el titular
meses y 1 día • Transmisibles por endoso

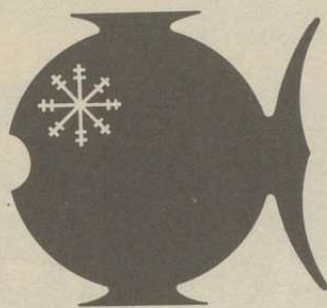
consúltenos sus posibilidades

BANCO OCCIDENTAL
Dirección General de Expansión

APA

MADRID Plaza de España, 2 Teléfono: 248 12 66 248 13 74 - 247 18 30	BARCELONA Ronda Universidad, 35 Teléfono: 232 68 97 (5 líneas)	ALICANTE Explanada de España, 2 Teléfonos: 21 64 02 21 33 02	D. _____ Calle _____ n.º _____ Ciudad _____ Tel _____ Desea mayor información: Visita ☐ Carta ☐ Tel ☐
---	--	--	---

APROBADO POR EL BANCO DE ESPAÑA CON EL N.º 8.630



***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 frío, 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 Jurídicos.
- 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 Psicología y organización administrativa

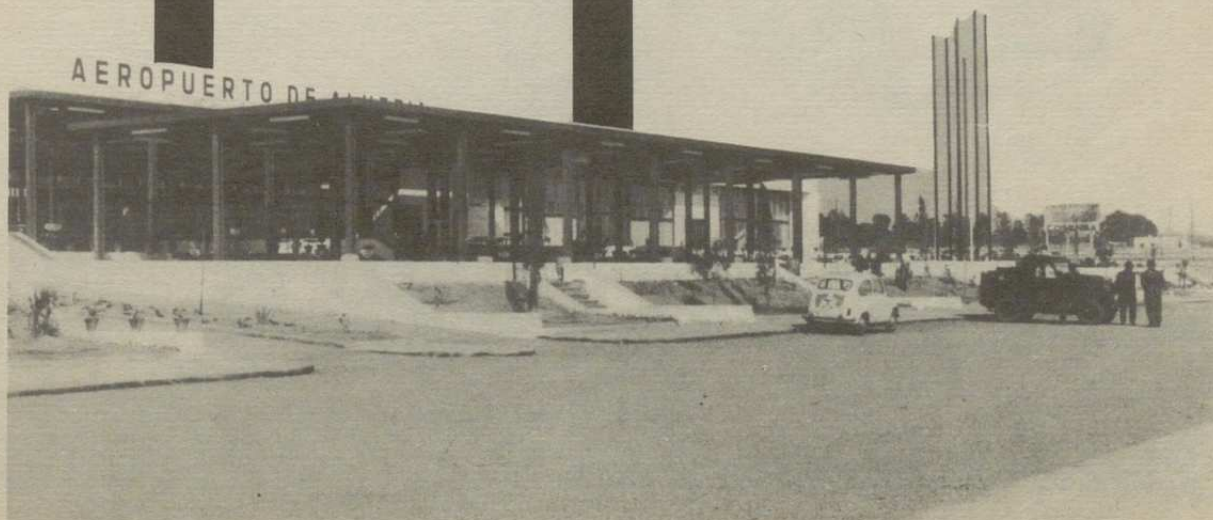
SEMSA Servicios y Estudios Empresariales, S. A.

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

EDIFICIO BANCO OCCIDENTAL

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.



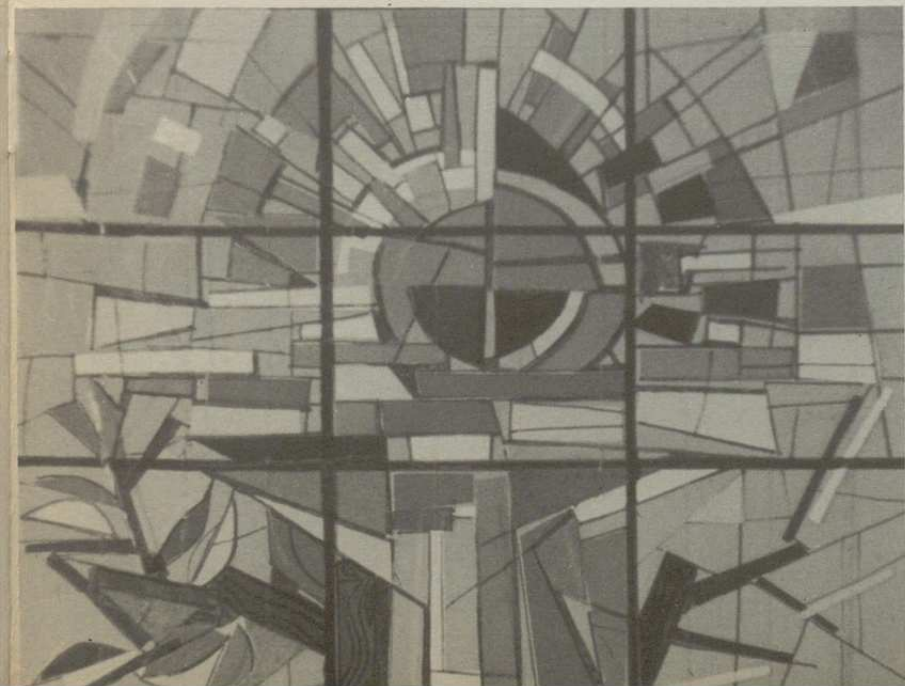
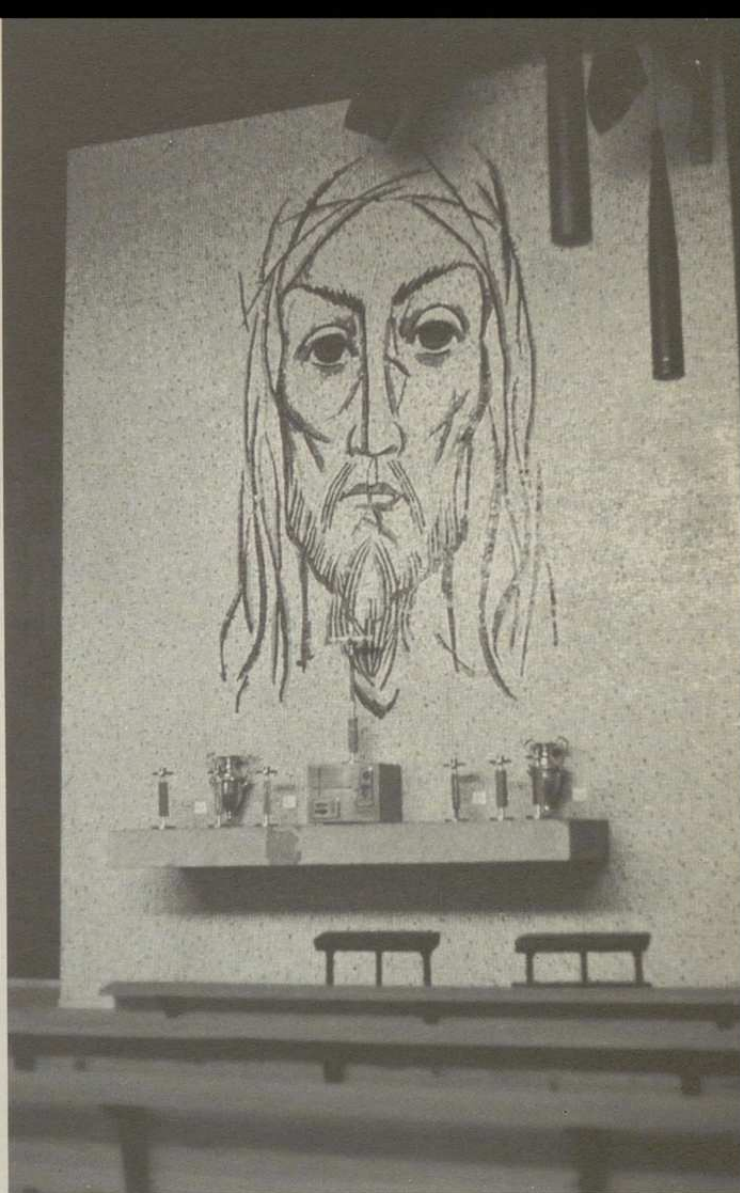
construye CatoS



....y construye bien

Plaza de las Cortes nº2 telf. 2 21 92 00

VIDRIERAS Y MOSAICO DE ANTONIO POVEDANO



Lamentamos no poder reproducir, con la luminosidad y cromatismo propio de Antonio Povedano, buena parte de las realizaciones en vidriera que se nos han facilitado. Quienes hemos podido contemplar el fruto ambiental de estas obras desearíamos llevar a la mente del lector las excelencias estéticas y religiosas que consigue Antonio Povedano con su virtuosismo

