



ARA

arte
religioso
actual

ARA arte religioso actual

PUBLICACION del MOVIMIENTO ARTE SACRO

Número 41. Año XI

Madrid

Julio - Agosto - Septiembre 1974

I N D I C E

SUMARIO	80
EDITORIAL.—DISINTIENDO	81
DIRECTRICES LITURGICAS DEL VATICANO II Y ARTE SACRO	83
Por don Francisco Gil Peláez, director del Secretariado Nacional de Liturgia.	
COLECCION VATICANA DE ARTE RELIGIOSO MODERNO. II. Pintura.—Ordenación.—Un Goya a la entrada.—Etapas de avance en los pintores franceses.—Odilon Redon.—Maurice Denis.—Georges Rouault.—Marc Chagal.—Alfredo Manessier.	90
RETABLO DE LUIS DE MORALES RESTAURADO	100
Comentarios por Fr. José Manuel de Aguilar, O. P.	
NOWA-HUTA (POLONIA)	108
Por M. A. de R. G.	
ESCULTORES NOVELES	109
Entrevista con Alfonso Salas, Marcos Rodríguez, Carlos Pereira y José Ramón Anda. por Fr. José Manuel de Aguilar, O. P.	
NOTA BIBLIOGRAFICA.—GALICE ROMANE.—Ed. Zodiaque. Abbaye de la Pierre qui vire. Yonne (Francia).	

PORTADA: Evangelista o profeta, tabla del retablo de Luis de Morales, en Arroyo de la Luz (Cáceres), 1953.
CONTRAPORTADA: El Crucificado, por Marc Chagal, pintura al gouache, 1943.

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: 400 pesetas (cuatro números).

Número suelto: 100 pesetas.

Precio de suscripción para el extranjero: 6 \$ U. S. A. Por avión, 8 \$.

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.



RETABLO DE SANTIAGO
Escultura en piedra (siglo XV)

BANCO OCCIDENTAL

PLAZA DE ESPAÑA. 2 Telfs. 241 92 38 - 241 92 57

MADRID

i Aire puro y tranquilidad !



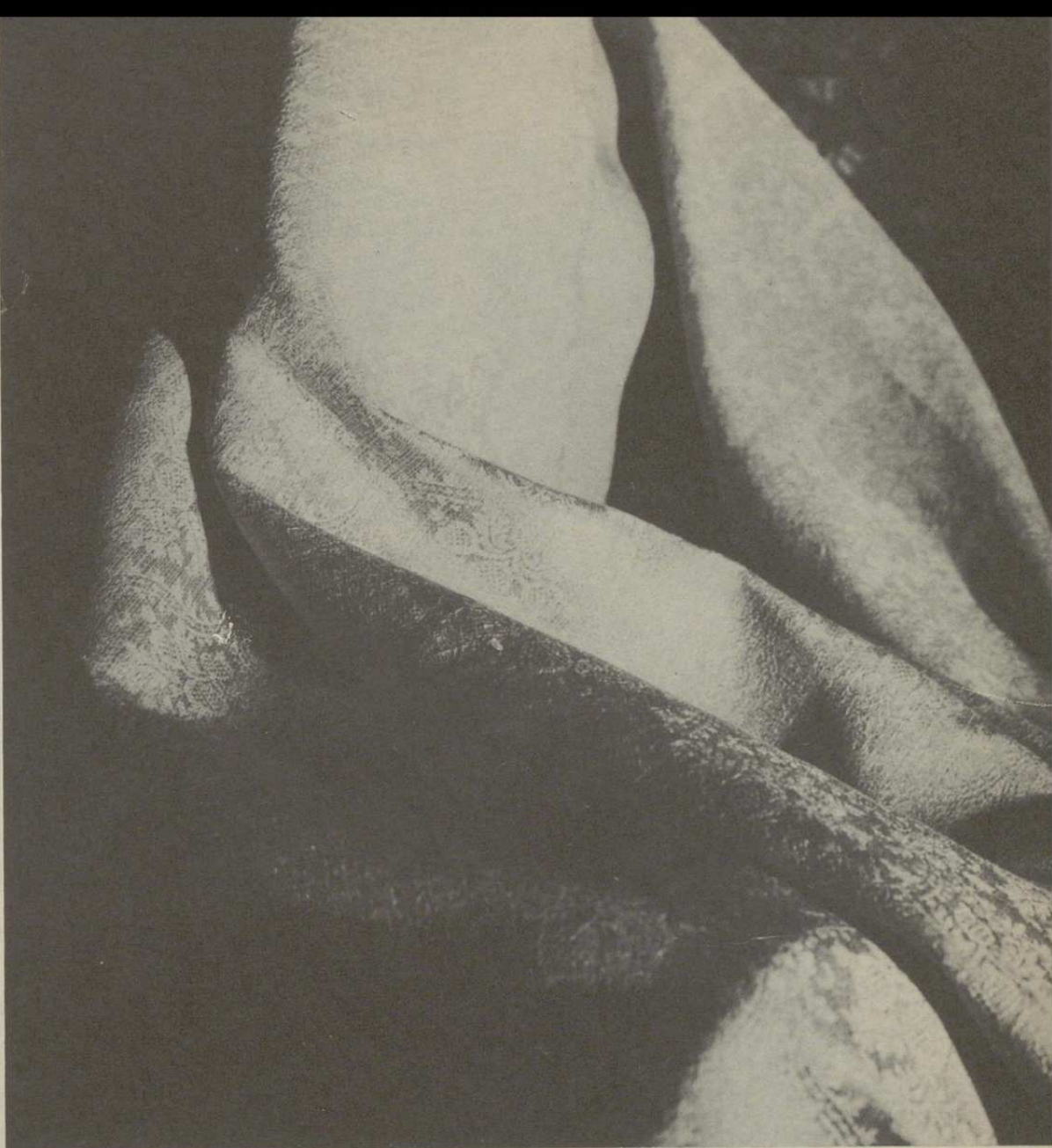
SACONIA

DEHESA DE LA VILLA S.A.

**Alcalá, 1
MADRID-14**

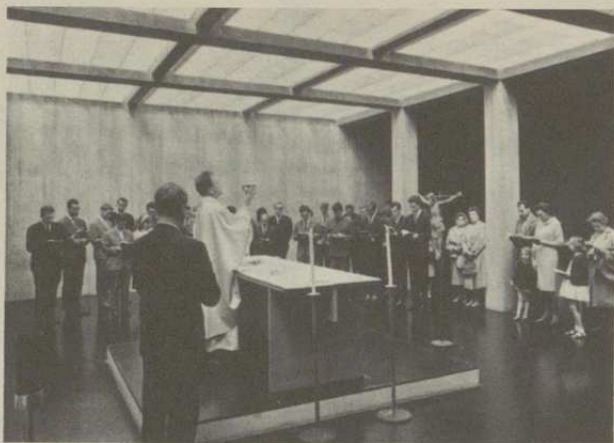
FORZ

X DANIELLA



bilbao - correo, 23 - teléfono 23 35 17
madrid - velázquez, 47 - teléfono 236 04 17
torremolinos - plaza san enrique, 4 y 5
palma de mallorca - plaza almoyna, 4

SUMARIO



PINTURA

EL EDITORIAL DE ESTE NUMERO TIENE ESPECIAL INTERES AL DISSENTIR DE CIERTAS APRECIACIONES DE UN ARTICULISTA DE LA REVISTA «TIME». INICIAMOS LOS COMENTARIOS A LA SECCION DE PINTURA DE LA COLECCION VATICANA, QUE CONTINUARAN EN NUMEROS SUCEIVOS.



ESCULTURA

LA ACTUALIDAD ES OTRA CARACTERISTICA DE «ARA» QUE MIRA TAMBIEN AL FUTURO. POR ESO HOY AFLORAN A SUS PAGINAS CUATRO JOVENES ARTISTAS QUE TERMINAN SU APRENDIZAJE EN LA ESCUELA DE SAN FERNANDO DE MADRID. VALIA LA PENA PUBLICAR NUESTRA ENTREVISTA Y DAR A CONOCER SU RECIENTE OBRA.

LITURGIA

EL DIRECTOR DEL SECRETARIADO NACIONAL DE LITURGIA, DON FRANCISCO GIL PELAEZ, DEDICA UN ARTICULO, CLARO Y CONCISO, AL AVANCE LITURGICO QUE HA SEGUIDO A LA CONSTITUCION CONCILIAR, EN LOS DIEZ AÑOS DE VIGENCIA. MAGNIFICA SINTESIS EN CINCO PRINCIPIOS Y SU OPORTUNA APLICACION A LAS REFORMAS EN EL ARTE RELIGIOSO.

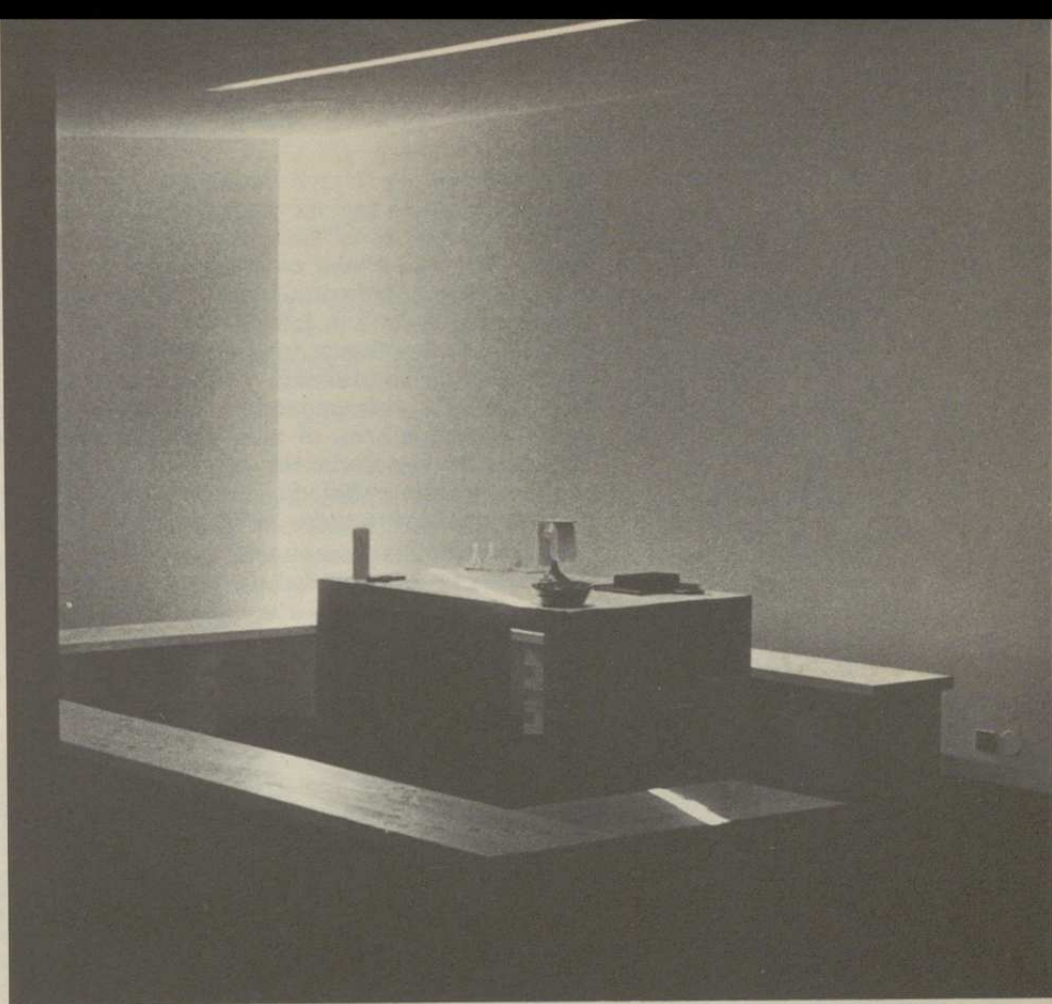


HISTORIA Y RESTAURO

OCASION OPORTUNA NOS OFRECE EL RETABLO DE LUIS MORALES, RECIENTE RESTAURADO Y EXPUESTO EN MADRID Y CACERES. PROVOCA REFLEXIONES E INICIATIVAS SOBRE TAN IMPORTANTE PROBLEMA. EN NOTA BIBLIOGRAFICA RESEÑAMOS EL «GALICE ROMANE», QUE HACE EL VIII TOMO DE LA EXTRAORDINARIA SERIE DE EDICIONES ZODIAQUE.



Capilla de una Casa de Estudiantes.
Pordenone, ITALIA.
Arquitectos: G. Gresleri y S. Varnier



EDITORIAL

DISINTIENDO

Mientras ARA —en su número de primavera— recordaba con júbilo el primer aniversario de la Colección Vaticana de Arte Religioso Moderno, pocas semanas después —el 5 de agosto pasado— la revista americana «Time» publicaba un breve artículo firmado por Robert Hughes, del cual tenemos que disentir.

La diferencia de apreciaciones supone normalmente planteamientos distintos y hasta contrarios.

Pudiéramos llegar a convenir con el autor cuando —al enjuiciar la iniciativa de organizar en el Museo Vaticano una colección de arte religioso moderno— reconoce que se trata de «una iniciativa decente y sincera en su intención»; también estamos con él al reconocer que contiene «respetables obras de arte», citando a Rodin, Matisse y Rouault; ya no tanto al decir que «prescindiendo de toda estimación religiosa», hay —en la colección— «obras densas y significativas, algunas de las cuales pudieran contarse entre las obras maestras del siglo XX».

Ocurre en esta información lo que suele ser frecuente en la prensa sensacionalista, que los titulares estridentes eclipsan lo que pudiera ser aceptable en el texto: así «Laberinto de kitsch» —«Trivialidades piadosas»—, «Desacertada selección». A cada chasquido verbal suceden frívolos comentarios, apreciaciones muy parciales y subjetivas, que no llegan a acercarse al problema central que la colección plantea, olvidando también sus concomitancias estéticas o pastorales.

El Papa Pablo VI abordó hace once años en memorable discurso a los artistas italianos (27-V-63), y vuelve nuevamente a insistir en el discurso inaugural de la nueva colección vaticana (23-VI-73), el tema crucial de las relaciones de la Iglesia y el Arte, aludiendo —claro está— a las determinaciones aprobadas en el Concilio Vaticano II (Constitución de Sagrada Liturgia, capítulo VII), que fijaba claramente la postura de la Iglesia, terminando felizmente con ciertos confusionismos que protagonizaron una larga polémica. Queda claro el hecho de que la Iglesia —como comunidad creyente— lleva veinte siglos de tradición, haciendo desempeñar al arte un valioso papel en la expansión y testimonio de la creencia y vida cristianas; y no exclusivamente con fines de «munificencia y propaganda», como afirma Hughes. La Iglesia utilizó en cada época el mejor arte, el más apto para llegar con su mensaje a todos los niveles sociales. Las variantes en el gusto estético o en el fervor religioso de los pueblos se han reflejado siempre en las curvas sinuosas, en los altibajos y variantes, que estructuran la larga historia del arte occidental.

El propio Papa reconoció con pesar la parte que pudo corresponder a la Iglesia en la culpabilidad de un alejamiento, que nunca llegó a ruptura. No se puede afirmar —como Hughes— que «ningún artista moderno de importancia haya hecho obra creadora en torno a doctrina o temas religiosos».

Sabemos con certeza que en varios países en cuyo contacto estamos la selección fue hecha según criterios objetivos, y que condicionamientos estéticos y valores espirituales han cernido la selección, con el difícil empeño de abrir paso en la Iglesia a las grandes posibilidades del arte actual. En este sentido también la apreciación de estas obras exige un esfuerzo de ambientación histórica y religiosa, que supere la fría alineación de las mismas en las paredes de un museo.

La Iglesia ha ido con prudencia y respeto avanzando en la clarificación de los conceptos —como arte religioso, arte sacro, valores espirituales, valores humanos, etc.—. El Museo, más que para definir, sirve para ejemplificar. Dentro de las dificultades que el tema entraña —no sólo en teoría, sino cuando se llega a la vivencia real— la visita y enjuiciamiento de la colección obliga a recorridos lentos y limitados que nos hacen revivir un interesante historial del próximo pasado. Todo ello se escapa, sin duda, a las posibilidades de una breve información.

Las discrepancias —en el abierto campo del diálogo comprensivo— siempre obligan a afinar juicios y huir de dogmatismos inflexibles. Por eso respetamos —aunque disintamos— las afirmaciones y enfoque, que no llegaron a profundizar en problema tan delicado, ni a valorar el esfuerzo y avance de la Iglesia para facilitar el deseado afianzamiento de su amistad y colaboración con los artistas.

ARA

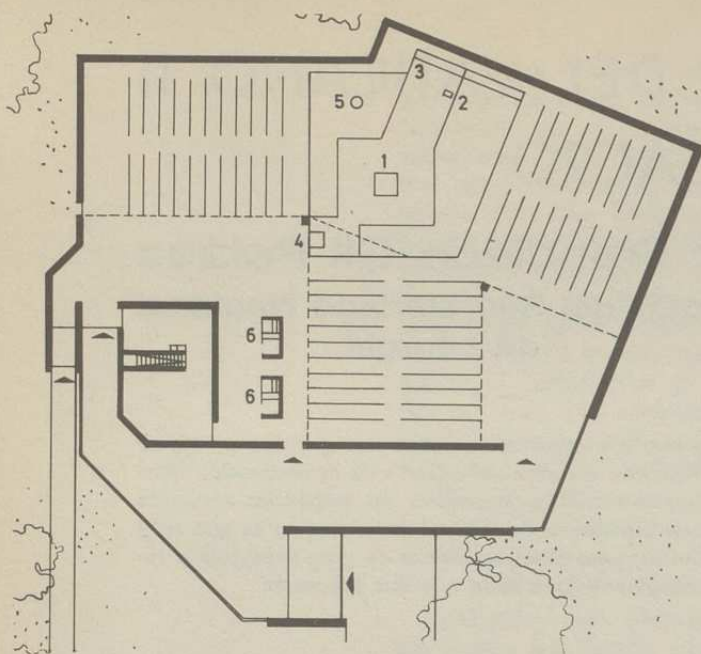
DIRECTRICES LITURGICAS DEL VATICANO II Y EL ARTE SACRO

Por Francisco Gil Peláez
Director del Secretariado Nacional
de Liturgia

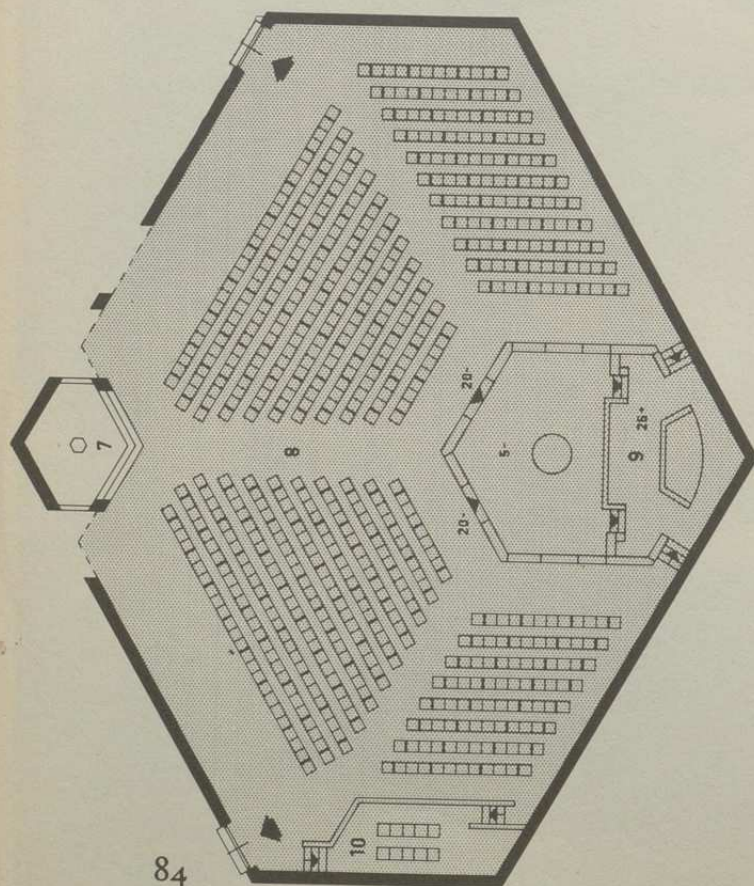
Poseemos orientaciones litúrgicas, taxativas, formuladas en el capítulo VII de la Constitución Conciliar Sacrosanctum Concilium (nn. 122-130) y en los capítulos V y VI de la Institutio Generalis Missalis Romani (nn. 253-312) sobre el arte y los objetos sagrados, y sobre las disposiciones, requisitos y ornato de las iglesias para la celebración.

Pero prefiero englobar en cinco los grandes principios o directrices, sacados del espíritu de la renovación litúrgica y, desde ellos, contemplar las exigencias concretas para el arte sacro. Estos cinco principios no es que sean los únicos, pero sí los considero de gran importancia referidos al arte, que es lo que nos preocupa.





WESTMALE - BELGICA (1965). Planta de ritmo convergente, para comunidad distribuida en tres grupos. Iglesia de San Pablo. Arquitecto Marc Desauvage. **UTRECHT (Overvecht) HOLANDA.** Planta poligonal convergente en la EMMAUS KERK (1969). Arquitectos: Grupo Kraaijvanger, Van Putten, Kuit, Knol y Mass



Primer principio:

EL PUEBLO DE DIOS, LA ASAMBLEA REUNIDA Y CONVOCADA POR LA PALABRA, ES EL QUE CELEBRA LA LITURGIA

Desde las afirmaciones de la Sacrosanctum Concilium, que considera la liturgia «obra de Cristo sacerdote y de su Cuerpo que es la Iglesia» (S. C., 7), y las acciones litúrgicas «no acciones privadas, sino celebraciones de la Iglesia que es sacramento de unidad, es decir, Pueblo santo congregado y ordenado bajo la dirección de los obispos» (S. C., 26, pasando por los distintos ritos reformados (Misa, Bautismo, Confirmación, Matrimonio, etc.) queda suficientemente acentuado que el pueblo no es sujeto pasivo o receptor de un fruto sino sujeto agente de la celebración. El celebra. El obispo, el presbítero o el diácono no son «celebrantes» en el sentido tradicional, o los «únicos» celebrantes, sino los presidentes de la celebración. No es rebajar su condición, sino ennoblecerla al agrandar el concepto de celebración y su ámbito.

De este principio se siguen unas exigencias a la hora de concebir y ordenar los espacios de un lugar de culto:

- La nave ha de ser el lugar de la reunión de la asamblea para celebrar. Esto condiciona su forma, tamaño, iluminación, sonoridad y accesorios necesarios, y su colocación.
- La sede, expresión o manifestación del carácter jerárquico de la asamblea. Ha de ser lugar presidencial por el sitio, la cercanía, la comunicabilidad entre el presidente y la asamblea. Su colocación, forma y modo influirá mucho en hacer comprender esta verdad de la celebración.
- El ambón será una constante referencia a la Palabra que está en la Asamblea, que la ha constituido, la ha convocado y espera respuesta. Su significación ha de ser clara por el lugar, la forma, la calidad y la estabilidad.
- La mesa del altar ha de ser el centro del templo. Es símbolo de Cristo-Piedra de edificación de la Iglesia. Su sola presencia es una invitación al Banquete Eucarístico, anticipo escatológico del Reino. Su principalidad se ha de expresar por su situación central —no necesariamente espacial o geográfica— por su forma; que la materia sea piedra; exento, libre de elementos que distraigan; único para mejor significar la unidad en torno a Cristo. No se habla de altares, sino de Altar.
- La pila o fuente bautismal. No es sólo el lugar de la celebración del bautismo, sino el de la constante evocación del mismo. Es signo de la permanencia en el cristiano de la dinámica bautismal que se inició un

día, se actualiza solemnemente todos los años en la Vigilia Pascual y se consumará en el Viático. De aquí que se prefiera un lugar visible, y fuente en vez de pila.

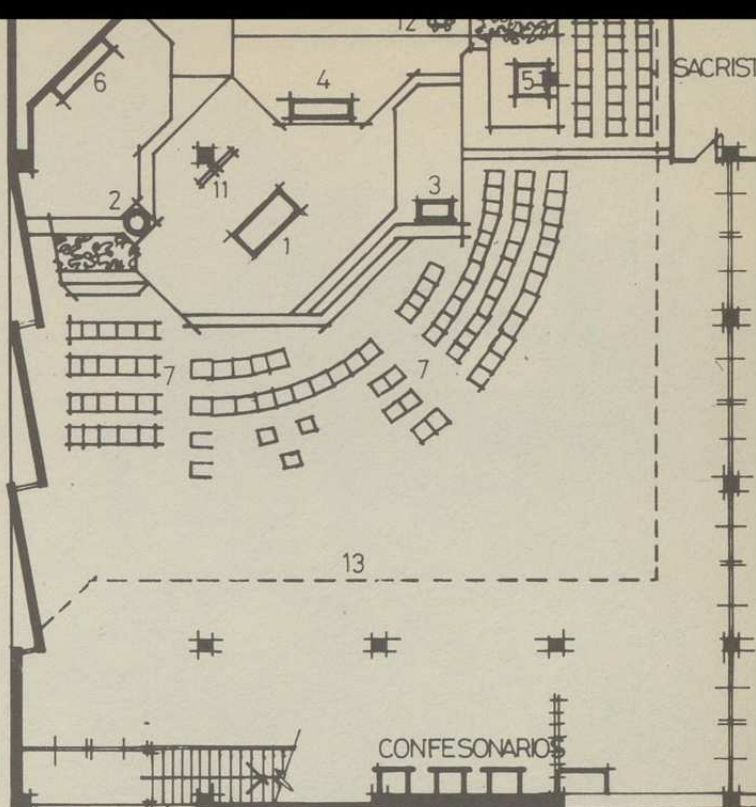
Es fácil constatar el cambio que este solo principio ha obligado y sigue urgiendo. Pasar de considerar a los fieles como sujeto pasivo, yuxtaposición de individuos colocados inorgánicamente, sin asientos o con asientos, en una sola dirección, a una comunidad estructurada orgánicamente, reunida para dialogar con Dios entre sí, para poner en común la fe y celebrarla, obliga a hacer grandes esfuerzos que se verán entorpecidos o facilitados según sea el espacio o lugar de culto. Asimismo es necesario superar una ambientación ordenada más para la piedad particular, con profusión de imágenes, multiplicidad de capillas y escasa visibilidad, que para la vivencia comunitaria. Y habrá que realzar, por encima del retablo —del que el altar era una pieza más, y a veces no la más importante—, la mesa del banquete sacrificial, exento y noblemente tratado. Si no había sede, ni ambón, era porque solamente en las misas llamadas solemnes, o al menos cantadas, se usaba y no como una función o servicio estable, sino como un aditamento de solemnidad. En cambio había púlpito, desgajado del presbiterio, no tanto por una necesidad física de acercamiento al pueblo, cuanto porque también el servicio de la Palabra estaba, normalmente, desgajado de la celebración litúrgica.

Segundo principio:

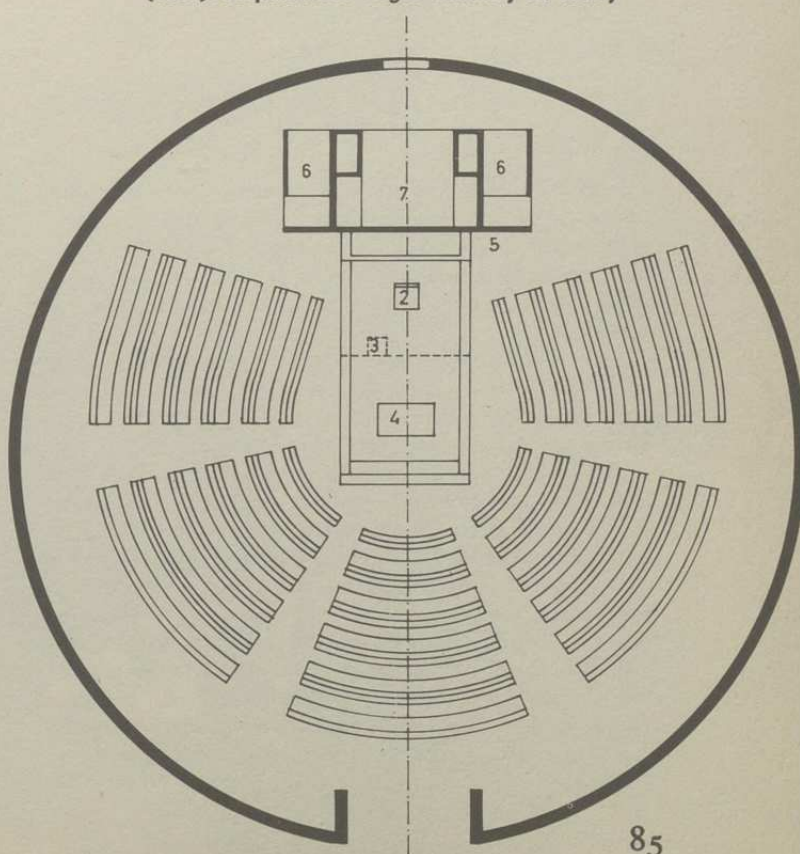
LA ACCION EUCARISTICA ES EL CENTRO DE LA IGLESIA

Afirmar que la Eucaristía es el centro de la Iglesia no es ninguna novedad. Pero no la Eucaristía en la reserva o en el sagrario, sino en la acción, en la celebración, porque en su dinámica es donde se expresa la Iglesia. «Ninguna comunidad cristiana se edifica si no tiene su raíz y quicio en la celebración de la santísima Eucaristía» (P. O., 6). Partiendo de la Misa y «para prolongar la gracia del sacrificio» (Ritual de la Eucaristía, 4) se reserva en el sagrario, cuyo «fin primero y primordial es la administración del Viático, y los fines secundarios, la distribución de la comunión y la adoración de Nuestro Señor Jesucristo presente en el Sacramento» (Ritual de la Eucaristía, 5).

De aquí se sigue que es el ALTAR el que ha de ocupar el centro del templo; que ha de ser de piedra por el simbolismo de Cristo, piedra angular, fundamento de la Iglesia; que ha de ser único, como es Cristo (la duplicidad de altares enturbia esta imagen); que ha de ser exento del retablo y sin sagrario. Y que el SAGRARIO ha de ocupar una capilla lateral o un lugar recogido dentro de la nave central, pero nunca en el altar o mesa de la celebración.



Parroquia de SAN LUIS DE LOS FRANCESES, MADRID. Arquitecto Manuel Aymerich (1972). Además de la convergencia hacia el Santuario destaca la acertada ordenación sacramental. Capilla del Pensionado de Santa María (Jambes-Namur), BELGICA (1967). Arquitectos: Roger Bastin y A. Mairy





Parroquia de San Antonio, Pordenone (ITALIA). Arquitecto Silvano Varnier (1970). Celebración del Bautismo

Tercer principio:

LOS SACRAMENTOS NO SE ADMINISTRAN, SINO QUE SE CELEBRAN

Es el n. 59 de la Sacrosanctum Concilium, el que afirma, al hablar de los sacramentos en general, que «confieren ciertamente la gracia, pero también su celebración prepara perfectamente a los fieles para recibir fructuosamente la misma gracia, rendir el culto a Dios y practicar la caridad».

En la administración no se requiere más que el que administra y el que recibe. En este caso el sacramento no pasa de ser «una cosa» que se recibe. Hay cierta degradación de los sacramentos, una «cosificación».

En cambio, la celebración supone acción, tono festivo, comunidad que celebra, y también espacio para celebrar.

El espacio puede ser la misma nave central o un lugar a propósito. Un mismo sacramento podrá celebrarse en un lugar u otro según los casos o momentos, pero para todos está preceptuado que siempre que «admitan una celebración comunitaria, con asistencia y participación activa de los fieles, hay que preferirla, en cuanto sea posible, a una celebración individual y casi privada» (S. C., 27). Salvando estos presupuestos su lugar o espacio más adecuado contando con las exigencias propias de la celebración. Así:

— El BAUTISMO se puede celebrar en el baptisterio como lugar totalmente aparte de la nave (tradicionalmente era su lugar, pero es que apenas había celebración), o en la misma nave, pero en lugar destacado. Hoy más que de baptisterio o de simple pila, se habla de fuente bautismal, que puede ser incluso de agua corriente.

Hay que hablar que la liturgia de la Palabra se pueda celebrar con tranquilidad; que la pila o fuente bautismal sea o esté visible para que evoque la realidad bautismal que es fundamental a la Iglesia; que aparezca que Pila y Mesa se complementan.

— La CONFIRMACION, aunque no requiere espacio determinado como el Bautismo, sí necesita ámbito de celebración. Ha de hacer relación al Bautismo con algo más que la renovación de las promesas bautismales. La celebración se centrará en la sede, en el ambón, en la mesa y en la pila.

— La PENITENCIA, según el nuevo ritual, se podrá hacer según tres tipos o maneras: reconciliación de un solo penitente, reconciliación de varios penitentes con acusación y absolución individual y reconciliación de varios penitentes con absolución general. La forma típica de celebrar el sacramento es la segunda y requiere sede y ambón. La sede presidencial ha de ser el «lugar» propio de la reconciliación. Esta sede penitencial colocada en un lugar o espacio recogido y discreto, pero nunca escondido, ni lóbrego, vendrá a hacer las veces del actual confesionario. Y para la consulta, la revisión de vida cristiana o los retoques de los esfuerzos o intentos de conversión, habrá que arbitrar otros recursos en lugares separados o contiguos al templo, en los que sea posible el diálogo personal con sosiego y discreción.

— El MATRIMONIO necesita, además de la sede, el ambón y la Mesa, si se celebra dentro de la Misa, los asientos para los contrayentes, destacados y de cara a la asamblea. Si se casan ante la Iglesia reunida, no han de darle la espalda.

— Algo parecido se ha de decir de la UNCIÓN de los ENFERMOS cuando es celebrada en el templo, de la ORDENACION DE MINISTERIOS, de la PROFESION RELIGIOSA y CONSAGRACION de VIRGENES, y de las EXEQUIAS CRISTIANAS. Los elementos propios de la celebración litúrgica se han de colorear de lo específico que celebran. Para esto la imaginación y creatividad del artistas.

Cuarto principio:

LA LITURGIA NO AGOTA TODOS LOS ASPECTOS DEL CULTO

La Liturgia es culto a Dios, pero no agota todos los aspectos del culto. La Constitución Sacrosanctum Concilium reconoce la existencia de otras manifestaciones de culto que no entran en la «oficialidad» de la Liturgia, pero que se han de tener en cuenta. Son las «pia exercitia». Los recomienda «con tal que sean conformes a las leyes y a las normas de la Iglesia» y que «se organicen teniendo en cuenta los tiempos litúrgicos, de modo que vayan de acuerdo con la Sagrada Liturgia, en cierto modo deriven de ella y a ella conduzcan al pueblo, ya que la Liturgia por su naturaleza está muy por encima de ellos» (S. C., 13).

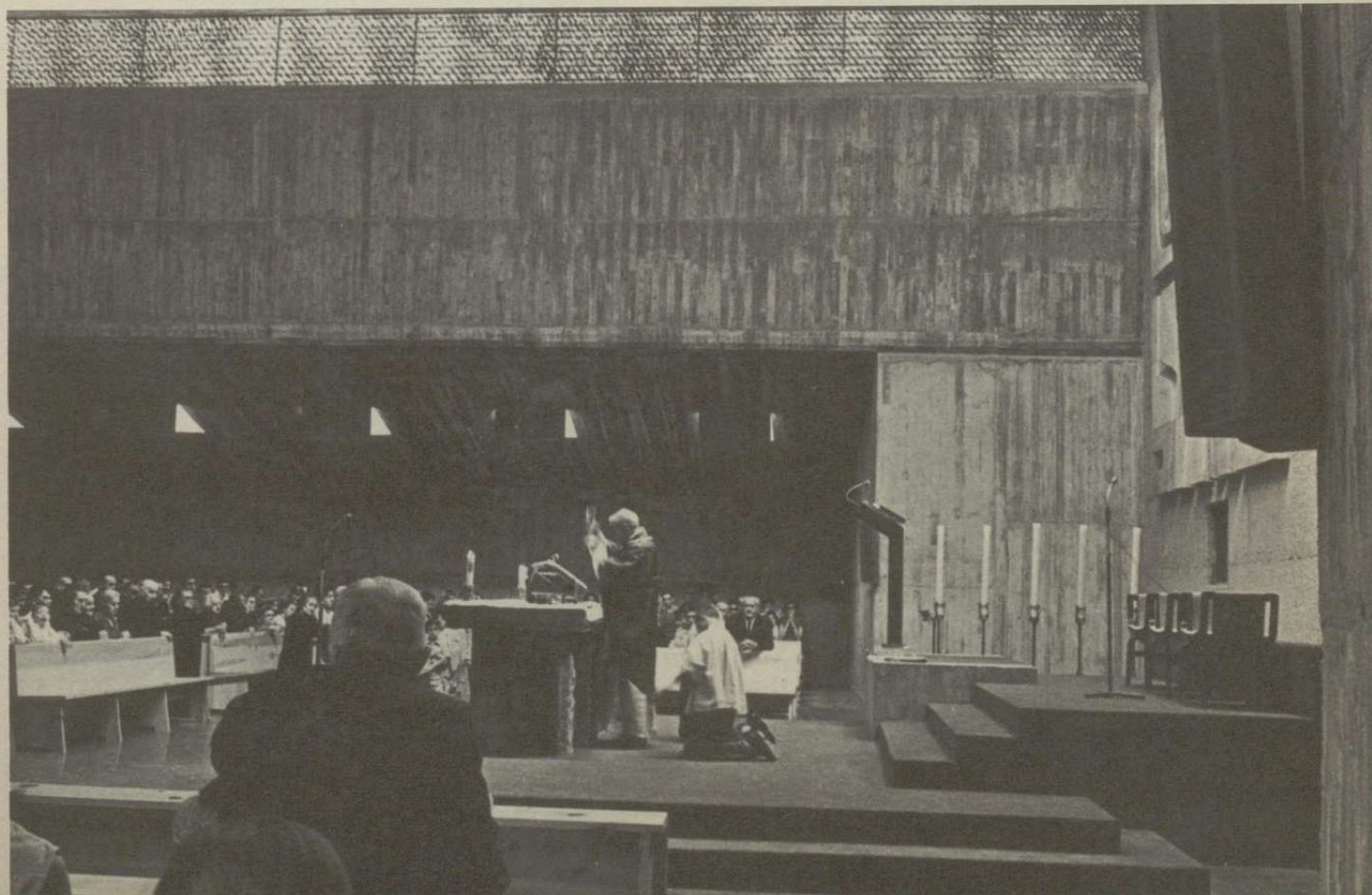
Establecida la primacía de la Liturgia no hay inconveniente en admitir y recomendar los ejercicios piadosos como alargamiento (*derivetur*) o preparación (*manuducant*) de la misma y siempre en perfecta armonía con el Tiempo litúrgico que se celebra.

Es cierto que en otro tiempo han ocupado un amplio campo —y casi el único— en la pastoral de la Iglesia. Las devociones particulares se han centrado en determinados lugares (santuarios, ermitas, capillas) de gran concurrencia de fieles, amplio despliegue apostólico y profusión artística. Han sido objeto de estas devociones: reliquias, imágenes, cuadros, utensilios. Y se han expresado por medio de romerías, procesiones, ofrendas, votos, mandas.

Nacen con fines buenos: para sensibilizar una verdad, o para desarrollar un misterio, o para escenificar una acción, o para honrar al Señor, a la Virgen, a los santos. Pero encierran unos riesgos que es necesario cubrir para evitar que caigan en excesivas sacralizaciones, o en entronizar un culto natural desplazando la liturgia, o que deriven en magia, o que maten el hambre cristiana alimentando la natural religiosidad, sin despertar nada más. Pueden ser un bloqueo de la evangelización.

Antes no se recelaba de estas manifestaciones de religiosidad, todas se daban por buenas, incluso ocupaban lugar preferente, y alrededor de ellas giraba la casi totalidad de la acción de la Iglesia. Consecuentes con esta mentalidad, lo importante en el templo era el retablo, o el camarín, o la imagen, o la reliquia. Lo que hacía centro era: la procesión, o la subida o bajada de la imagen, o la romería; o la subasta o las pujas; o el besar el manto o la cinta o el escapulario; o el encender velas o lamparillas, o el caminar de rodillas. Lo que daba apoyatura a la pastoral era la novena, la adoración a la imagen, la pertenencia a la cofradía.

Celebración eucarística comunitaria en la parroquia del Salvador, SORIA. Arquitecto Francisco Bellosillo (1969)



Sin embargo, suprimir o arrinconar las devociones porque tienen riesgos no es solución correcta. Habrá que hacer un esfuerzo de integración, previa purificación, según las normas emanadas de la Constitución Conciliar. Habrá que podar la excesiva exuberancia de devociones ante el peligro de ofuscar el núcleo central de la celebración, como podrá ocurrir si se polarizase el culto en los santos o si se desarrollasen excesivamente o casi exclusivamente los aspectos secundarios o accidentales de los sacramentos. Habrá que equilibrar o contrapesar lo devocional con lo litúrgico, no dándole más importancia a los meses o semanas que a los tiempos litúrgicos; a lo popular que a lo oficial; al ciclo santoral que al cristológico; a la Patrona que a la Pascua; a la exposición con el Santísimo que a la Misa; a la meditación que a la Liturgia de las Horas. Habrá que hacer intervenir, en la medida de lo posible, la Palabra de Dios como elemento iluminador del acto e interpelador de los participantes.

Según estos criterios se deben concebir y planear los lugares, objetos y elementos expresivos del culto en las devociones privadas o ejercicios piadosos.

Quinto principio:

EL PUEBLO DE DIOS NECESITA REUNIRSE OTROS MOMENTOS ADEMÁS DEL CULTO

Así como el culto no se agota en la Liturgia, la Iglesia tampoco se agota en el culto. En la celebración litúrgica se expresa, toma conciencia de su misión, pero para vivirla en el mundo en donde ha de dar testimonio de «lo visto y oído». Si la celebración es un momento culminante, no es lo único. También ha de reunirse para la catequesis, el catecumenado, la formación permanente. También necesita momentos de encuentro personal, a nivel humano, fuera del marco celebrativo. También los cristianos han de estudiar la situación de los hombres y de la sociedad, han de programar la acción pastoral o planificar el compromiso temporal, y han de revisar la acción apostólica.

Supone concebir la Iglesia con proyección social y sentido misionero. De aquí que surja la necesidad del complejo parroquial o del templo polivalente. Por esto habrá quien prefiera, más que templos, lugares de culto en donde prima el lugar de reunión sobre el de la celebración, o aquél, en determinados momentos, se convierta en templo. Sea cualquiera la solución, no quita que se realice con dignidad y belleza, como tampoco impide que

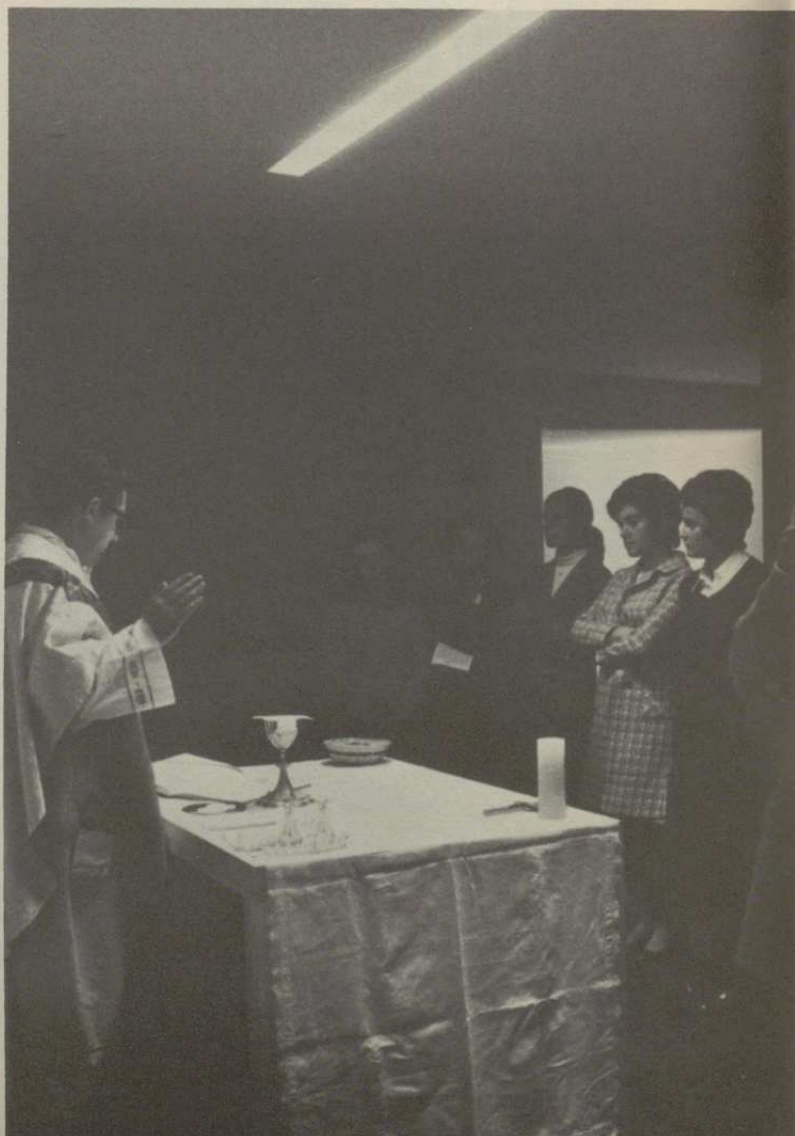
un espacio, aunque sea pequeño, esté concebido y hecho para abrigar la intimidad de la celebración comunitaria y de la oración privada.

Diez años de directrices conciliares dan un saldo positivo y a la vez descubren nuevos y amplios campos para el trabajo. Si va cambiando la imagen externa de la Iglesia es porque hay una nueva concepción de la misma que necesita expresarse de otra manera, y al hacerlo así va configurando mejor su contenido interno.

Si los templos, en lo externo, son menos triunfalistas, más en consonancia con el medio, es porque la Iglesia así expresa mejor que es para el hombre y el mundo de hoy, ni atemporal ni ahistórica, en la que cabe todo lo que de noble y auténtico existe en la creación y en la sociedad, en cuanto a materiales, técnicas y artes.

Si en el interior del templo la nave es más funcional, más centrada en la celebración y preocupada por la participación, es para que aparezca más claramente el carácter comunitario de la Iglesia, el sacerdocio universal de los fieles, el derecho y el deber de participar, la comunidad como sujeto de la celebración, y la celebración como expresión y realización de la propia Iglesia.

Celebración eucarística en pequeña comunidad de Estudiantes en Pordenone (ITALIA)
Comunidad parroquial reunida en asamblea litúrgica, verdadero templo de piedras vivas en humilde instalación. Santa Margarita, MADRID. Arquitectos: F. y J. Bellosillo (1968)





Si los elementos del presbiterio —sede, altar, ambón— se conjugan armónicamente, no aislados, ocupando «espacios», con ritmo y progresión, es para destacar la principalidad teológica de la mesa (Cristo, piedra fundamental), la trascendencia funcional de la sede (la jerarquía significando a Cristo cabeza), la constante referencia a la Palabra (Cristo, Verbum Dei) y así palpar la estructura interna de la Iglesia.

Si la fuente bautismal no es un lugar, sino un espacio dentro de la nave, con visibilidad y fácil referencia a las celebraciones, es porque el Bautismo es como el fundamento de la Iglesia, que se actualiza y renueva frecuentemente, sobre todo en la noche Pascual, hasta que se consume en la muerte en el Señor.

Si la sede penitencial y su espacio correspondiente está realizada para acoger a los que se reincorporan a la Iglesia y para sellar los nuevos esfuerzos de conversión,

es porque la Iglesia es, y así quiere aparecer, sacramento de reconciliación entre sus miembros —que aunque justos siempre necesitan de perdón—, y de estos con el mundo. Ella se expresa «semper renovanda».

Si el sagrario está en una capilla aparte o en un lugar recogido dentro de la nave, o en el presbiterio, pero fuera del altar, nos está diciendo cuál es la veneración que la Iglesia siente por las Especies Sacramentales, como dentro de lo comunitario tiene asiento lo individual, y cuál es el aprecio de los ausentes y de los enfermos.

Con sólo contemplar los espacios y los elementos de la celebración descubrimos a la Iglesia que principalmente «se realiza en la participación plena y activa de todo el pueblo santo de Dios en las mismas celebraciones litúrgicas, particularmente en la misma Eucaristía, en una misma oración, junto al único altar donde preside el Obispo, rodeado de su presbiterio y ministros» (S. C., 41).

II - PINTURA

A. ORDENACION

Al elegir criterio de orden para informar sobre la amplia aportación de pintura, hemos observado que la mayor parte de la producción presentada en la nueva Galería corresponde a artistas nacidos en el siglo XIX y que se adentran con sus obras en el siglo XX. Casi son excepción los españoles, cuya mayoría son artistas en pleno rendimiento —como Benjamín Palencia, los dos Vaquero, Alvaro Delgado, Villaseñor, Javier Clavo y Ramón de Vargas. Picasso, Piñole y Carlos Pascual Lara ocupan su puesto en el pasado—. Tampoco nos parece válida la agrupación por nacionalidades, que fue desechada claramente al organizar la instalación. Ni resultaba fácil una clasificación por escuelas o estilos, ya que la época que abarcan ha sido en la historia del Arte una de las más variadas y ricas en toda clase de ensayos y tendencias plásticas. En ellas probaron fortuna o reflejan influjos unos y otros artistas. Si los tratadistas del arte se han visto obligados a incluir a Picasso —prodigio de fecundidad creativa— en casi todas las tendencias de su tiempo, algo parecido nos pasaría con bastantes de los artistas presentes en la Galería Vaticana cuyas evoluciones y cambios han sido bien notorios y que no siempre se reflejan claramente en las obras coleccionadas.

Aun conociendo los riesgos, hemos preferido situar a los artistas —con cierta libertad— en la trayectoria de un esfuerzo meritorio que, arrancando casi de un vacío en la preocupación y temática religiosa —época de atonía y decadencia de los valores del espíritu—, llega a lo que se ha llamado la Nueva Alianza de la Iglesia y el Arte, al ensayo elocuente del «appel aux maitres» y a la actual renovación estética en los servicios del arte a la Liturgia. Bien merece recordarse la valiente frase de Maurice Denis: «Nosotros —los artistas católicos— no queremos que nuestra madre la Iglesia, la esposa eternamente joven del Cristo eterno, se vista con modas pasadas y de manera ridícula en las tiendas de los mercachifles del pseudo-románico

o del pseudo-gótico». «Al identificar la religión con las formas antiguas se ofrece un argumento a los que pretenden que la misión de la Iglesia está ya acabada». (Art et Critique.)

B. UN GOYA A LA ENTRADA

Resulta muy acertado que el primer paso, del renacimiento al arte actual —del vecino Miguel Ángel en la Sixtina y el convecino Pinturricchio de los apartamentos Borgia al variopinto y sugestivo mundo actual—, lo diéramos teniendo muy a mano —con destacada presentación— una obra de fuerte expresividad y magistral ejecución firmada por Francisco de Goya en 1819. Anterior en fecha, pero con impresionante brío de avance, sirve muy bien para conseguir —en aquel interminable Museo— un tránsito y adaptación del lejano ayer a las realidades de hoy.

Obra pequeña y modesta —una simple aguada sobre papel— que no sobrepasa el tamaño de cuartilla holandesa. Tiene todo el aspecto de un primer boceto para algún fresco que no creemos llegara a realizarse. Representa un santo —posible profeta o evangelista—. La composición es muy sencilla —rombo inserto en rectángulo vertical—, jugando ágilmente con gradaciones en gris y con algunos contrapuntos marrones. La intensa luz lateral subraya los volúmenes de la figura sedente y destacan —muy expresivamente— los rasgos fuertes de un rostro venerable. Todo él parece reclamar grandiosidad física y denuncia gran penetración espiritual.

Obra de madurez, posterior a la pintura negra de la Quinta del Sordo y del mismo año que lo mejor de su producción religiosa —la «Última Comunión de San José de Calasanz»— y de la «Agonía del huerto de los Olivos», para las Escuelas Pías de Madrid. Tan bella y expresiva, esta aguada nos hizo desear un estudio más completo y profundo de las obras goyescas de tema religioso y alentó nuestra gratitud el Santo Padre, que hizo pasar tan valiosa obra de su colección privada a las salas nuevas del Museo.



ODILON REDON (1840-1916).
Santa Juana de Arco. Pintura
al pastel sobre cartón



C. ETAPAS DE AVANCE EN LOS PINTORES FRANCESES

No podrán comprenderse ni valorarse buena parte de las obras que nos proponemos presentar sin evocar las circunstancias ideológicas y plásticas en que surgieron. El balance de fin del siglo pasado fue muy poco halagüeño para la Iglesia y el arte religioso. Se había producido un distanciamiento, cuando no una separación y ruptura, entre la Iglesia y los artistas de genio. La Iglesia se siente abandonada por los valores más representativos del arte, teniendo que refugiarse en el servicio de los mediocres, que crean un arte desprovisto de vida e inquietud, arte convencional, sin espontaneidad y fuerza creadora. Arte timorato y prudencial —de puras fórmulas— que deriva hacia un academicismo devoto.

La Iglesia había perdido hace tiempo su arte propio y tradicional. Pierde después el arte popular de una sociedad que va dejando de ser cristiana, que se vulgariza, se achabacana y se indus-

trializa. La Iglesia pierde finalmente a los artistas de calidad, que se le alejan y se emancipan de su servicio y tutela.

Por primera vez en la historia la Iglesia vive desconectada del arte de su tiempo, desconocedora de los movimientos de renovación, aprisionada en formas arcaicas y huera que miran con nostalgia el pasado como única escapada posible y como síntoma de esterilidad y mediocridad. La Iglesia intentaba mantenerse al mismo tiempo tradicional y viva, pero los valores tradicionales ahogaban a los vitales; la Arqueología sacra sustituía al Arte.

El arte refleja el modo de ser de su tiempo —contenido ideológico anárquico, caótico y poco religioso. Los modos de expresión plástica seguían diversos rumbos de ensayos —en fuga del realismo— hacia lo abstracto, lo no figurativo y acusadamente subjetivo. Doble supuesto de cambios —ideológicos y plásticos— que provocaron una profunda crisis en el arte religioso.

La Iglesia sufre las consecuencias de una inadaptación entre su mensaje de eternidad y las formas de expresión con que se presenta. Desfasamiento de lamentables consecuencias para la empresa apostólica. El hombre de la época no se siente ambientado en el templo, ni comprende el lenguaje del predicador, le disgusta la exagerada escenografía religiosa y las reconstrucciones de formas o estilos arcaicos. Los impulsos de renovación no iban a tardar en aparecer, tanto en las minorías católicas militantes como en el mundo del arte, y será precisamente en Francia, hacia 1890, donde surgen los primeros chispazos de lo que iba a ser la gran batalla del arte religioso nuevo.

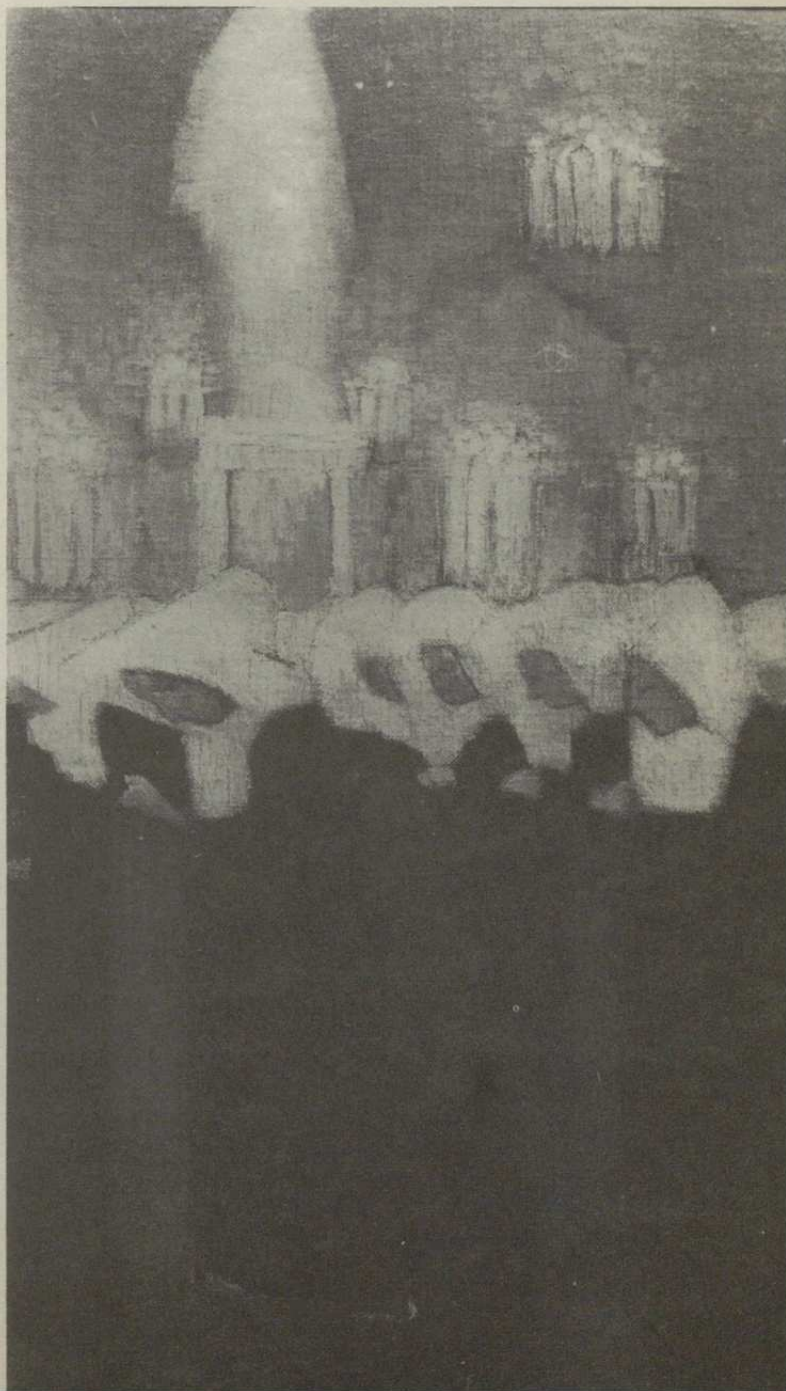
Resulta notable el hecho de ser la pintura quien primeramente plantea los problemas de la nueva estética religiosa. El momento coincide con un fecundo trance de ensayos y experiencias nuevas en la pintura, y los artistas convergen a París como escenario de renovación. Planteada la lucha del realismo frente al academicismo, mientras está en primera actualidad la gran disputa del impresionismo, comienza a formarse un grupo de pintores franceses —algunos de ellos militantes conocidos del catolicismo evolucionado— que aceptan la consigna definitiva de una nueva actitud: «el arte es la búsqueda decidida —por la sola plástica— de la expresión interior». Odilon Redon y Gustavo Moreau, a quienes pronto se unen Maurice Denis, Desvalieres, Rouault y Matisse. Pululan grupos en torno a la academia —Taller Julian—, donde ya destaca Maurice Denis como figura central, con Bonnard, Serusier, Vuillard, Roussel, etc. Denis y Desvalieres, por su prestigio profesional y su vivencia religiosa, serán posiblemente los primeros en ganar gran prestigio con un arte religioso auténtico, vivo y actual —superando un arte de pura complacencia—, hacia una versión plástica mucho más humana y con aliento de trascendencia. El arrinconado arte cristiano recobra su prestigio y dejará de aparecer como objetivo secundario e indigno de un maestro.

Completando las grandes conquistas de los pintores llegarán después los ensayos doctrinales entre los que destaca y orienta muy provechosamente Jacques Maritain, y el gran poeta Paul Claudel. En el plano pastoral seguirán las discutidas iniciativas del «Appel aux maitres», de tan estimables frutos en las nuevas Iglesias de Breseux (Jura), Assy, Vence y Audincourt. Largo espacio merecería el recuerdo de la gran tarea orientadora en lo doctrinal y práctica en soluciones, que durante medio siglo vino desarrollando la revista «Art Sacre», con la doble pareja de dirección que desempeñaron primeramente los P.P. Couturier y Regamey y después sus sucesores los P.P. Cocagnac y Capellades.

Vendría finalmente el Concilio Vaticano II san-

cionando con máxima autoridad las orientaciones que tenazmente fueron ganando la batalla del arte religioso y abriendo un amplio campo a las iniciativas de renovación plástica vinculada a la Liturgia.

Podemos decir que la Galería nos hace revivir en sus lienzos este verdadero esfuerzo de renovación. Casi todos los autores citados y otros muchos que se pudieran citar se encuentran representados. Alguno de ellos como Rouault con una veintena de obras. Nos toca ahora seleccionar lo más significativo, sin traspasar el espacio asignado a esta presentación.





MAURICE DENIS (1870-1943). «Misa matinal» (1890) y «Templo» (1907), dos lienzos de Maurice Denis, que delatan su ruptura con el academicismo. La temática de uno y otro tiene solamente una vinculación anecdótica con lo que fue su meritorio ensayo de renovación del arte religioso

D. PRESENTES EN LA COLECCION VATICANA

ODILON REDON (1840-1919)

Dibujante, grabador y pintor. Contemporáneo de los impresionistas y muy al margen de ellos creó un estilo muy particular y personal en línea simbolista. Delicado de salud, vivió mucho tiempo en el campo, aficionándose a las ciencias naturales, música y poesía. Se traslada a París en 1858, trabaja en el Atelier de Gerome, traba amistad con el grabador romántico Bresdin, que en Burdeos le había iniciado en el aguafuerte. Trabaja y copia pintura clásica y estudia litografía. En 1879 publica su primer álbum de litografías «En sueños». Hasta los cincuenta años casi toda su producción la realiza en dibujo al carboncillo, conser-

vándose entre 500 y 600 obras. Acudió a varias exposiciones con Gauguin y otros artistas independientes; al comenzar el siglo realiza decoraciones murales y expone en el Salón de Otoño. Cultiva el trato con músicos y artistas especialmente con Mallarmé. Su obra grabada fue considerable, ilustrando numerosos álbumes con sentido plástico muy parecido a los dibujos a carbón, en los que adquirió gran prestigio por su autenticidad y fuerza. Pasó al empleo del color —sobre todo al pastel—, realizando retratos familiares y especialmente mucho tema religioso o alegórico. La pintura al óleo ocupó buena parte de su juventud en paisajes muy delicados y de entonación apagada; después de un paréntesis a la muerte de su hijo mayor, vuelve con fuerte expresividad al color más intenso, aunque sutil, adaptado a una temática menos triste y más lírica e imaginativa, transparentando con frecuencia su intimidad religiosa. Es indudablemente un espíritu romántico e indiscutido simbolista. Su prestigio personal y profesional irradió gran influencia entre los jóvenes pintores de principios del siglo, especialmente en Bonnard, Denis y Matisse. Sus expansiones literarias —muy íntimas y delicadas— fueron publicadas después de su muerte con el título «Consigo mismo».

La versión de «Santa Juana de Arco» —que figura en la colección, irradia una intimidad tierna y espiritualidad apacible y recatada muy diferente de la estampa o figura combativa que tanto se produjo en aquella época.

MAURICE DENIS (1870-1943)

Pintor francés de brillante expediente escolar y de amplia irradiación profesional. Perteneció al grupo de la Academia Julian, en la que hizo buena amistad con Paul Serusier, el gran admirador y propagandista de Gauguin; fácilmente se comprende que allí se fue fraguando su ruptura con el academicismo y la paulatina formación del grupo de los «nabis» (profetas), en el cual llegó a ser cabeza por personal prestigio. Como influjo artístico del grupo las figuras de Gauguin y Cezanne fueron notorias, así como el gran aprecio de la pintura japonesa, y el descubrimiento del «Cuattrocento italiano», que maduró orientaciones personales en Denis. El grupo de «nabi» irradió influjo evidente en el decenio final del siglo y fue Maurice Denis su mejor teorizante por sus dotes literarias y con la publicación de su «Teoría» (1912) y sus «Nuevas Teorías» (1921), estas últimas muy especialmente dedicadas al arte moderno y al arte sacro.

La entonación cromática clara, la simplicidad de formas y la supresión de la tercera dimensión, son características de Denis, seguido de cerca por varios «nabis». Siendo muy cierto que no faltó la aceptación y fueron importantes los encargos de tipo decorativo (Iglesia de San Luis en Vincennes,

techo del teatro de los Campos Elíseos, palacio de la Sociedad de Naciones, escalera del Senado, etc.). Tal vez lo más notable para nosotros sea su decidida entrega a la renovación de la pintura religiosa, con cuyo objeto funda en 1919 los Talleres de Arte Sacro en colaboración con Georges Desvalières. Muchas de sus obras de tema religioso pertenecen a esta época; el taller, por ambos dirigido, fue durante bastante tiempo orientador y colaborador de un primer ensayo de renovación del arte religioso.

Dos pintores de prestigio profesional y ejemplares por sus personales vivencias cristianas, en etapa de gran desorientación, ganaron la valoración merecida de su obra innovadora y abrieron caminos para buen número de seguidores de un arte religioso, vivo y auténtico. Desiguales en su plástica —plana, serena y simbólica en Denis; fuerte realismo, intención lacerante y desgarrada expresividad en Desvalières— acertaron a colaborar con criterios afines y realizar una gran tarea conjunta.

GEORGES
ROUAULT
(1871-1958)

Fuerza y ternura conjunta esta «versión mariana», de Georges Rouault, en momentos de plena madurez y limpia inspiración. Recordamos a nuestros lectores las interesantes *Notas sobre Rouault* —por Carlos Arean— publicadas en el número 30 de ARA, en 1971, con ocasión del Centenario de su nacimiento





GEORGES ROUAULT: Versión del Ecce-Homo en línea con la plancha núm. 3 del «Miserere», a la que su autor tituló «Siempre flagelado». En la página derecha publicamos otra versión del «Ecce Homo», inspirada tabla pintada al óleo en 1952

GEORGES ROUAULT (1871-1958)

Llegamos —en nuestro rápido recorrido— a la figura considerada como el mejor pintor religioso del siglo XX, Georges Rouault. Con ocasión del centenario de su nacimiento —en 1971— ARA publicó un hermoso estudio sobre el artista y su obra de Carlos Areán. Dicho texto —núm. 30, pág. 138 ss.— nos permite hoy un recuerdo más sucinto. Durante su aprendizaje, en el taller del vidriero Hirsch, en la Escuela de Artes decorativas y en la de Bellas Artes, en el taller de Delaunay o de Gustave Moreau, se debatió honradamente en el difícil ensamblaje de lo estético en la expresión con la profundidad religiosa del contenido. Maduración constante de un estilo muy personal, en el que llegará a ser el máximo exponente del expresionismo, esquemático y violento muchas veces, y siempre con una intencionalidad compasiva en el intento de dignificar la mi-

seria con matices de comprensión y ternura. Su temática es bien conocida, personajes del circo, de la prostitución o del foro, y —junto con ellos— las manifestaciones desgarradas de la miseria humana, del desenfreno, del fariseísmo o del orgullo. Lacerante implacable el vicio, con íntimas reservas de ternura y compasión para el caído. Claro es que la temática religiosa, directamente recogida del evangelio, será la constante fundamental de su obra. Las más diversas técnicas fueron aplicadas a su trayectoria continua de maduración expresiva al servicio de la más profunda preocupación religiosa: el dibujo, la acuarela entintada, el óleo, la vidriera, el esmalte, la tapicería, el grabado, la litografía, etc. De casi todo ello encontrará el visitante de la Galería Vaticana expresivos trabajos, ya que el legado ofrecido por sus familiares constituye sin duda una



de las mejores y más amplias presentaciones de Rouault.

Georges Rouault reivindicó una versión del arte religioso, en trayectoria de difícil superación. Puso sólida base de renuncia personal, con voluntad definida en el servicio del Evangelio. 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.

MARC CHAGAL (1887)

Personalidad enriquecida —casi podríamos decir zarandeada— por los vaivenes y contrastes de una vida intensa. Ruso de nacimiento (Vitebsk), judío de raza y ambiente familiar, pasados los cincuenta años se nacionalizó francés. Su esquema de afinamiento arranca del ambiente cerrado de la comunidad hebrea en que nació, y en la formación y ritos judaicos que tanta huella y lirismo dejaron en su sensibilidad. Aquella impronta influyó no sólo en su producción plástica de aquellos veintitrés años primeros, sino que persiste y se adivina en su amplia obra de creación ulterior. Su iniciación en las artes le trasplantó a San Petersburgo y a los tres años —1907— a París donde trabajó con Bakst, en contacto con Cendrars, Max Jacob, Appolinaire, Modigliani, etc. La luz y colorido de París y, sobre todo, la influencia de los «fauves» y cubistas, marcaron una etapa de cambio y de intensa laboriosidad. Persiste en su temática la evocación de su infancia y su patria rusa, y adquiere su obra fuerte coloración, una gran fantasía y acusado lirismo.

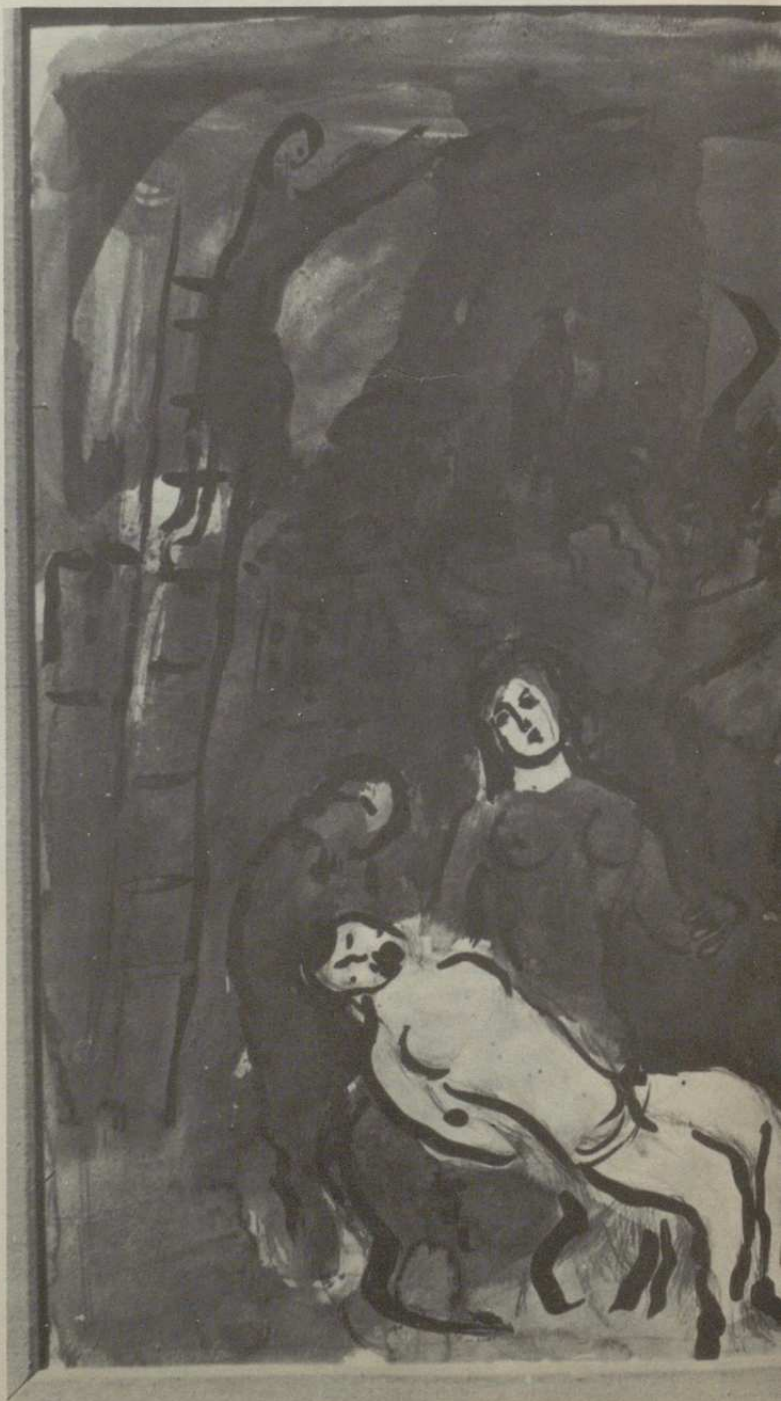
Tras una exposición en Berlín, regresa súbitamente a Rusia el año 1914 reclamado por la movilización de guerra. Aquellos siete años imprimieron profunda huella más en su estilo —fantasioso, muy intimista y algo trágico— que en su temática predominantemente religiosa y folklórica —Sagrada Familia y Nacimiento (1910)—. Su Crucifixión de 1912; su obsesión religiosa le hace repetidas veces interesarse por el cristianismo, años después realizaría una serie de Crucifixiones (1938).

El gobierno ruso le confió un cargo de comisario de Bellas Artes y director de una academia en Vitebsk, pero sobre todo trabajó artísticamente con su arte para el Teatro Judío de Rusia. Retorna a París en 1922, comenzando una intensa etapa de creación dedicándose especialmente a la ilustración de ediciones selectas como «Almas Muertas», de Gogol (96 grabados); las fábulas de La Fontaine, y algo después trabajó en los 105 aguafuertes inspirados sobre La Biblia. Se traslada a Palestina en 1931. Regresa a Francia, con aureola internacional, para la inauguración del Museo de Tel-Aviv; impresionado por la problemática política y bélica del Oriente medio evoluciona hacia objetivos sociales, dramáticos y religiosos, pintando muy especialmente el tema de la Crucifixión.

En 1941 viaja a Estados Unidos, donde no encontró ni ambiente familiar ni serenidad para proseguir su obra, y junto a una intensísima etapa de producción se siente rejuvenecido y nuevamente recuperado, imaginativo siempre y seguro realizador. Además de la pintura y el grabado, se lanza a las técnicas escultóricas, cerámicas y de vidriera. Época también de máximos galardones artísticos y de señalados encargos, como las vidrieras para la

iglesia de Assy, para la catedral de Metz, para la sinagoga del hospital Hadassah en Jesurálén, así como las decoraciones murales para el Teatro de la Ópera de París y el Metropolitan de Nueva York.

Los acusados elementos de inspiración hebrea y rusa, junto con la gran influencia de la pujante Escuela de París, ensamblados por extraordinarias condiciones de sensibilidad, de humanidad y de gracia, fraguaron en un arte profundo y grácil que sitúa a Chagal en indiscutible primera plana por su contenido y su expresión.



ALFREDO MANESSIER (1911)

Con antecedentes artesanos en el medio familiar, Alfredo Manessier inició en Amiens sus estudios de Bellas Artes, continuados en París en la Academia Sanson en la especialidad de arquitectura, fue alumno de Bissière, y la pintura siguió ganando preferencias. Su vocación plástica le llevó a exponer en certámenes colectivos en las Independientes (1933) y poco después en el Salón de las Tullerías. Un acontecimiento vino providencialmente a definir su línea fuerte de entrega, con motivo de un retiro espiritual en un monasterio Trapense en 1943. Fue la pintura no figurativa el cauce por el que quería avanzar para la expansión de sus creencias religiosas. No obstante, al crecer su prestigio, abundaron también encargos decorativos de altos vuelos en exposiciones internacionales, decoraciones teatrales, etc. Pero la personalidad de Manessier quedaba para siempre unida al gran esfuerzo por renovar la pintura religiosa en formas abstractas, en la que sienta rumbos su gran «Corona de Espinas» (1950). Amplía las técnicas con que se adentra en estilo, cultivando el óleo y el fresco, ensayando también la tapicería y sobre todo el mosaico y las vidrieras, no sólo como diseñador, sino como hábil y exquisito realizador. Recordemos sus vitrales en Breseux (Doubs), en la Iglesia de Todos los Santos en Basilea, en San Pedro de Arlés, la capilla de Hem, etc.

Tenaz y perseverante en una directriz por entonces muy discutida, consiguió Manessier dos objetivos muy importantes: demostrar prácticamente la posibilidad de un servicio digno y religioso sobre temas y formas no figurativos, con lo cual se abrieron las puertas del templo a nuevas formas y técnicas plásticas que contribuyeron a matizar el ambiente religioso de un modo actual y digno; en otro aspecto el prestigio personal de Manessier —por su obra plástica y su vida cristiana— conquistó la confianza en muchas diócesis y comunidades religiosas, a través de las cuales fue abriéndose paso la renovación de la estética religiosa en nuevos objetivos y formas de expresión al servicio de la liturgia.

ALFRED MANESSIER (Saint-Ouen, 1911). «Ha sido sepultado», óleo sobre lienzo 1961

MARC CHAGAL (Vitebsk, 1887). «Piedad Roja», pintura al gouache, de 1956

EL RETABLO DE MORALES

COMENTARIOS EN TORNO A UNA EXPOSICION

Terminada la difícil restauración del retablo de la Iglesia Parroquial de Arroyo del Puerco —hoy Arroyo de la Luz—, sus veinte tablas pintadas por Luis de Morales y cuatro de las esculturas de Alonso Hipólito han sido expuestas, durante el pasado mes de junio, en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes —en Madrid—; la

primera quincena de julio en Cáceres; para repone-
nerlas —a fines del mismo mes— en su lugar de
procedencia, la Parroquia de Arroyo de la Luz.

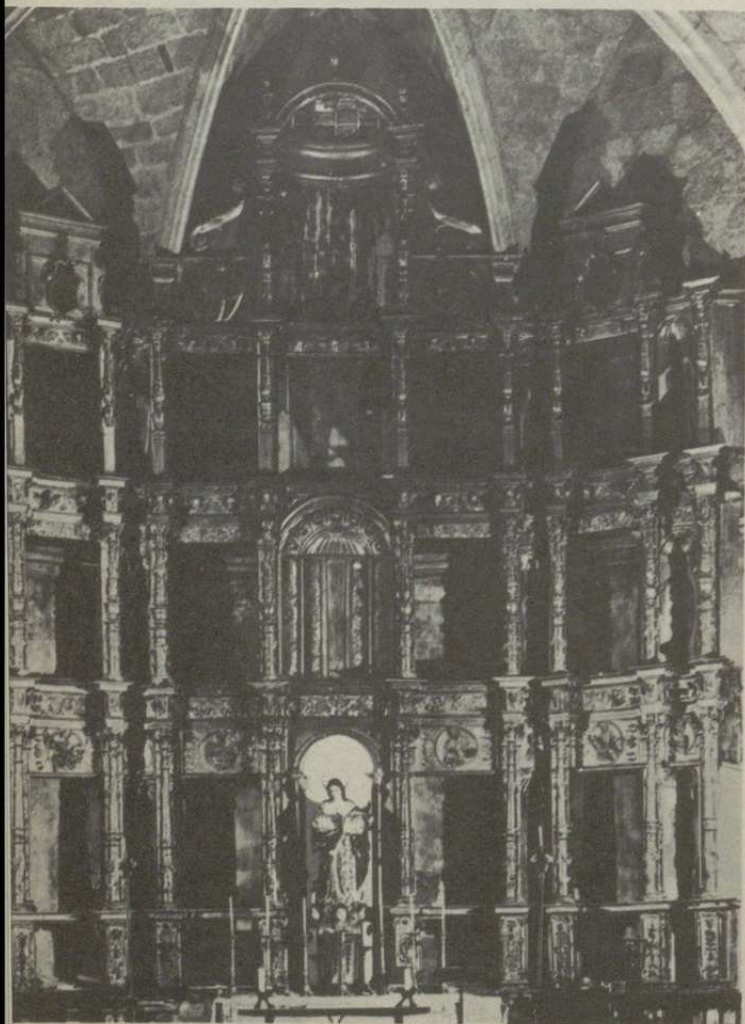
Ha sido una exposición muy aleccionadora. Nunca habíamos podido contemplar —perfectamente presentado— este maravilloso conjunto de obras —de variados temas—, seguramente el más completo y representativo de su autor, en el mejor momento de su creación pictórica.

FORMACION DEL ARTISTA

Ha sido también ocasión óptima para que los eruditos y especialistas pudieran proseguir y ampliar anteriores estudios, respecto a la formación de Luis de Morales —cognominado «el Divino», según testimonio de Palomino—, su equipo de colaboradores y las múltiples influencias españolas, italianas y flamencas que pudieron pesar en el quehacer de este gran artista extremeño, un tanto enigmático y en todo caso precursor valioso de un renacer del arte religioso en España.

«Modesto, recatado, silencioso, este artista, en tantos aspectos arcaizante y rezagado, «gótico secreto», como se ha dicho, encarna sin duda un aspecto importante de la devoción española, con su mezcla extraña de realidad y de ensueño, de cotidianidad y de mística mágica» escribe recientemente de él, Alfonso E. Pérez Sánchez, en su introducción acertada al catálogo de la exposición que comentamos.

Su formación le relaciona con los tres destacados polos artísticos peninsulares —Sevilla, Toledo y Evora—, pero la madurez pictórica y estilo personal evidencian su conexión con las renovadoras corrientes artísticas de Alemania, Italia y, sobre todo, de Flandes. Relación que pudo a veces ser directa, como con maese Pedro de Campaña, de quien fue varios años discípulo en Sevilla; otras veces indirecta —como a través del trasiego de estampas y grabados alemanes, italianos y flamencos, que recorrieron Europa y que —sin duda— conoció y utilizó provechosamente Luis de Morales, ya vinculado con el movimiento renovador. La dosificación de influencias que refleja acentúa su aproximación preferente a los flamencos, aquella «pintura devota, ejemplificadora y emocionante», que tan adecuadamente rimaba con los rasgos más genuinos de la espiritualidad hispana. Resulta indiscutible que mediado el siglo





(Pág. izqda.) Conjunto estructural del retablo en Arroyo de la Luz (Cáceres). Obra de talla del escultor Alonso Hipólito, concluida en 1566, fecha en que comenzó su tarea de dorado y estofado Pedro de Aguirre. Completada la obra en 1567. Marco excepcional para las tablas pintadas por Luis de Morales y colaboradores. (Pág. derecha.) Sobre el tema de la Presentación en el templo, reproducimos la obra antes y después de la restauración, así como un detalle de la figura situada en el ángulo inferior derecho, por ser una de las variantes más destacadas de la versión existente en el Museo del Prado sobre el mismo tema

XVI, «Morales suministra a su clientela un repertorio no muy variado, pero sí eficaz en su intencionado fervor, y con una perfección técnica que hermanaba con cuanto la devoción hispánica venía encontrando en las tablas flamencas, que encarnaron tan bien su apasionado misticismo y su intensa expresividad» (l. c.).

SU PRODUCCION

La etapa cumbre en la actividad pictórica de Morales viene a corresponder con el pontificado en Badajoz de quien llegaría a ser San Juan de Ribera (1562-68), quien con numerosos encargos al pintor extremeño, respaldó su prestigio y estimuló su abundante y cualificada producción. Trabajó en distintas ocasiones —a partir de 1546— para la Catedral y otros templos de Badajoz; contrata y realiza las pinturas para el retablo de Arroyo (1563); a partir de entonces serán numerosos los encargos que llegan del Rey Felipe II y del obispo de Badajoz, San Juan de Ribera; fechado en el 1568, es su aportación plástica a la Iglesia de los Dominicos en Evora.

Siguen los compromisos que le hicieron dejar huella artística en San Martín de Plasencia (1565-70), en la parroquia de Higuera la Real (1565)-Tripticos para el Obispo, retablos de Valencia de Alcántara, de San Felices de los Gallegos (hoy en la Catedral de Salamanca), retablo para Elvas (1575). Felipe II le visita en 1581. En 1584 realiza el retablo para San José de Badajoz, sólo dos años anterior a la fecha de su muerte en 1586.

Resulta indiscutible que tan amplia producción en un espacio de tiempo bastante corto no pudo hacerse sin contar con buen equipo de colaboradores. El caso de Morales no fue excepción, sino uno más entre los muchos que registra la historia. Los trabajos de restauración del retablo de Arroyo de la Luz han servido en este sentido para establecer criterios de diferenciación entre los frutos de la mano maestra y los diversos ayudantes que siguen quedando en el anonimato. Lo que está claro es el acierto pastoral del artista que supo ideológica y plásticamente adaptarse y rimar con los sentimientos y comprensión del pueblo para quien pintaba, haciendo inteligible y bello a la vez un mensaje religioso trascendente. Su éxito explica también la prolongada vigencia de su lenguaje plástico, repetidas veces imitado en copias y réplicas. Esto hace —a veces— difícil el discernimiento entre lo auténtico y lo imitado. La abundancia de copias e imitaciones traen consigo normalmente la desvalorización de lo que pudiera ser original; es, con todo, indiscutible la fama y el acierto del artista que ha conseguido captar los sentimientos piadosos del pueblo y traducirlos después en rasgos de expresividad religiosa digna y comprensible. Este es precisamente el caso de

Luis de Morales, que a través de los siglos ha mantenido la vigencia de su sobrenombre «el divino».

LA RESTAURACION DEL RETABLO

Repetidas visitas a la exposición nos dieron oportunidad de cambiar impresiones directamente con los dos grandes protagonistas que, junto con otros eficaces colaboradores, técnicos o ejecutivos, han promocionado esta esmerada tarea de restauración que todos admiramos: Don Gonzalo Perales, director técnico del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, en cuyos estudios se llevaron a cabo los múltiples trabajos de restauración, y don Ciriaco Fuentes Vaquero, cura párroco de Arroyo de la Luz, animador infatigable durante los diez años de gestiones que exigió la empresa. Todas las autoridades locales —eclesiásticas o civiles— apoyaron con entusiasmo esta ambiciosa iniciativa, que fue generosamente acometida por la Dirección General de Bellas Artes, con una considerable aportación eco-



nómica recaudada pacientemente entre los feligreses de aquella Parroquia de la Asunción.

El buen don Ciriaco nos ha demostrado —de palabra y por escrito— su profundo conocimiento del historial de su Parroquia, en cuyo archivo se conserva el Acta Notarial de la solemne inauguración del Retablo con las pinturas de Morales, el 29 de mayo de 1563. Igualmente aludió a otros muchos detalles documentados en dicho Archivo —varios inéditos— que completarían un estudio profundo del proceso total del retablo, que aún no ha sido hecho.

Con entusiasmo e ideas muy claras nos sitúa en ambiente al describir las maravillas de aquel templo gótico tardío (s. XV-XVI) que estaba en pésimas condiciones de conservación a su llegada al pueblo en febrero de 1959, cómo movilizó la conciencia y generosidad de los humildes feligreses hasta conseguir la obra completa necesaria y urgente que salvaría de la ruina la gran nave y te-

chumbre del templo, que amenazaba también a la totalidad del Retablo. Sus palabras abundaban emocionadas en elogios al pueblo, autoridades, comisarios de Bellas Artes, y a todos los que apoyaron y estimularon tan prolongados trabajos de restauración que hoy gozosamente ve terminados. Queremos reproducir estas aleccionadoras palabras de don Ciriaco: «Mi opinión para otras restauraciones similares es que deben ser fruto de una acción conjunta del pueblo y organismos diocesanos, sin faltar la dirección y ayuda estatal cuando el mérito de la obra lo requiera.» No hay duda que los resultados en Arroyo de la Luz son frutos de esa imprescindible y eficaz colaboración que tanto necesitará estimularse y encauzarse.

AL HABLA CON EL DIRECTOR

Nuestro diálogo con don Gonzalo Perales tuvo más amplia temática, en el ambiente de trabajo



del Instituto de Conservación y Restauración de las Obras de Arte, comenzando —claro está— con el caso del retablo de Arroyo.

Omitiendo datos muy interesantes sobre anteriores trabajos de restauración podía muy justamente afirmar: «El estado de conservación del retablo era muy deficiente, a causa de la desviación de las columnas de su estructura arquitectónica, en parte por haberse desprendido la parte izquierda de la pared a la que se encontraba sujeto».

Nos interesamos por los trabajos que acaban de realizarse en el Instituto, y nos los sintetiza así: «Las operaciones realizadas han sido completas, abarcando la desinsectación de la madera, tratamiento de los soportes para cerrar las grietas producidas en las uniones de las tablas, supresión de los alabeos y consolidación de las fibras debilitadas por los parásitos. Las capas de color a punto de desprenderse han sido fijadas con cola acética, con ayuda de rayos infrarrojos para favorecer la penetración en la profundidad de los estratos de la capa pictórica. Eran abundantes los repintes antiguos, tal vez realizados en 1723, que han debido ser levantados. Limpiezas defectuosas realizadas con anterioridad habían ocasionado abundantes «barridos», algunos colores —tales como los rojos, azules y verdes— se encontraban notablemente oscurecidos, debido a las capas de barnices antiguos, profundamente alterados. La reintegración de las lagunas han sido realizadas con base de colores a la acuarela y posteriormente con veladuras al barniz».

Sabemos que esta colección admirable de tablas de Morales está enmarcada por una talla primorosa de estilo plateresco, obra de otro gran artista extremeño, el entallador ALONSO HIPOLITO, vecino de Plasencia. Tan sólo una muestra —pero bien valiosa— figuró en la exposición, las bellas esculturas de los cuatro doctores de la Iglesia. Sobre ellas escribe don Gonzalo Perales: «Igualmente alteradas por el paso del tiempo y torpes manipulaciones se ha realizado en ellas un tratamiento ligero consistente en levantado de repintes, limpieza y fijación del color, para que cumplan en el retablo la función iconográfica y ornamental para la que fueron creadas».

Ampliando nuestro interrogatorio a temas más generales, los que constantemente se repiten en nuestro incesante recorrido de templos y monumentos, tantas veces necesitados de conservación y restauración. Hablamos de la acostumbrada tramitación bien documentada que se cursa a la Dirección General de Bellas Artes o a la Comisaría del Patrimonio Artístico..., pero en nuestras mentes se trasluce una angustiosa dificultad; muchas mies y pocos trabajadores... En otras palabras, la terrible insuficiencia de medios... Con dolor y franqueza nos confía don Gonzalo el número de años que necesitaría el Instituto para sacar adelante las

obras inscritas en espera de turno, tan sólo entre las del Estado... Poquísimas son las esperanzas de conseguir un plazo razonable de espera para todo lo demás, que bien podemos pensar que es más de otro tanto número de pacientes, sin diagnóstico, sin esperanza de tratamiento, con partida de defunción irremediable...

Tan claras motivaciones y tan graves riesgos han sido a veces comentados por la prensa, más con acento acusador que con positivas sugerencias de remedio. Nada se arregla con solo lamentos. Todos sabemos que la capacidad y reclutamiento del Instituto es muy insuficiente para esa tarea de salvaguardia y defensa, de conservación y restauración. Insuficiencia y penuria que tiene la doble faceta, de vocaciones y de financiación. Y todos los que viven el problema, y nos duele lo que pueda tener de cierto el cacareado expolio de nuestros tesoros de arte, debiéramos convenir en buscar soluciones, en aunar esfuerzos, en prestigiar y dignificar una tarea que tantas veces hemos oído decir que es apasionante...



«Salvar una obra de arte es como curar un enfermo..., casi diríamos como resucitar un muerto...», me decía una alumna aventajada en un estudio de restauro escultórico, semejante a un quirófano de cirugía donde las camas de operaciones se ocupaban por piezas de arte necesitadas de tratamientos especializados...

Cierto que las comparaciones son odiosas, pero a veces animan y estimulan. Lo que hacen los demás también podemos hacerlo nosotros.

BUSCANDO SOLUCIONES

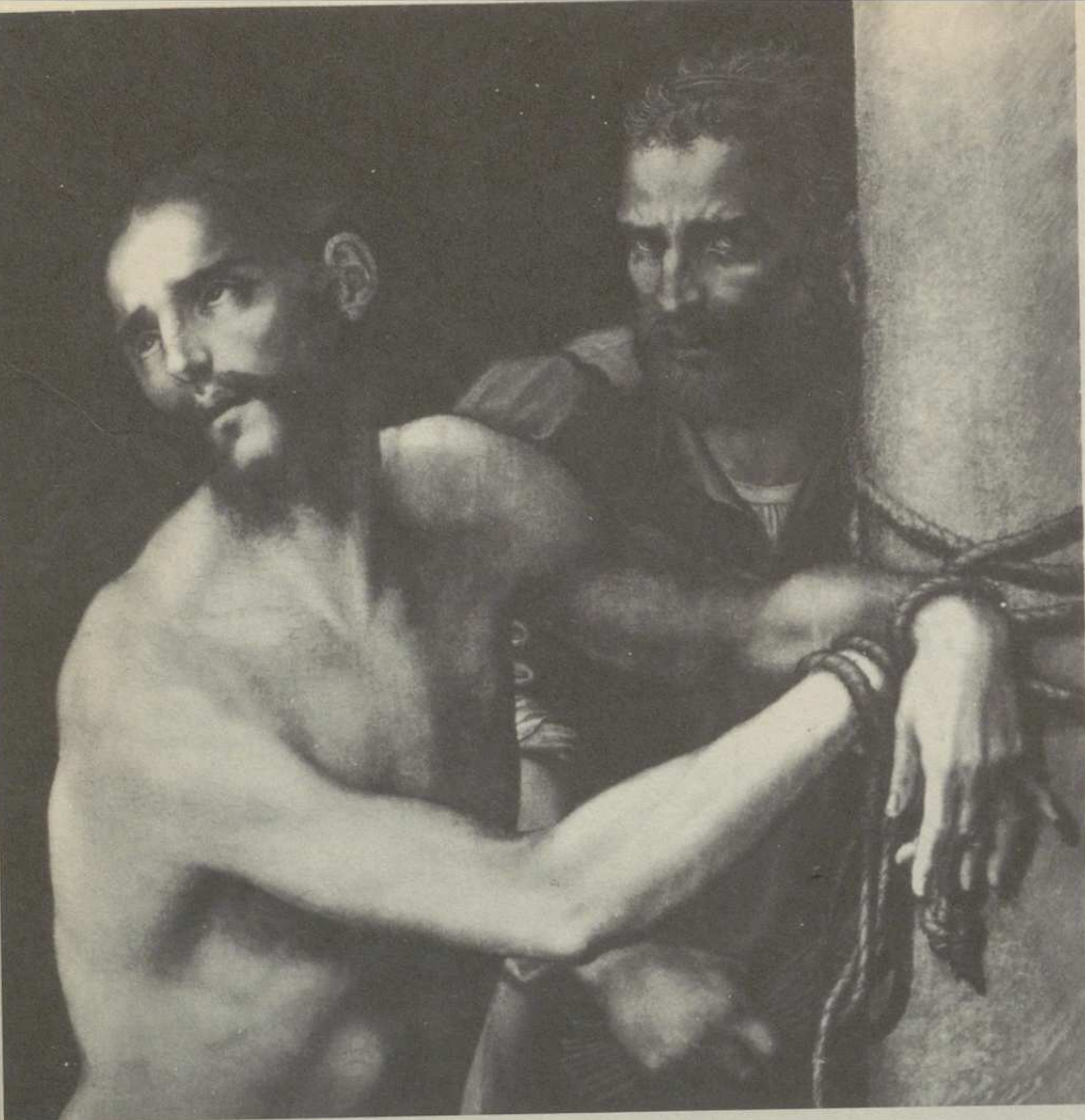
No creemos que sea problema de dinero, porque la experiencia nos ha hecho ver, repetidas veces, que cuando las obras valen la pena surgen los medios... Pensemos, pues, en buscar soluciones, porque el objetivo es claro y de gran interés nacional. Pensemos en preparar las personas, en suscitar vocaciones ennobleciéndolas y creando

en su entorno un clima de ilusión y de esperanza. Por supuesto también una voluntad de servicio y de generosa entrega; todo lo demás llegará.

No queremos solucionar lo que sobrepasa nuestras posibilidades, pero pensamos que hay insuficiencias superables en una conjunción de esfuerzos. Este ha sido el caso del retablo de Arroyo, cuyo secreto eficaz ha sido el buen cultivo de una inteligente colaboración. Si el cauce oficial resulta insuficiente para sus propias necesidades, sería lamentable arrinconar otras posibilidades complementarias que pudieran llegar de instituciones de carácter privado —eclesiásticas o no, personales o institucionalizadas, que también luchan en el mis-

Cuatro figuras de los Doctores de la Iglesia, esculpidas por Alonso Hipólito, que también han sido restauradas con un tratamiento de limpieza y fijación del color y que figuraban muy bien instaladas en la reciente exposición





mo frente de conservación y restauración de un considerable, y a veces poco conocido, patrimonio artístico.

Existe una necesidad evidente de promocionar equipos de técnicos especialistas —en distintos niveles y con las garantías de suficiente competencia y sensibilidad—, que pudieran actuar bajo la dirección de organismos competentes.

Sería muy necesario también dignificar y valorizar la tarea del restauo, que pudiera —con toda certeza— suscitar vocaciones y ganar adeptos en ambientes universitarios o profesionales afines, como la Arquitectura, las facultades de Bellas Artes, y aun en campos más amplios de artesanías y oficios cualificados. No parece de presente fácil para ellos poder ampliar estudios o cultivar la especialización, tarea más propia de un Instituto técnico oficial de restauo que de una Facultad Universitaria. Su previa preparación y titulación en las segundas debiera posibilitar, sin más, un acceso fácil a cursos o cursillos de especialización a nivel de posgraduados.

La correcta organización de la tarea restauradora precisa la colaboración de múltiples especialistas y técnicas muy concretas, cuyo aprendizaje no siempre necesita una preparación completa de tipo universitario. Necesitan, sí, un adiestramiento técnico y práctico que puede alcanzarse en cursillos apropiados que puedan certificar su correspondiente competencia. La posibilidad de estos adiestramientos facilitaría mucho la formación de equipos técnicos auxiliares, que ciertamente acelerarían y abaratarían muchas tareas de menos gravedad, bajo la competente dirección o supervisión de titulados superiores o instituciones acreditadas.

Coordinar las muchas posibilidades existentes en una misma tarea, que responsabiliza a la Iglesia y al Estado, a entidades oficiales y fundaciones privadas, podría superar un largo aislamiento que termina en abandono, decrepitud o en ruina. La urgencia del problema y su gravedad obligan a superar inveteradas cuestiones de competencia y aportar todos con generosidad máxima las posibilidades indiscutibles de colaboración eficaz.



NOWA HUTA-POLONIA

Tuve la suerte de acompañar a mi marido en su viaje a Polonia. Ha sido para nosotros una experiencia de lo más interesante en todos los sentidos. Regresamos emocionados por las atenciones que recibimos y nos impresionó el espíritu tan admirable de ese pueblo.

Tendría mucho para contar, pero ahora sólo hablaré de la impresión que nos causó la visita a Nowa Huta. Como su nombre lo indica, es una nueva ciudad que ha surgido a unos 16 kilómetros de Cracovia.

Comenzó hace unos quince años un complejo industrial, como centro ejemplar socialista. Fue creciendo y hoy día tiene más de 120.000 habitantes.

Pues bien, como es natural, no habían pensado en edificar allí una iglesia, pero la gente de allí, la mayoría obreros en el año 1957, pidieron el permiso de construir una. En principio fue otorgado y empezaron por una gran cruz, pero cuando ya la tenían construida, por presión del Gobierno, se denegó el permiso. Quisieron destruir la cruz y desde las mujeres hasta los hombres la defendieron.

Hará como unos cinco años consiguieron al fin los obreros que les dejaran construir su Iglesia, y entonces con sus propios medios y el trabajo de todos en sus horas libres la están levantando.

Cuando nosotros la visitamos estaba todo cubierto de nieve y estábamos a diez grados bajo cero. Pero allí esto es normal y los inviernos son siempre largos y duros y hay muchas temporadas que no pueden trabajar, así es que el esfuerzo es mayor cuando lo hacen.

El párroco y sus ayudantes nos conquistaron; son admirables. Ellos nos contaron que en aquella explanada que veíamos todos los domingos y días festivos se decían unas diez o doce misas, a las que asistían unas 5.000 personas en cada una. Todo esto al aire libre, pues allí no está cubierto nada más que lo que es justo el altar.

Con este emocionante ejemplo, ¿cómo podíamos nosotros quejarnos del frío que hacía en ese momento?

Salimos de allí con los ojos húmedos, pero con el corazón lleno de alegría, pensando ¡qué grande es, Señor, la fe, que tanta fuerza da para seguir adelante! ¡Qué ejemplo nos dieron! ¿Sabremos nosotros de verdad vivirla tan plenamente?

M. A. de R. G.



NOWA HUTA (POLONIA)
En el templo, cuyos trabajos de construcción fueron solemnemente bendecidos por el Prelado, se cimenta en la fe tan probada de aquel pueblo de Dios, que forma la Iglesia de Polonia

ESCULTORES NOVELES

Por Fray José Manuel de Aguilar, O. P.

La libertad de formas y técnicas en la creación artística trae consigo una paralela libertad en el enjuiciamiento o valoración de las mismas. La libertad estimula la fantasía hacia una proliferación de formas de expresión independientes y dispares. Y en el terreno de las valoraciones —estéticas o económicas— el juicio libre llevará a apreciaciones y juicios diversos y hasta contrarios sobre un mismo autor o una misma obra.

Larga experiencia en jurados de selección —tanto para admitir como para premiar— nos han hecho apreciar las dificultades de juicio al apartarse de criterios objetivos de valoración estética. Sobre una misma obra, juicios opuestos o actitudes discordantes en indiscutibles conocedores; a veces una prudente abstención se imponía lealmente aconsejada por la inseguridad de los criterios de apreciación.

Nuestra actitud editorial nunca pretende ni sobrevalorar lo que se presenta ni despreciar lo que pueda silenciarse. Lo mismo que resulta aleccionador divulgar lo que triunfa, también parece oportuno y estimulante dar acogida en nuestras páginas a los artistas noveles, tocados por una íntima vocación e iniciados en un académico aprendizaje. Todo artista debiera —con valentía y modestia— ofrecer a juicio público el exponente y balance de sus etapas de trabajo, en las que —aun llegados a madurez y prestigio— se descubrirán alternativas de aciertos y torpezas, trasmundo arduo y meritorio de su callada maduración. No hace mucho me decía con sincera franqueza un joven pintor que varios expertos habían seleccionado entre su obra la quinta versión de un mismo tema académico, en cuya ejecución su trabajo fracasaba.

Con esa abierta actitud hoy nos atrevemos libremente a presentar a algunos escultores noveles, cuya evolución académica hemos podido conocer desde su ingreso en la Escuela de San Fernando. No vamos a contrastar creaciones escalonadas en tres o cuatro años, ni enjuiciar dogmáticamente sus excelencias, profetizando futuros triunfos. Las obras tendrán torpezas y aciertos; también el encanto del trabajo libre e incondicionado, y una apreciación de cualidades personales que avalan una capacidad ya sancionada en su expediente y primeros pasos de independización profesional.

A principios de año nos permitimos publicar un bonito boceto que después fue realizado en pie-



ALFONSO SALAS

dra, que ensamblaba delicadamente en un bloque armónico y compacto los tres personajes del tema familiar: Madre, Padre e Hijo. Una suavidad rítmica en las curvas insinuaba la identificación de los tres, a la vez que esbozaba delicada tensión y ternura en el abrazo unificante. El tema y la técnica utilizada ya le han valido algún premio alentador.

Hoy recogemos otro grupo marmóreo de mayor entidad y fuerza, que muy oportunamente ennoble-



ce y decora un pétreo paramento de jardín, sobre el cual le pedimos su comentario.

Muy brevemente podemos hablar de esta maternidad: la inspiración y la realización.

La inspiración tiene su punto de partida en un hecho real: Una mujer se va a trabajar al campo y su niña pequeña se queda en casa de una vecina. Una fuerte tormenta angustia a la niña y se le hace larga la espera de su madre. Para la mujer la tormenta había supuesto el añadir, a la fatiga normal del trabajo, un aspecto mísero: el agua y el barro habían hecho presa en ella.

El encuentro, para la niña suponía el final de su angustia, el hallarse de nuevo protegida y segura. Por parte de la madre, pienso que este encuentro era la respuesta al porqué de ese trabajo rudo del campo. En aquel momento no contaban para la madre ni el cansancio, ni el agua, ni el barro. El amor superaba todo y unía entrañablemente.

Este hecho inspiró la obra, que muchas veces había querido con anterioridad plasmar.

La realización: En su aspecto formal está concebida en formas amplias, rotundas y fuertes, como el hecho en el que se basa.

El aspecto técnico supone gran laboriosidad, ya que la piedra en que está realizada —«verde serpentina»— es sumamente dura, y la carencia de medios mecánicos hacía que el trabajo fuese, en muchos momentos, desesperante.

Alfonso pasó por la Escuela como infatigable trabajador, hombre castellano —burgalés— sencillo, abierto a la amistad y con destellos de idealismo ingenuo. Termina su profesorado e inicia su dedicación profesional. ¿Podría resumir brevemente las impresiones de ese paso, del ayer al hoy?

Para mí personalmente ha sido un paso casi normal. El «casi» hace referencia a dos consecuencias complementarias. Una la libertad en tu trabajo, guiado exclusivamente por tus ideas, gustos, formas de hacer, etc. Otra, consecuencia de esa libertad, la falta, en algunos casos, de ese contraste de pareceres, que unas veces te confirman en tu idea y otras te hacen ver errores y, por tanto, rectificar.

En el orden de ideas y realización formal es una continuación, ya que el escultor, en la Escuela, ha tenido unos talleres donde desarrollar sus ideas y formas de hacer personales, sin estar atado por un modelo o una idea concreta.

Preguntamos ante una serie de estudios y realizaciones en su propio taller: ¿Son realmente los temas o son las formas las que inducen a estas variantes acusadas de estilo, como si recusase la monotonía y buscase reflejar con autenticidad lo que bulle dentro?

Sin duda hay temas que atraen más que otros, conforme al modo de ser. Pero pienso que la forma es lo que caracteriza más a un artista. El mismo tema tratado por muchos resulta de forma distinta, conforme al modo de hacer de cada uno.

Pienso que todos los artistas tienen una forma de hacer en constante evolución que lleva como consecuencia la búsqueda y la incursión en formas nuevas a veces en avance, otras en retroceso.

Personalmente creo tener una forma de hacer que está evolucionando sin forzarla. La exigencia interior busca formas nuevas.

¿Qué méritos aprecias en esa Maternidad que hoy reproducimos?

No soy yo quién para hablar del mérito que pueda tener mi obra. Sí puedo decir sinceramente que estoy bastante contento del resultado en el acoplamiento de «idea y forma». La rudeza del hecho en sí se suaviza con el abrazo entrañable. Formalmente, esas masas amplias y fuertes han sido suavizadas. La obra es como un canto rodado: duro por naturaleza, suave por el rodamiento sufrido.

MARCOS RODRIGUEZ

Leonés recio y jovial, Marcos comprendió pronto que una de las ventajas más formativas de la Escuela es la oportunidad de conocer a los demás y conocerse, de darse y recibir, de apoyarse y ayudar. Por eso aparece alegre y comunicativo, dispuesto siempre a la colaboración y al intercambio leal.

Entre su obra se encuentran pequeñas tallas de madera para las cuales demuestra especial inclinación y aptitud indiscutible. Si alguien pudo pensar en limitaciones preciosistas de un habilidoso manual, al terminar los trabajos del curso Marcos se lanza expresivo e insinuante a modelar una escultura de gran tamaño y, ciertamente, comprometedora: un Santo Cristo destinado para el culto en su pueblo natal. Fuerza y empaque acusan manos y pies expresivos, desgarrados. Sentido acogedor

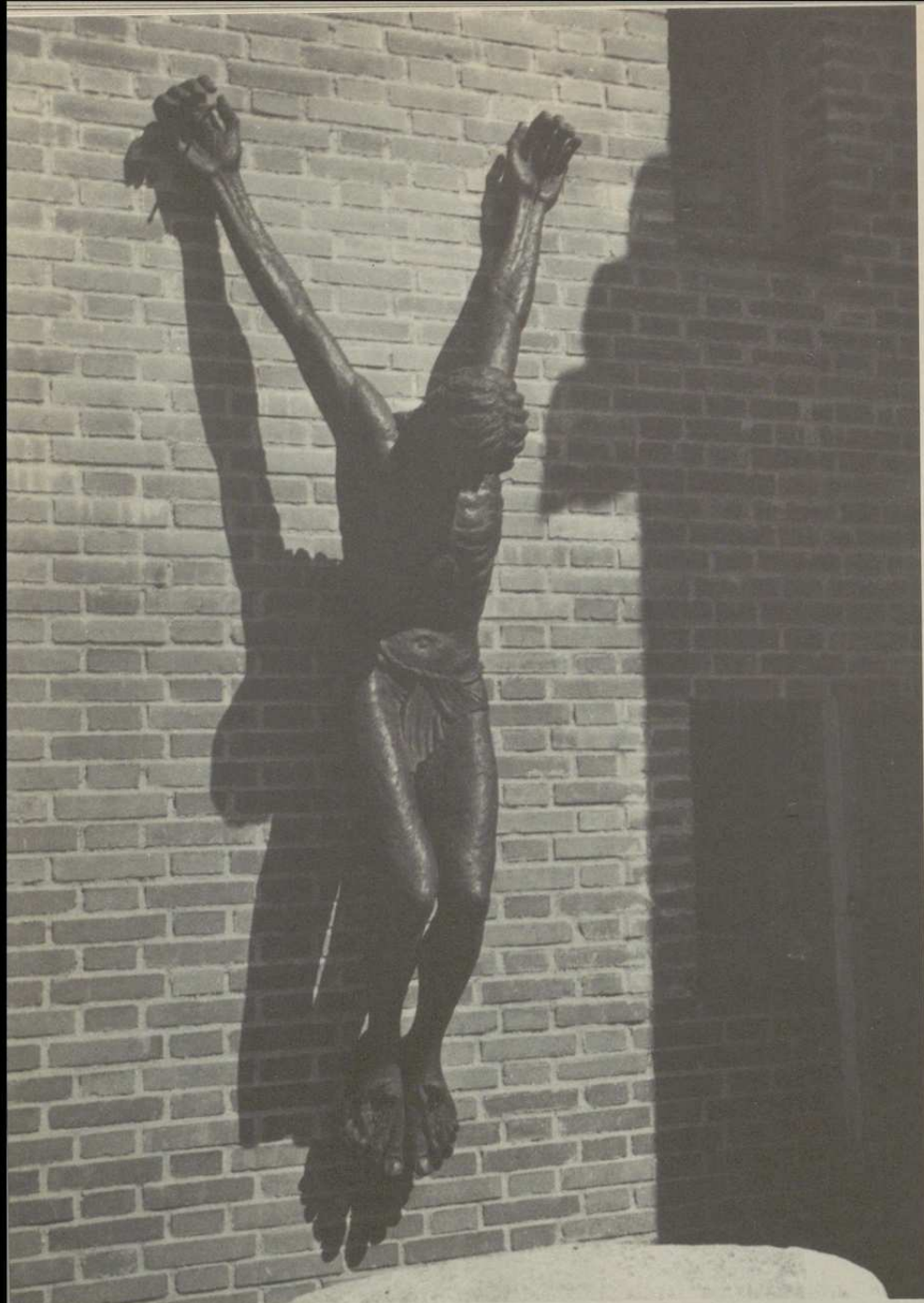
y atrayente en la inclinación de una cabeza de rostro apaciguante y sereno. Algo reflejan las fotografías, pero dejemos que Marcos nos hable de las dificultades del compromiso.

Destinado a una gente sencilla mi única preocupación fue que mi Cristo llegara hasta ellos con su mensaje de Cruz y redención.

Aun conociendo las reducidas dimensiones de la iglesia, no dudé en realizarlo en un tamaño algo mayor que el natural para que, al reunirse, su presencia no deje sentir en medio de ellos.

Pensando igualmente en ellos, traté de que la imagen les hablara con cierta reciedumbre. Sus manos y pies, fuertemente sujetos por auténticas rejas, les habla de que su sufrimiento al trabajar la tierra quedará unido para siempre al sacrificio su-





Ojalá que en su lugar de destino —una modesta iglesia rural— destaque el gran Cristo, de Marcos Rodríguez, con la dignidad y acogedor atractivo que, recién terminado, tenía con el sencillo fondo de ladrillo del estudio, cuando aún faltaba el significativo detalle de unas gastadas rejas de arado, a modo de clavos

premo de su Cristo. Cuando estén en lo más duro de la faena se acordarán de que Cristo en su iglesia está clavado con el mismo instrumento con que ellos están sujetos a la tierra.

La serenidad del rostro les hará ver que el dolor y la muerte están vencidos. La esperanza de un porvenir sin sufrimiento les hará más llevadera su fatiga.

Nos parece que esa despreocupación por la crítica y esa voluntad generosa de servir a una comunidad reducida y fiel han sido disposiciones íntimas que facilitaron mucho el resultado final. Falta saber

si el novel quedó satisfecho en esa primera dedicación de su arte a un tema religioso y de servicio cultural.

Una cierta satisfacción es inevitable cuando los demás lo aceptan; sobre todo al comprobar que gusta igualmente a los entendidos y a la gente sencilla. No obstante, estoy muy lejos de creer que es una obra perfecta. En todas mis obras terminadas siempre veo más fallos que aciertos. Lo que sigue martilleando en mi interior —una vez concluida la obra— es precisamente aquel problema que no has sido capaz de resolver.

CARLOS PEREIRA

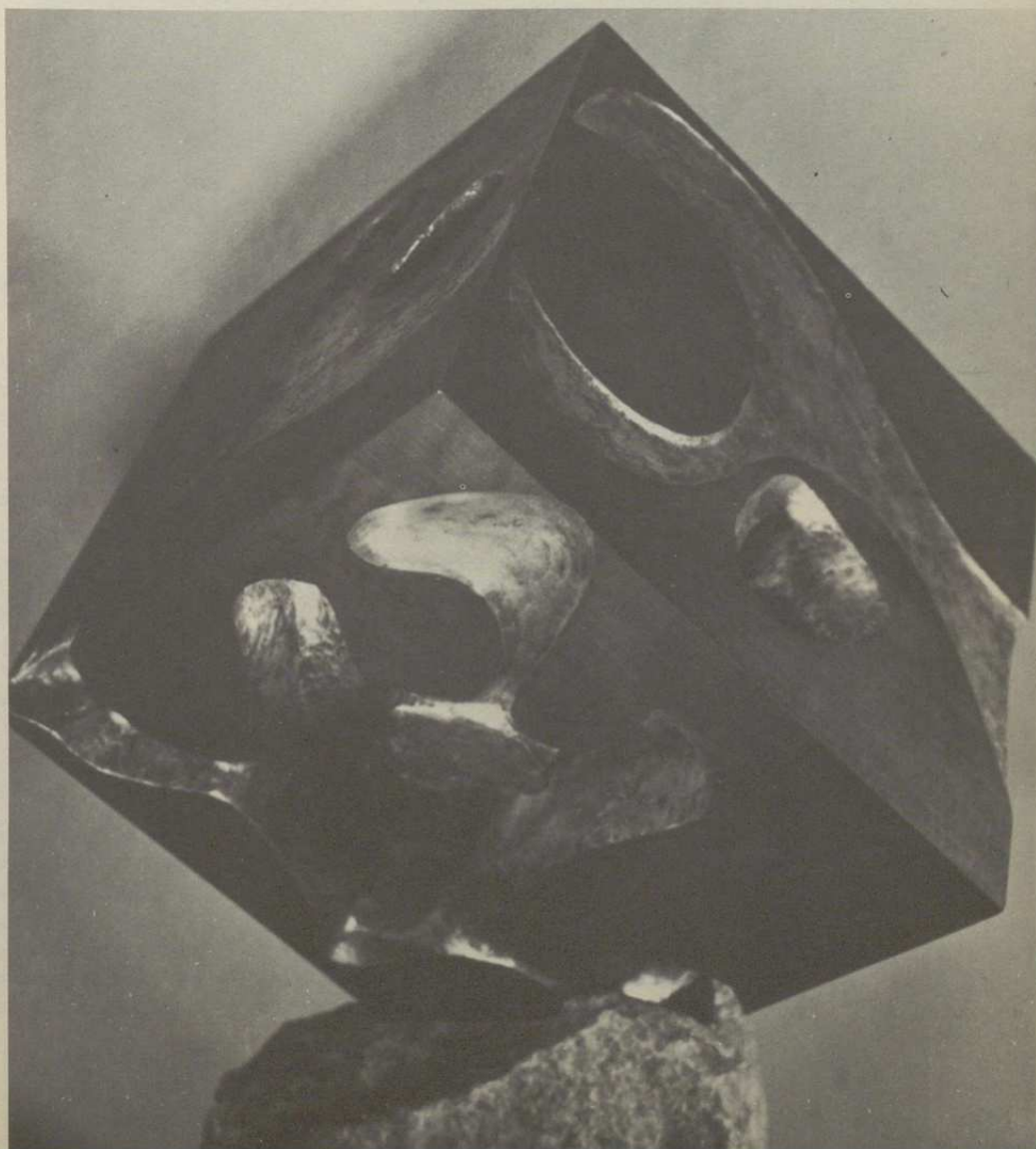
Demuestra, como escolar de Bellas Artes, una formación a la vez profunda y discreta, un gran equilibrio humano y cierta habilidad manual, todo lo cual se capta pronto en su trato y también en su obra. La muestra escultórica que presentamos emerge desde la compacta perfección de un cubo que entre sus manos se va cubriendo de expresivas hendiduras y penetrada por sugerentes huecos. ¿Qué significado tiene para ti esta obra y cómo afloró en tu espíritu esta idea del espacio interior?

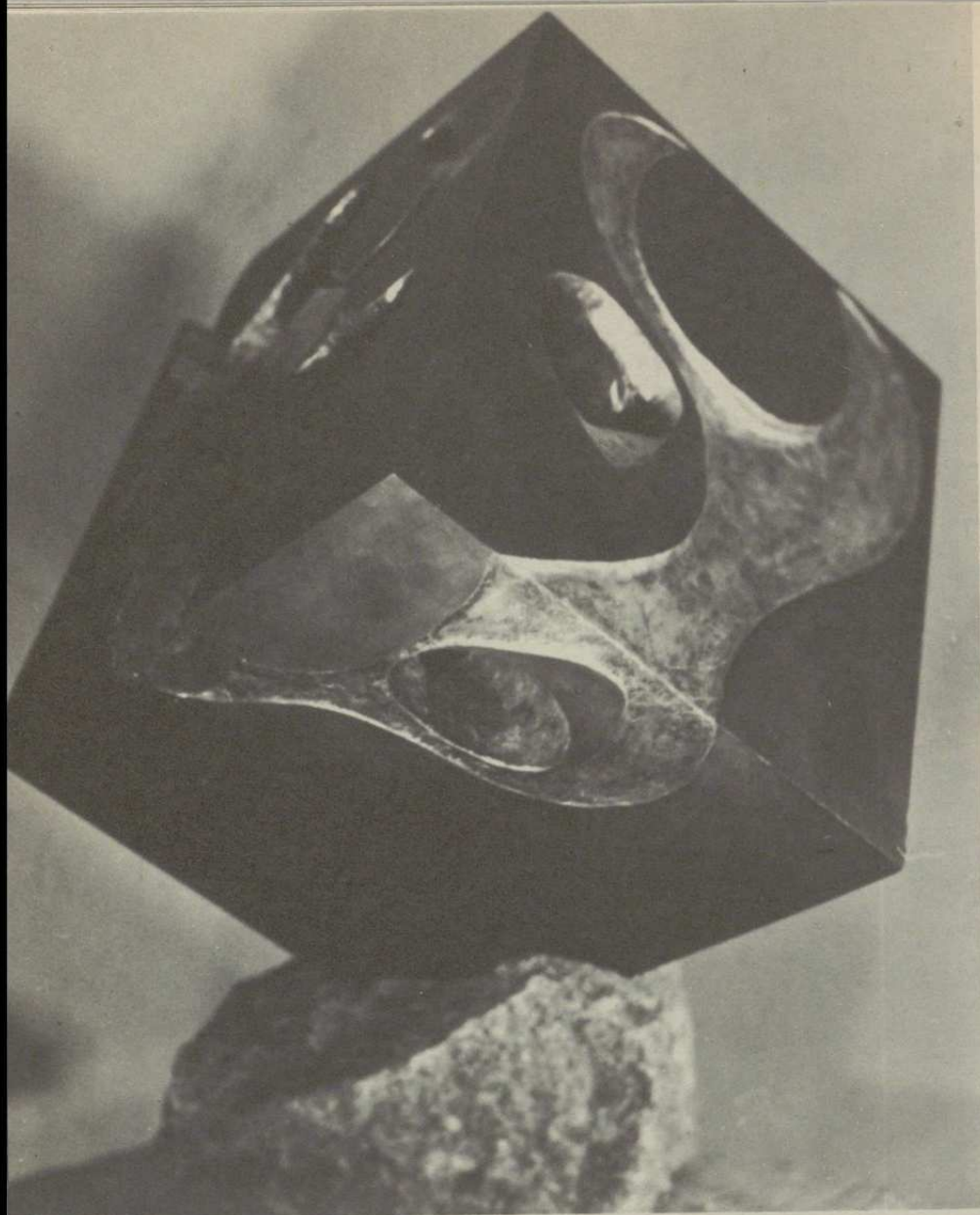
«El hueco», primer espacio del hombre, es la forma interior de las cosas: ordenación interna de los espacios. Qué difícil resulta identificar la forma del aire encerrado entre las abruptas paredes de una cueva. Y recuerdo las cavernas y los agujeros cu-

lebreantes en los paisajes de mi tierra, formas interiores de las montañas..., caminos hacia el misterio... Una fuerte atracción hacia este arcano me ha hecho detenerme siempre ante las cosas que dejan ver o adivinar su interior: viejos castaños ahuecados, galerías de antiguas minas de hierro y de carbón en los montes de «Yaymu», descender entre las paredes calizas de las simas para entender el paisaje interior de las rocas...

En algunas de mis realizaciones en hierro hay formas perfectamente acabadas que nadie verá nunca. No tienen espectadores, pero están ahí, exigidas como principio, como fin o como explicación de la forma exterior. ¿Por qué no permitir a los demás el acceso al misterioso mundo de la forma interior?

«El hueco», título y tema de esta delicada talla en nogal, cúbica en su forma exterior y laberíntica en su interior, en el recorrido multiforme que asemeja una gigantesca y dorada carcoma. El delicado tratamiento de materiales —sin restar fuerza a la expresividad— la envuelven en íntimo misterio





Pocos alumnos se habrán iniciado como él en tan múltiples modos de expresión artística. Por otra parte, no sólo esta polivalencia, sino exigencias del marco ambiental en que su vida se desenvuelve, le obligan a una excesiva rapidez ejecutiva y alternativas muy distanciadas en el trabajo. ¿No resultarán perjudiciales para su maduración artística esa dispersión y variantes?

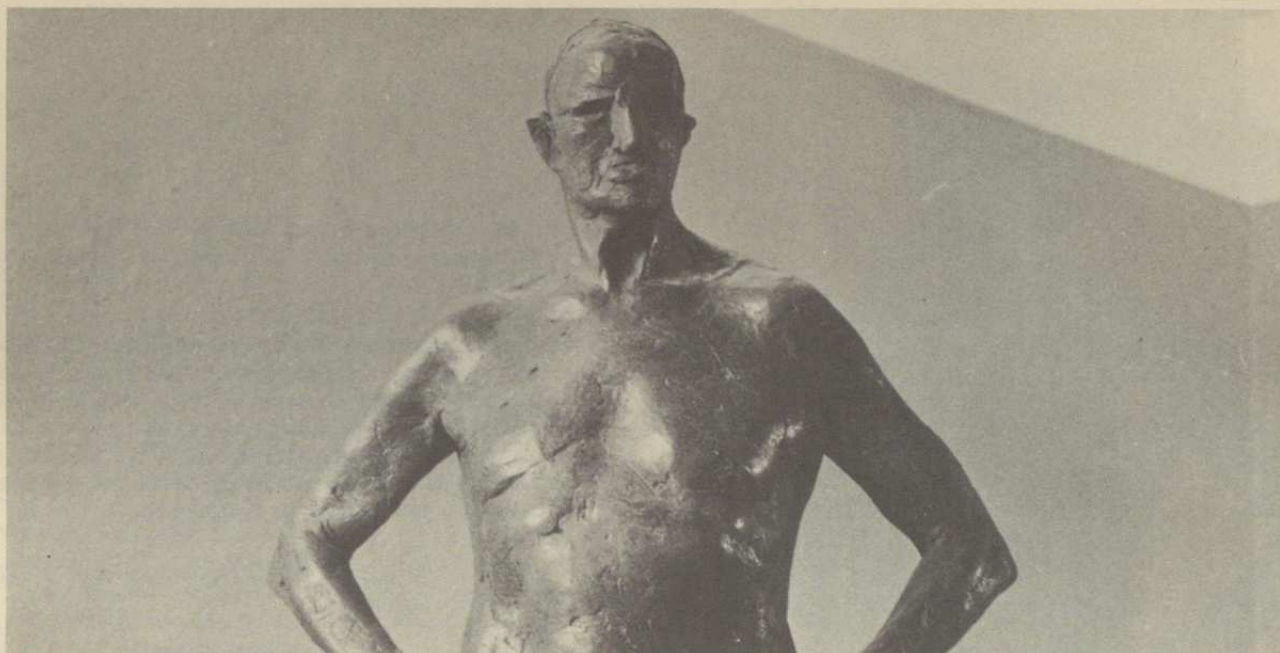
En primer lugar, no podemos olvidar la importancia que en toda carrera artística tiene el período de búsqueda. La tarea más acuciante del artista es precisamente el encontrar su propio modo de expresión. Cada nueva materia que se trate contiene una posibilidad de sintonía con las vibraciones más íntimas de su ser.

Por otra parte, hay en la vida del hombre otras tareas que, aunque nos distraigan de nuestro ca-

mino artístico, pueden ser más necesarias para el desarrollo integral de la persona humana.

Carlos Pereira me habló en cierta ocasión de algunos encargos que le llegaban, precisamente sobre tema religioso. El problema nos llevaría lejos, pero la coyuntura de un encargo puede que obligue a Carlos a definir sus criterios. ¿Qué piensas del tema religioso en el arte de hoy?

Lo religioso es precisamente eso, «un tema», y como tal con una relativa importancia en el valor puramente artístico de la obra. Lo que puede determinar al artista es la finalidad determinada que suele requerir obra religiosa. Ahora bien, esos condicionamientos en ningún caso son incompatibles con los auténticos valores estéticos. Los artistas contemporáneos nos están dando constantemente magníficos ejemplos.



Ejercicio académico: Un desnudo masculino en actitud sencilla —casi juvenil— ha inspirado a José Ramón Anda Goicoechea una creación de expresividad delicada y apacible, con rasgos vigorosos en el trasfondo psicológico que irradia tan bella escultura

JOSE RAMON ANDA

Popular y querido de todos, este navarro independiente, de acusada personalidad, fue abriéndose al goce del arte y a su precoz maduración de estilo. Bien puede decirse que es trabajador vehemente, y «a su aire» deja —en barro, madera o metal— la impronta temperamental con mayor fuerza y claridad que en su conversación entrecortada y reticente. Su cordialidad le abre a la amistad, en equilibrado concurso con cierta rudeza valiente y alardeante a veces. «Cosas del vasco»..., se dice, o «genialidades de Ramón».

Sus obras nos obligaron a seguirle la pista desde el principio hasta el final. Al terminar el curso me llegaba —de compañeros o profesores— el reiterativo interrogante «¿Ha visto la escultura de Anda?»... La fuimos a ver repetidas veces —acompañado o solitario—. Parecía que «toda la Escuela» miraba como algo suyo aquel valiente y expresivo modelado, sorprendente de naturalidad y de magistral calidad. A nivel de comentario se oía decir que tal escultura no debía salir de la Escuela, como notable prueba del avance profesional del alumno.

Ramón fue premiado en la exposición de fin de curso; Ramón fue —seguidamente— seleccionado para la pensión en Roma en el próximo.

Pero dejémosle a él que nos comente su obra y nos adelante algo de sus futuros planes.

La obra en cuestión es el último trabajo del curso 1973-74. Es un desnudo de hombre a tamaño natural. Después de algunos cambios, convinimos todos en la «pose» del modelo. Para mí lo que más me interesaba era no tanto la figura cuanto la posibilidad de expresar —a través de la misma y por su actitud física— el carácter recio de un hombre vasco.

Yo tenía mi idea y puedo decir que pude plasmarla con libertad y a mi modo, partiendo como referencia del modelo, pero llevado con independencia en la forma de expresarme.

Tenía enfrente a un hombre de unos cincuenta y cinco años que, conservando prestancia en su actitud y hasta cierta belleza de formas, más que su decadencia física inspiraba una valoración humana de personalidad y fuerza de carácter.



Me figuro que habrás quedado satisfecho de tu obra, pero ¿qué es lo que crees más conseguido en ella?

A mí me parece que la expresividad de las manos es lo que más me gusta, y eso reconociendo que su modelado se estropeó algo al pasar a poliéster. También la cabeza me parece noble y expresiva; me gusta cuando me dicen que parece un tipo vasco..., y creo que es por la firmeza que aún conserva aquel torso en su conjunto.

Ya sé que hay gestiones en marcha para fundir en bronce esta obra.

Sí, creo que se hará, y quisiera dejar resuelto el asunto antes de fin de mes. La verdad es que —sin variantes propiamente— sí que me gustaría poder repasar las ceras para corregir lo que me parece no salió del todo bien en la versión de poliéster.

Ramón Anda ha manifestado siempre en su paso por la Escuela mucha más inclinación a la escultura que a las otras bellas artes. ¿Podrías decirnos cómo se definió esta vocación tan clara?

Mi inclinación a la escultura se debe a ser ésta el medio expresivo en que me desenvuelvo más a gusto... Ya se ve que muchas veces no sé explicarme bien de palabra..., mientras que en mi modelado... se me da mejor y mi inclinación natural me lleva a perfeccionarme por ese camino. Claro que también quisiera seguir trabajando la pintura y sobre todo el dibujo. No es que quiera defenderme, pero me parece que después de una buena jornada de trabajo —en la Escuela o en el taller de casa— no me quedaba tiempo —ni humor— para dibujar. Confío que en el futuro próximo tendré más oportunidad de tiempo para no abandonar las otras bellas artes, que también atraen.

Tenemos que felicitar a José Ramón Anda porque hace pocas semanas se presentó al concurso para ir a la Academia de Bellas Artes en Roma a ampliar estudios y obtuvo una de las dos plazas de escultura.

Lo de Roma ha sido para mí una gran suerte y vino a solucionar una incógnita que me torturaba: el porvenir. Puede que sin esa ayuda no hubiera podido seguir mi carrera artística, y hasta dudaba mucho el venir el curso próximo a trabajar para el profesorado. Todo se solucionó bien y espero que en Roma tendré tiempo de trabajar mucho y sin ningún tipo de condicionamientos. Los escultores italianos del momento son los que más me interesan.

¿Tienes ya preparado algún plan de trabajo o las directrices que piensas seguir?

Lo único que he pensado es aprovechar el tiempo lo más posible. Quisiera ver mucho, trabajar cuanto pueda y convivir... para no cerrarme y enriquecer mi personalidad artística y humana. Me siento con muchas ganas de trabajar, con brío y esperanza, y siempre a mi aire... Ha sido una circunstancia inesperada que ha venido a solucionar mi futuro. Si reconozco que tengo cierta dificultad de expresión verbalmente —como ya he dicho—, por eso más que hablar... lo que quiero es hacer mucho y ya veremos lo que sale...

También el escritor, en trance de terminar su trabajo al entrevistarse con estos cuatro escultores noveles, siente pena por la torpeza y premura de tiempo, al poner en contacto a nuestros lectores con estas ricas personalidades que en el futuro —no tenemos miedo de pronosticar— darán que hablar, que escribir y, sobre todo, contribuirán a educar y alegrar con su idioma universal de belleza.

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





Hemos pretendido recoger en este reportaje conjuntos y detalles de la escultura de José Ramón Anda en su versión poliéster. Podemos finalmente anunciar que su realización en bronce ya está en marcha y el propio artista trabaja en la corrección del prototipo en cera, próxima ya su marcha a Roma, donde le deseamos muchas oportunidades de maduración artística



GALICE ROMANE

Colección «La nuit des temps». Editorial Zodiaque. Abbaye Sainte Marie de la Pierre qui vire (Yonne), Francia. Volumen de 480 páginas, 1973.

Con alegría sincera —aunque sin ocultar cierta pena de despedida— reseñamos el tomo dedicado a «Galicia románica» en esta colección excepcional, a la que hemos dedicado varias notas y comentarios en los últimos años. Se trata de una labor difícil, que conjunta sería investigación con acertadas panorámicas y sorprendente información bibliográfica y fotográfica. Tarea muy de agradecer a los monjes benedictinos franceses, que fueron capaces de reunir numerosos trabajos de especialistas españoles en la iniciativa editorial de sus prensas, lo que supone un extraordinario esfuerzo organizativo técnico y económico. La colección sobrepasa los cuarenta volúmenes, de los cuales

no menos de diez se dedican al prerrománico (2) y al románico español (8). El benemérito padre Surchamp contabiliza 3.110 páginas, 1.127 fotos en blanco y negro y 87 planchas en color, más los incontables planos, tan sólo refiriéndose a los ocho volúmenes del románico.

Alegría y admiración al ver coronada tan larga tarea. Nostalgia y tristeza cuando echemos de menos la periódica llegada de los tomos, que nos han venido prestando valiosos servicios, tanto en la orientación de nuestros itinerarios de viaje, cuanto para inspirar criterios y facilitar síntesis en nuestras tareas de clase.

En el tomo que hoy presentamos han colaborado muy acertadamente don Manuel Chamoso Lamas, director del Museo de Peregrinaciones en Santiago de Compostela, y varios monjes de la Abadía de Samos Dom Victoriano González, Dom Bernardo Regal y Dom Maximino Arias. No hay duda que la tarea conjunta ha logrado evitar el fácil riesgo

SAN MARTIN DE MONDOÑEDO (Lugo). Relieve en piedra de una visión del Apocalipsis, que preside el ábside central



SAN MIGUEL DE BREAMO (Provincia de La Coruña), en visión Noroeste, en que destaca sus proporciones en un momento temprano en la formación del estilo



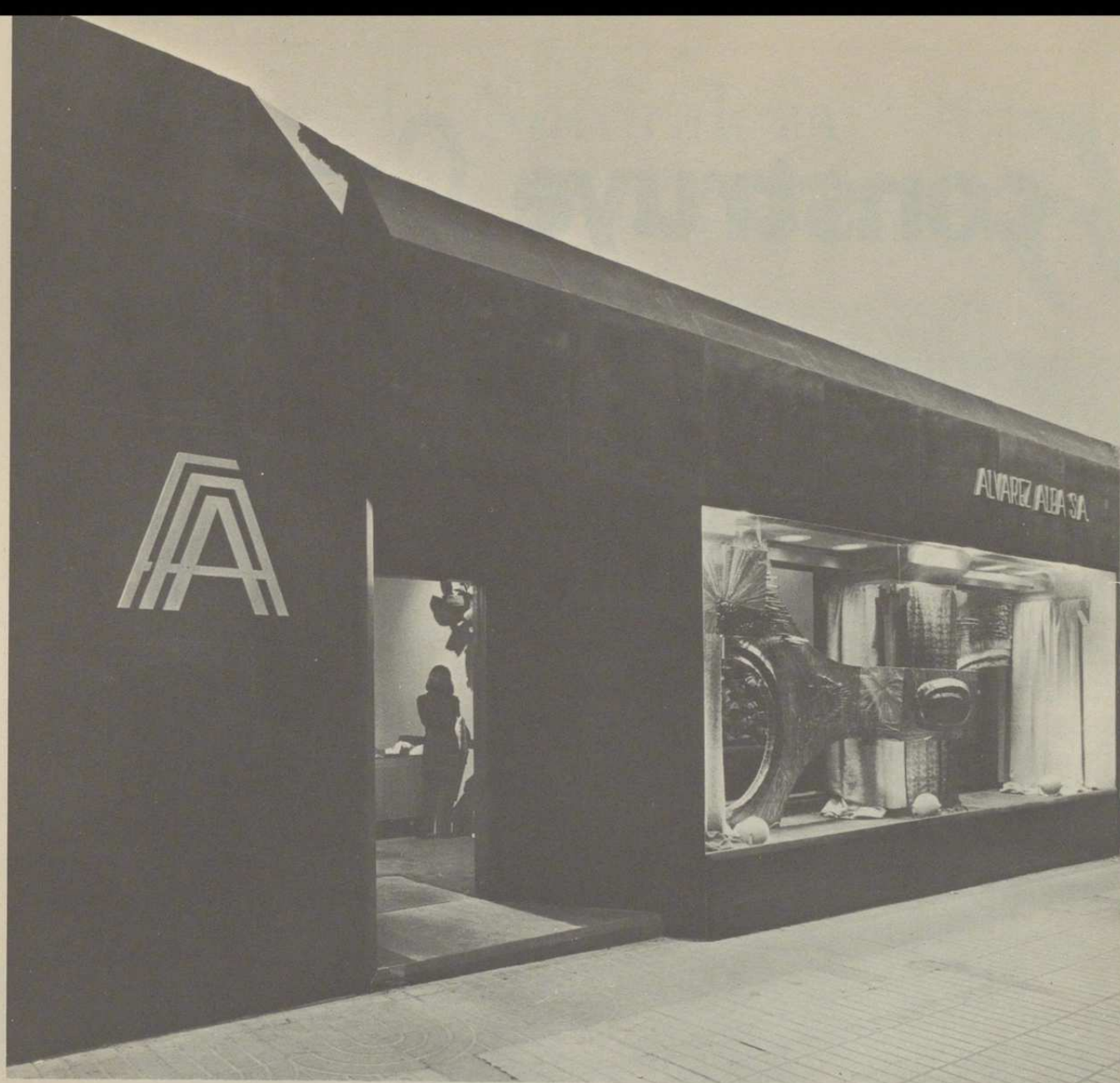
de conceder a la catedral de Santiago de Compostela la principalidad —que sin duda merece—, en detrimento de los amplios círculos —de penetración y de irradiación románica— que alcanzan a toda la región gallega, con características muy genuinas, por las diferentes coyunturas políticas, sociales, culturales y económicas por las que atravesó aquel extremo de Occidente. El esquema arranca en los primeros pasos del románico, con interrogantes y variaciones recogidas en el análisis de tres notables empujes: San Martín de Mondoñedo, San Juan de Villanueva y Torres de Oeste. Buena parte se dedica a la explosión del cogollo compostelano, con la Catedral, el Palacio de Gelmírez, Pórtico de la Gloria y Santa María del Mar. Un recorrido de selección representativa forma el Florillegio de Arquitectura Románica, con más de una docena de etapas ante los ejemplares de mayor significación. No faltan los utilísimos pla-

nos que localizan y jerarquizan valores estéticos en la región y las resumidas notas orientadoras sobre otras sesenta y cinco iglesias románicas de Galicia.

Valoramos mucho el planteamiento de conjunto sobre toda la región gallega, porque quienes no hayan traspasado los itinerarios limitados y rápidos de las visitas de peregrinación no habrán podido alcanzar la visión panorámica, con la variación de matices e influencias, que nos ofrece este volumen que termina la peregrinación estética del románico español.

Una vez más nuestra gratitud a promotores y colaboradores; también nuestro insistente consejo a bibliotecas y centros culturales para que enriquezcan sus fondos con esta colección admirable.

Fr. José Manuel DE AGUILAR, O. P.



ALVAREZ ALBA, S. A.

TAPICERIAS
ALFOMBRAS
MOQUETAS

VELAZQUEZ, 46 • MADRID-1

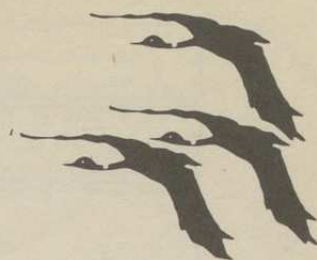
construye CotoS



....y construye bien

Plaza de las Cortes nº2 telf. 2 21 92 00

Suya es la Naturaleza
y la paz de la familia
en Parquelagos

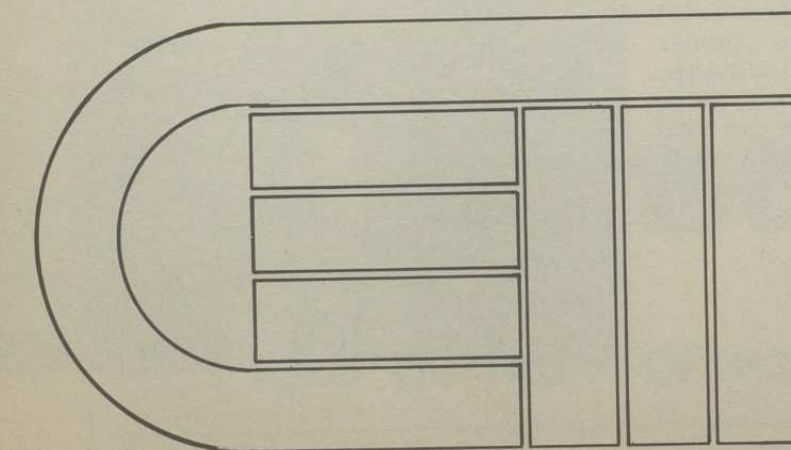
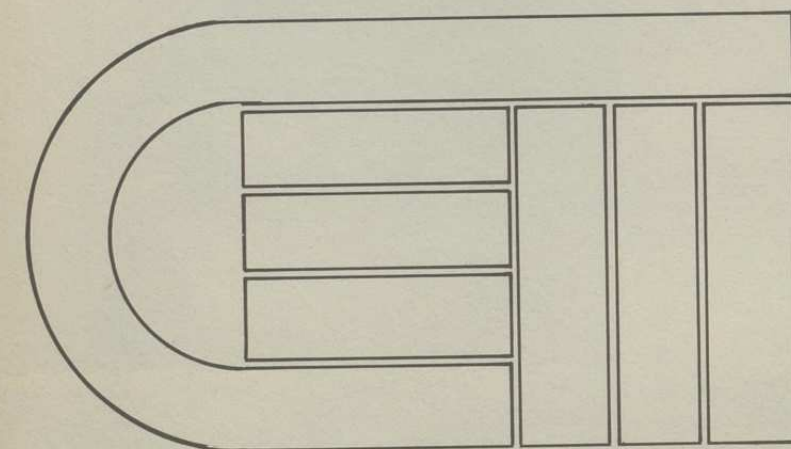
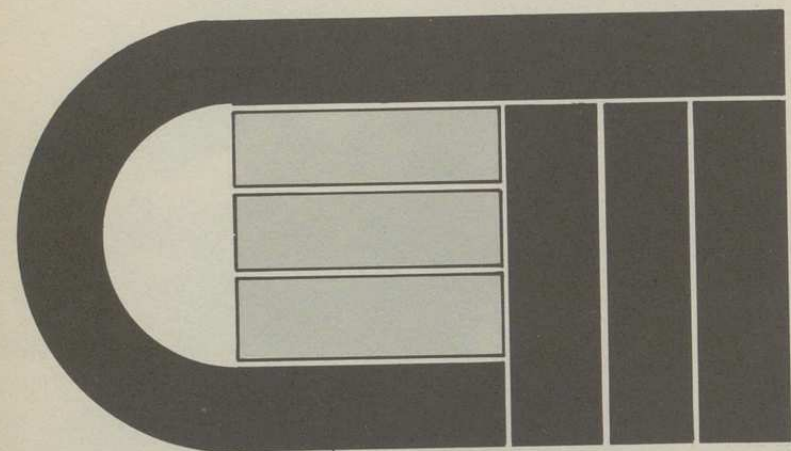
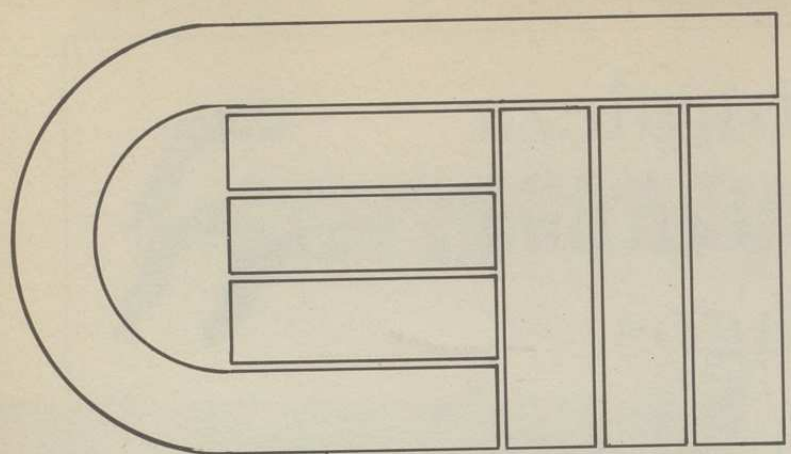


ciudad
parquelagos
presente
y futuro



Información y Venta: URBEPARQUE, S. A.
Plaza de España, 2 - Edificio Banco Occidental
Tels. 241 92 38 a 40
o en la propia Urbanización
(Km. 34 de la Autopista de La Coruña)
Tel. 275 de Galapagar.
Capital Social totalmente desembolsado:
150.000.000 de pesetas.
Aprobación definitiva del Area Metropolitana
número 330/67



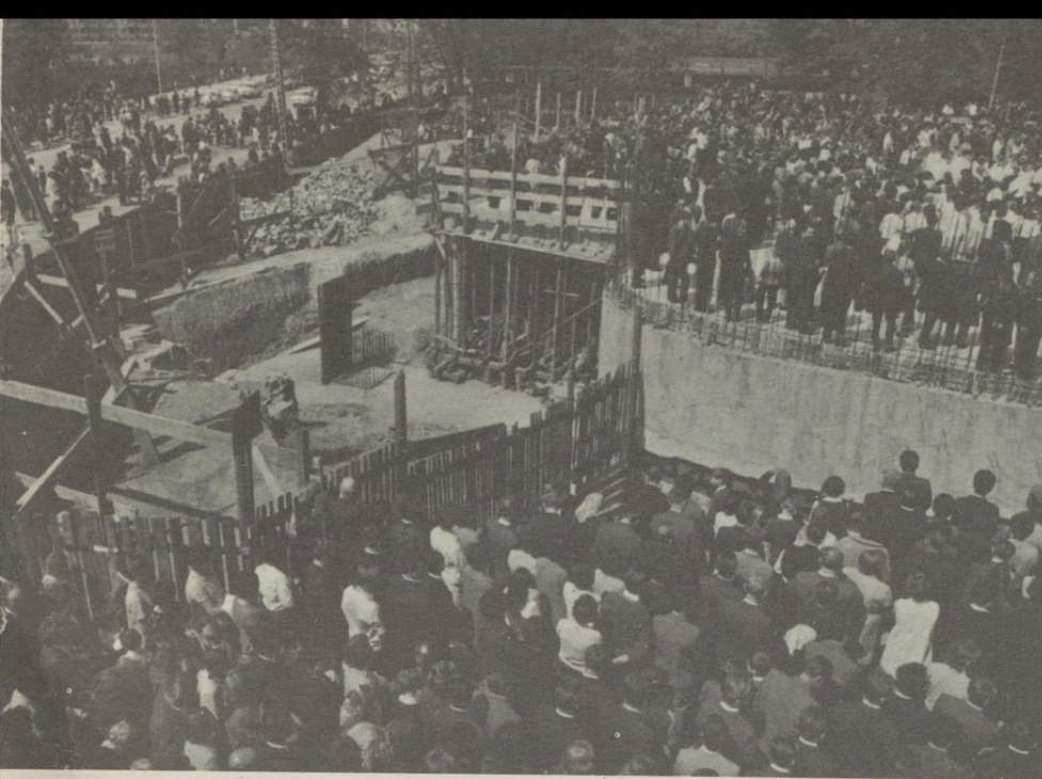


Construcciones

SAN
MARTIN, S.A.

PAMPLONA

MADRID



NOWA HUTA sigue siendo para nosotros, además de un ejemplo de valentía y tesón, un testimonio eclesial de firmeza personal en una fe común y en la eficacia de la organización y trabajo religioso



