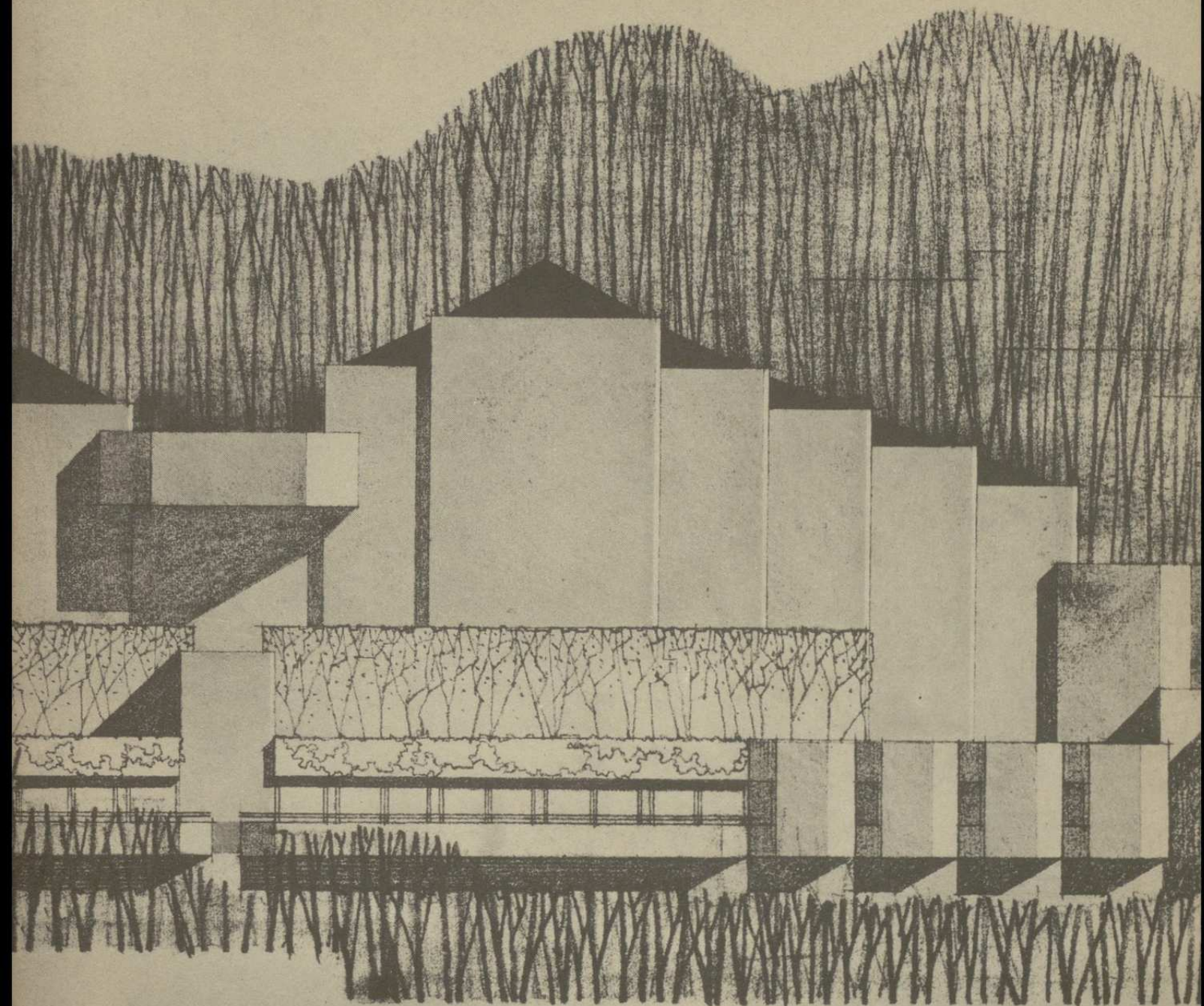




ARA

arte
religioso
actual

ARA arte religioso actual

PUBLICACION del MOVIMIENTO ARTE SACRO

Número 51. Año XIV

Madrid

Enero-Marzo 1977

I N D I C E

PORTADA Y CONTRAPORTADA

Maqueta del Auditorio «Manuel de Falla».—Granada.
por el arquitecto **José M. García de Paredes**, 1977

SUMARIO	1
EDITORIAL.—DE ICONOGRAFIA	2
LOS «BEATOS» EN LA BIBLIOTECA NACIONAL	4
por Fr. José Manuel de Aguilar, O.P.	
MEDITACION ICONOGRAFICA	10
por Ramón de Vargas	
TESTIMONIOS CRISTIANOS DE MANUEL DE FALLA ...	15
por Miguel Alonso	
AUDITORIO «MANUEL DE FALLA».—GRANADA, 1977 ...	20
por José M. García de Paredes, arquitecto	
BIENVENIDO, WINTERNITZ	26
PROCESO DE INTEGRACION ARTISTICA	27
por Adolfo C. Winternitz	
RECUPERACION DE UNA IMAGEN DEL SIGLO XIV	33
por Luis Andújar, párroco; Joaquín Cruz-Solís, restaurador; P. Aguilar, profesor de Bellas Artes	
NOTA BIBLIOGRAFICA: LAS CLAVES DE BOVEDA DE LA CATEDRAL DE GERONA	40
ACTUALIDAD BIBLIOGRAFICA DE LOS «BEATOS» ...	41
por Fr. J. M. de Aguilar	

Dirige: Fr. José Manuel de Aguilar, O.P.

Consejo de radacción: 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: 500 pesetas (cuatro números).

Número suelto: 125 pesetas.

Precio de suscripción para el extranjero: 8 \$ U. S. A. Por avión, 10 \$.

Imprime: Servicios Editoriales Gráficos. Menéndez Pelayo, 83. Madrid-7.

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

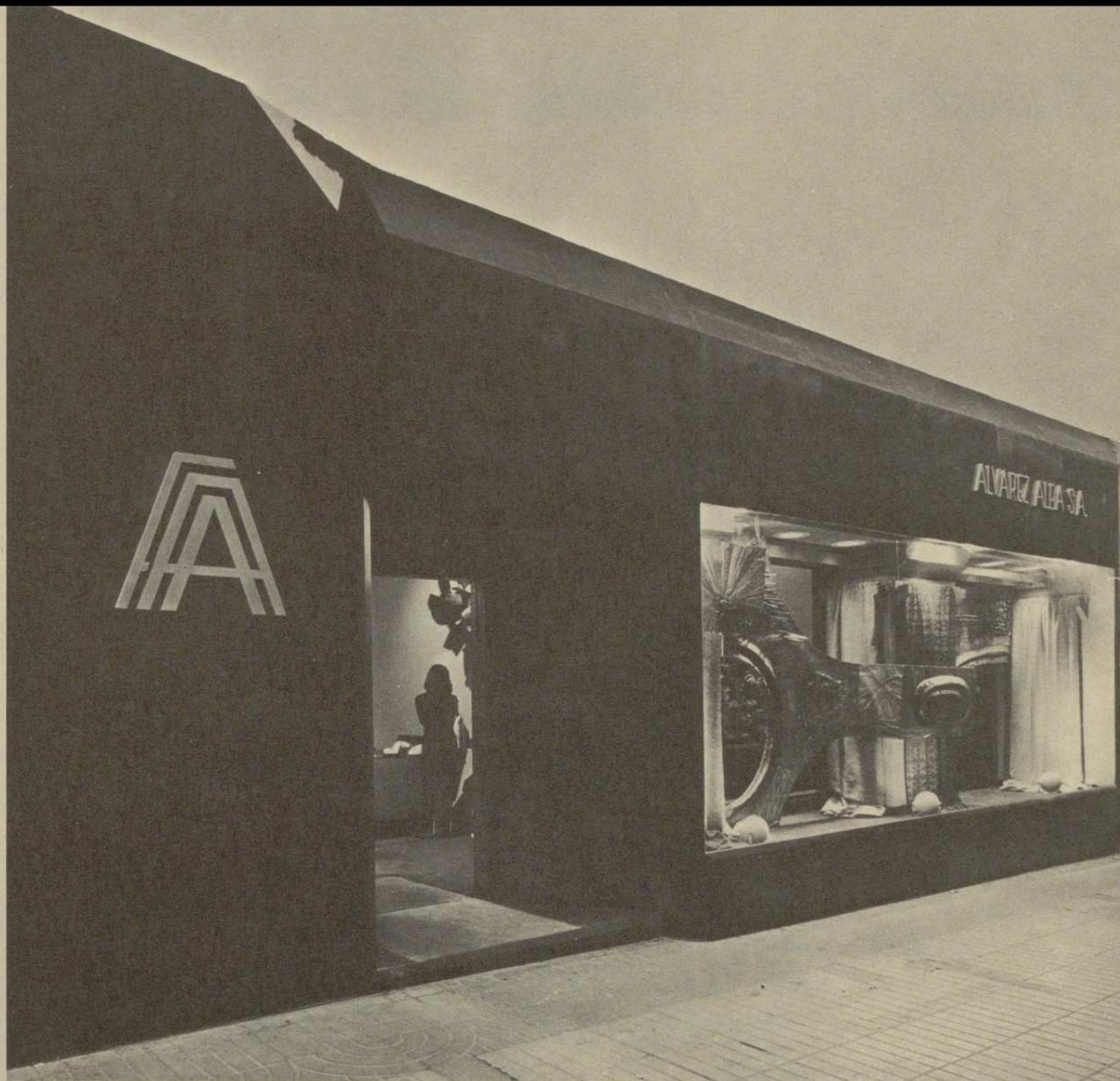
i Aire puro y tranquilidad !



SACONIA

DEHESA DE LA VILLA S.A.

**Alcalá, 1
MADRID-14**



ALVAREZ ALBA, S. A.

TAPICERIAS
ALFOMBRAS
MOQUETAS

VELAZQUEZ, 46

•

MADRID-1

A NUESTROS SUSCRIPTORES

ARA cumplió su cincuentenario y nos alegraron comentarios estimulantes y valorativos de su labor, que nos proponemos continuar en la línea de nuestro último editorial.

ARA ha visto en peligro su continuidad y retrasada su aparición por el cierre de los Talleres Gráficos, que nos sirvieron con esmero y amabilidad durante ocho años.

ARA confía desde ahora en la competencia profesional de SERVICIOS EDITORIALES GRAFICOS, que mantendrá nuestro nivel de calidad en la presentación.

ARA ha sido también muy afectada por la cadena ascensional de costos en todo, y obligada a un gran esfuerzo económico, que sólo podemos mantener con la ayuda de nuestros suscriptores y protectores amigos.

ARA necesita **aumentar el número de suscriptores** —en España y en el extranjero—, y esta tarea, compartida con vuestra ayuda, puede suponer un buen incremento de aportaciones que nivelen en gran parte nuestra economía.

ARA necesitaría **aumentar las ayudas publicitarias** y replantear una **subida del precio de suscripción**, que hoy solamente anunciamos para poder precisarla, lo más ajustadamente posible, según las nuevas exigencias de gastos.

Nuestro sincero agradecimiento a todos.

Fr. José Manuel DE AGUILAR, O.P.
Director de **ARA**

SUMARIO

ICONOGRAFIA

El tema sigue siendo actual y polémico. Las normas conciliares han señalado cauces. La inagotable capacidad creadora de los artistas sigue enriqueciendo el caudal iconográfico cristiano.

Lo presentamos hoy bajo diferentes enfoques históricos y estéticos: «Los Beatos» del siglo X, o las ilustraciones contemporáneas a textos varios.

Las sorpresas de una restauración de imagen medieval, o el descubrimiento de unas claves de Bóveda.

Y quedan trabajos pendientes para próxima ocasión.

TESTIMONIOS

El de Manuel de Falla, con motivo de su centenario natal, que se aborda antológicamente en un oportunísimo recordatorio que hace pensar.

Que arquitectónicamente está gestando una iniciativa granadina, que hará fecundo en el futuro un gran legado de arte.

El de Adolfo Winternitz, que a los setenta años vuelve a Madrid a exponernos el fruto de un incansable trabajo creador, reflejo de una luz superior que guió eficazmente la trayectoria religiosa de este artista internacional, que honra las páginas de A R A con una bella lección magistral.

DE ICONOGRAFIA

El correr del tiempo sedimenta las ideas y criterios de acción; con más garantías de acierto se puede ir abriendo camino en donde antes hubo peligros de confusión y enredo.

El tema de las imágenes ha sido históricamente polémico, con un trasfondo doctrinal y tenso clima en sus proyecciones pastorales. No olvidemos la global lección de la Historia, con el movimiento pendular —en pro o en contra de las imágenes— en alternante desarrollo cada cuatro siglos. Al siglo XX correspondería nueva actitud depuradora.

Hace doce años, el Concilio Vaticano II sentaba —con equilibrio y autoridad— unas coordenadas que podrían encauzar soluciones —no fijarlas drásticamente—, concordes al nuevo sentido litúrgico. Se mantiene la tradición del uso y culto de las imágenes, pero señalando a la vez exigencias de calidad, limitación de número y jerárquica ordenación (C.S.C., núm. 125).

Junto a estos criterios, la diversidad de circunstancias ambientales y sociológicas, estéticas y pastorales, obligan a una aplicación de los principios mesurada y prudente. Tangencialmente será necesario precisar las motivaciones y servicios que las imágenes podrían prestar en el amplio campo de la Liturgia y la Pastoral. Discernimiento práctico —de variados matices—, que no deberá confiarse a enjuiciamientos personales. Para ello se instituyen en cada diócesis comisiones mixtas —de asesoramiento y de ejecución— con acreditada competencia para determinar las soluciones más oportunas en cada caso.

El balance —a los doce años de vigencia— acumula partidas positivas y negativas; si es cierto que hubo torpezas y abusos en el momento de las acomodaciones de los templos viejos a las exigencias de la nueva Liturgia, también hubo muchas soluciones acertadas en las adaptaciones y en las nuevas creaciones. Pero lo más importante de la experiencia vivida es la responsabilidad generalizada en el clero y en los técnicos, y la evolución favorable en la ambientación religiosa de los templos nuevos.

La gradación de fines determina una gradación paralela de exigencias en el uso de las imágenes fuera del templo y en el culto a las mismas en el interior del templo. Habrá que calibrar diferencias entre un destino ornamental o decorativo, un propósito narrativo o explicativo, una intención cultural o evocadora. No es de extrañar que un medio de comunicación tan eficaz como es la imagen siga teniendo vigencia en la pastoral directamente religiosa, con expansión amplísima en otros campos en que la capacidad artística creadora ha hecho de la imagen producto típico de nuestra civilización.

Las polémicas suelen surgir por falta de correcta adecuación de medios a fines, y de una adaptación al elemento humano sobre el que se proyecta el mensaje. Condicionamientos que justifican variantes de acuerdo con la sensibilidad y el gusto de cada tiempo y lugar.

Hemos podido reunir —en este número de ARA— diversas facetas en la aplicación de la imagen en el campo de la pastoral cristiana. Cada tema tiene su dificultad y su profundidad; los enigmáticos problemas de inteligibilidad plástica de las famosas ilustraciones medievales de los «Beatos», de incomparable valor cultural, estético y religioso, que se repiten en las exigencias pastorales de «posters» propagandísticos —de tipo publicitario—, en las ilustraciones avanzadas de rituales para recientes canonizaciones. Igualmente los criterios de restauración y conservación de obras de arte antiguo y su posible reincorporación a los servicios del culto. La aplicación de técnicas actuales en el empeño de matizar la luz y crear ambiente de recogimiento religioso. Otras modalidades tendrán cabida en números futuros.

Quede hoy una responsabilización optimista ante aquella consigna de apertura del Concilio Vaticano II: «También el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia, para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados».

ARA



BEATO DE GERONA.—Fol. 37r.—
«Y cuando le vi, caí a sus pies como
muerto. Y puso su diestra sobre mi
cabeza, diciendo: No temas» (Apoc. 1,
12-20). Imponente y misteriosa escena
en que Cristo envía a predicar a
Juan. Ilustraciones de Emeterius,
Senior y la pintora Ende.

INTEREX PLANA
+ IVS DIM
a audibit poia me vocat
iniqua antiqua craba dicit
ad mict quod uita ferue libit
Scipiaum qia de pñica avitl ead

gelo clama uirum quatuorbu
de laura uocinamam de hoc qio
ala poia me prophane dicit
Amibia uicim poia agum moneis
Ora huminam quoniam ferat
car alaradonm subuicatur

LOS «BEATOS» EN LA

BIBLIOTECA NACIONAL

Fr. J. M. de Aguilar, o. p.

SIMPOSIO Y EXPOSICION

La prensa diaria y las revistas gráficas dieron la noticia: doble acontecimientos en las Salas Nobles —por iniciativa de don Hipólito Escolar, director del centro—. *Simposio* de alto nivel y *Exposición* de amplia envergadura popular, dedicada a famosos manuscritos del siglo x que nos han hecho llegar los textos e ilustraciones del Comentario del Beato de Liébana al Apocalipsis de San Juan. Lo apadrinaban Organismos de Cultura nacionales y extranjeros, en la serie *España en la formación de Europa*. Ha sido un acontecimiento bibliográfico de máxima categoría, al que han correspondido desde los más destacados valores de nuestra intelectualidad, hasta la ilusionada promoción estudiantil interesada momentáneamente por «los Beatos», como tema de trabajos y tesinas académicas.

Sin duda, nos llegarán algún día las aportaciones de técnicos e investigadores, que abordaron en el *Simposio* la temática especializada, que venga a enriquecer el caudal de conocimientos sobre la enmarañada coyuntura histórica en que los «Beatos» tuvieron dilatada vigencia cultural y religiosa. Del siglo VIII al XIII —la obra recopiladora y enjundiosos comentarios del Beato de Liébana— fue valioso puente cultural que sucede en su empeño a las Etimologías de San Isidoro de Sevilla y enlaza con la eclosión de las Grandes Summas Teológicas de Santo Tomás y los maestros universitarios de la plenitud medieval.

Acudimos a la *Exposición* —en fría mañana invernal—, como visitante madrugador, con el propósito de recorrer con calma y en soledad aquellas Salas Nobles donde esperaban viejos amigos —los Beatos—, algunos de los cuales habíamos visitado en la intimidad de su propio hogar, en diálogo abierto, en contacto vivencial. Allí me encontré con otros buenos amigos que se me adelantaron en llegar y duplicaron el interés de la visita con sus observaciones y comentarios: el gran erasmista francés profesor Bataillon, nuestro filósofo y maestro universitario Javier Zubiri y su delicada esposa —Carmen de Castro—, ayer compañera en las aulas, hoy generosa colaboradora —con su pluma y aliento— en toda iniciativa de irradiación cultural. Fue compensación gratísima a la forzosa brevedad del recorrido de maravillas. Más que visita de médico, fue la mirada aséptica a través del cristal —fugaz y dolorida— como se dedica a un ser querido en un servicio hospitalario de cuidados intensi-

vos. La nota alegre la dio en aquel trance la llegada prometedora de un buen grupo de estudiantes del B.U.P. y algún universitario, hojeando catálogos y tomando notas para mayor esfuerzo y reflexión.

ACTUALIDAD PLASTICA DE LOS BEATOS

Es muy larga la trayectoria secular de apreciaciones inspiradas en el estudio de los Beatos. En el siglo XVI fue Ambrosio de Morales, Luis de Alcázar en el XVII, Enrique Flórez en el XVIII, Jaime Villanueva en el XIX. A sus estudios se suman paralelamente la bibliografía extranjera. Lo que principalmente llamaba la atención del erudito era la significación profunda de su contenido doctrinal y la correspondencia de las ilustraciones con el texto.

Tres exposiciones de los manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid —1892-1929-1976— contribuyeron muy eficazmente al ahondamiento de los estudios críticos de los códices y facilitar un examen iconográfico de sus ilustraciones como auténticas obras de arte —tanto por su expresiva sedimentación cultural, síntesis de Oriente y Occidente, cuanto por sus valores autónomos de creación artística y de irradiación modélica—. «Estas imágenes —escribe en nuestros días Mireille Mentré— han llamado la atención por su carácter extremadamente original, desconcertante, incluso, por su extraña concordancia con la sensibilidad estética contemporánea y con el genio creador hispánico». También Angel Sánchez Rivero subrayó la «actualidad» de estas obras medievales en un momento en que los criterios antiguos se tambalean. La indiferencia a los cánones académicos y objetivos responde en los pintores del siglo x —por su deformación de los objetos y de los seres— a las mismas intenciones que el expresionismo alemán (A.S.R.).

«El proceso —escribe Camón Aznar en 1976— se caracteriza por la descomposición de tres concepciones del arte clásico; el abandono del sentido orgánico de las formas y su transformación en elementos ornamentales, el abandono del sentido armónico de las proporciones en favor de la expresión, y la renuncia a la pura apariencia óptica, predominando la intención intelectual.

No es raro ver vinculados a los Beatos con corrientes tan de nuestro tiempo como el cubismo (García-Romo, Camón), con el expresionismo alemán (A.



Frontispicio del Manuscrito de las **Morales de San Gregorio**.—Representación de Cristo en Majestad.—Terminado en el monasterio de **Valeránica** en 945, donde se hicieron famosos **Florencio** —ciclos bíblicos— y su discípulo **Sanctius**. (Biblioteca Nacional. Madrid.)

S.R. y C.A.), con el impresionismo (con Van Gogh —por sus amarillos y colores puros—, con Gauguin —por los fondos en franjas horizontales—, con Matisse —en las síntesis lineales de los desnudos—). Hasta con Picasso, por la deformación del dibujo y la doble representación de las figuras de frente y de perfil para proporcionar una visión total.

Por encima de cuanto en los Beatos pueda encontrarse de presencia de otras culturas antiguas, es unánime el reconocimiento de su fuerte raigambre ibérica, de ser fruto de una elaboración autónoma, de su carácter profundamente hispánico. Antonio Almagro encuentra en las ilustraciones de los Beatos las «constantes de los españoles en la historia y en el arte... la dramática distorsión entre las tendencias contradictorias de la permanencia en lo concreto y la aspiración afanosa de sobrepasar lo terrestre». Y así opinan José Camón Aznar, G. Menéndez Pidal, La fuente Ferrari, etc.

LOS PROCEDIMIENTOS PLÁSTICOS

Los estudiosos de los siglos XIX y XX convinieron que los procedimientos plásticos de las Biblias y Beatos mozárabes no abedecían a las leyes de armonía de colores, ni a la estética naturalista, ni a la perspectiva geométrica, ni al equilibrio de proporciones. Heredan de Oriente: el principio de bidimensionalidad, de intención más ornamental que representativa, desapareciendo la profundidad y proyectando un estallido luminoso de color con gran intensidad y transparencia sobre el fondo. La figuración se doblega al hieratismo y con extraña pluralidad de puntos de vista proyectados sobre la misma figuración.

Es evidente que la finalidad estética es siempre pospuesta a la religiosa y doctrinal. Y así las formas necesitan una primera apoyatura óptica, pero no es su finalidad la representación visual, sino la conceptual.

Todo cuanto retenga la atención óptica será excluido, imponiéndose una austeridad plástica que facilite el paso —siempre costoso— a una visión trascendente. Por eso mismo —en el aspecto plástico— los fondos en bandas horizontales de colores calientes y violentos es uno de los rasgos más característicos del arte de los Beatos. La innovación parece atribuible a Magius, el superpintor mozárabe.

Las bandas horizontales simplifican el ambiente con intensidad expresiva hacia una visión esencial y sintética. Estratificación plástica que supera toda estructura de los fondos mediante bandas y confiere a la visión un «sentido apocalíptico» (Camón).

Respecto a los colores aplicados, eran limpios, intensos y luminosos, por motivaciones variantes, pero más que estéticas, ascéticas y anagógicas. La rápida captación de la luz por el color llevará a una iluminación —no tanto racional cuanto trascendente y mística—. La técnica usual era la preparación del color al huevo o a la miel sobre pergamino recubierto de bar-



BEATO DE SILOS.—Hoy en el British Museum—Ms 38580 f. 48: Las langostas en forma de Caballos y el Angel del abismo (Apoc. 9,7-12), iluminado por Petrus y terminado el 1 de julio de 1109.

niz, apto para ser intenso y brillante. Color que en aplicación ligera y diluida consigue especial transparencia. El cuidado de la técnica encauzaba a diferentes combinaciones: o el contraste de colores alejados, o la vibración de colores próximos, o el equilibrio de colores complementarios. Los colores a veces ordenaban la composición, funcionando como factor desorganizador de la imagen para alcanzar mayor eficacia ascética al facilitar en un nivel espiritual. Se trata, por tanto, de toda una instrumentación religiosa que confiere a la ilustración de la imagen una dinámica de trascendencia espiritual. El Beato afirmaba, con una perspectiva no científica, sino moral y cristiana, que el acto de ver a través del prisma de la fe es un *duro esfuerzo*.

Proceso que responde por doble banda a la tensión propia de una violenta incertidumbre y temor milenarista, y por otra al clima de formación monástica —de ideales y prácticas contemplativas—. *El Hombre interior contempla a Dios*, lo que supone una posibilidad de percepción y conocimiento que sobrepasan lo puramente exterior o fríamente racionalista. Hasta los avances conseguidos en la aplicación de las técnicas plásticas pueden tener una dimensión anagógica. Así pudo escribir Mireille Mentré: «Un instinto artístico muy seguro permitió a los miniaturistas mozárabes ilustrar los manuscritos destinados a la meditación monástica, de tal manera que el espectador fuera llevado a enfocar los relatos y visiones bíblicas, así como las meditaciones añadidas, según el modo anagógico, al mismo tiempo que se seguía el curso meramente literal, haciendo coincidir así forma y contenido intrínseco» (o. c., 185).

La deformación de estas figuras es consecuencia de su expresividad. Quedan reducidas a síntesis lineares y cromáticas, que eliminan la tercera dimensión. No hay profundidad ni claroscuro porque la luz celeste, como la olímpica, no produce sombras. Son esquemas de formas, cuya irradiación espiritual las deja flotantes y poderosas en el espacio. El pintor no las sitúa en la tierra de todos. No hay horizontes, ni términos conceptuales, ni físicos. Allí están totales, evidentes, con temblor de llama dentro de su quietud... (Camón Aznar, o. c., 112).

PROGRAMA ILUSTRATIVO

Responde en los «Beatos» a un esquema madre, que puede considerarse contemporáneo de la obra de la primera versión del Comentario (776). De la misma manera que otras dos versiones sucesivas fueron completando y mejorando la primera redacción del Beato, así también podemos decir que los programas ilustrativos fueron evolucionando, condicionados normalmente a las diferentes versiones.

La síntesis del esquema, que quedó inamovible desde el siglo x, es la siguiente:

Figuras preliminares (variables según los manuscritos).

Ilustración —paso a paso de la exégesis.

Relato apocalíptico («*Storia*»)

seguido de una figura («*figura*»)

y de una explicación («*explanatio*»).

Ilustración acomodada al carácter del Comentario.

Exposiciones dogmáticas.

Imágenes sintéticas o simbólicas.

Explicaciones científicas (en algún caso).

Libro de Daniel —y su ilustración.

Colofones variantes: Alfa-Omega; Cruz de Oviedo, Scriptorium (2).

Principio de distribución espacial: Correspondencia de las imágenes con el texto.

Las ilustraciones:

- a) Como finalidad, la Ilustración del Texto Bíblico. Lo siguen paso a paso y se colocan dentro del texto, encabezando o terminando columna o partiendo página.
En textos literarios: imágenes narrativas.
En textos científicos: Diagramas o esquemas.
- b) Sin seguir el texto bíblico; para sintetizar o relacionar conceptos doctrinales al margen del texto bíblico propiamente. Fuera del folio escrito, a página entera —o dos páginas pareadas.

Unas veces la imagen ilustrará los textos a que hace referencia; otras veces será el texto quien ilustre la imagen que pretende dar una visión diferente que no puede dar lo escrito.

Con distintas variantes, aunque en cercanía, algunos códices decoran las letras iniciales de los capítulos para facilitar el manejo del manuscrito. Otras veces hay ilustraciones puramente ornamentales, casi siempre para llenar algún espacio libre en una o doble columna al final de página.

Puede afirmarse que hay una gran fidelidad en la copia del texto a ilustraciones, ateniéndose al modelo de la versión elegida, bien sea la primera (776), bien la segunda o tercera (784 y 786), formándose así una línea genealógica que encuadra los manuscritos (1) conservados íntegra o fragmentariamente.

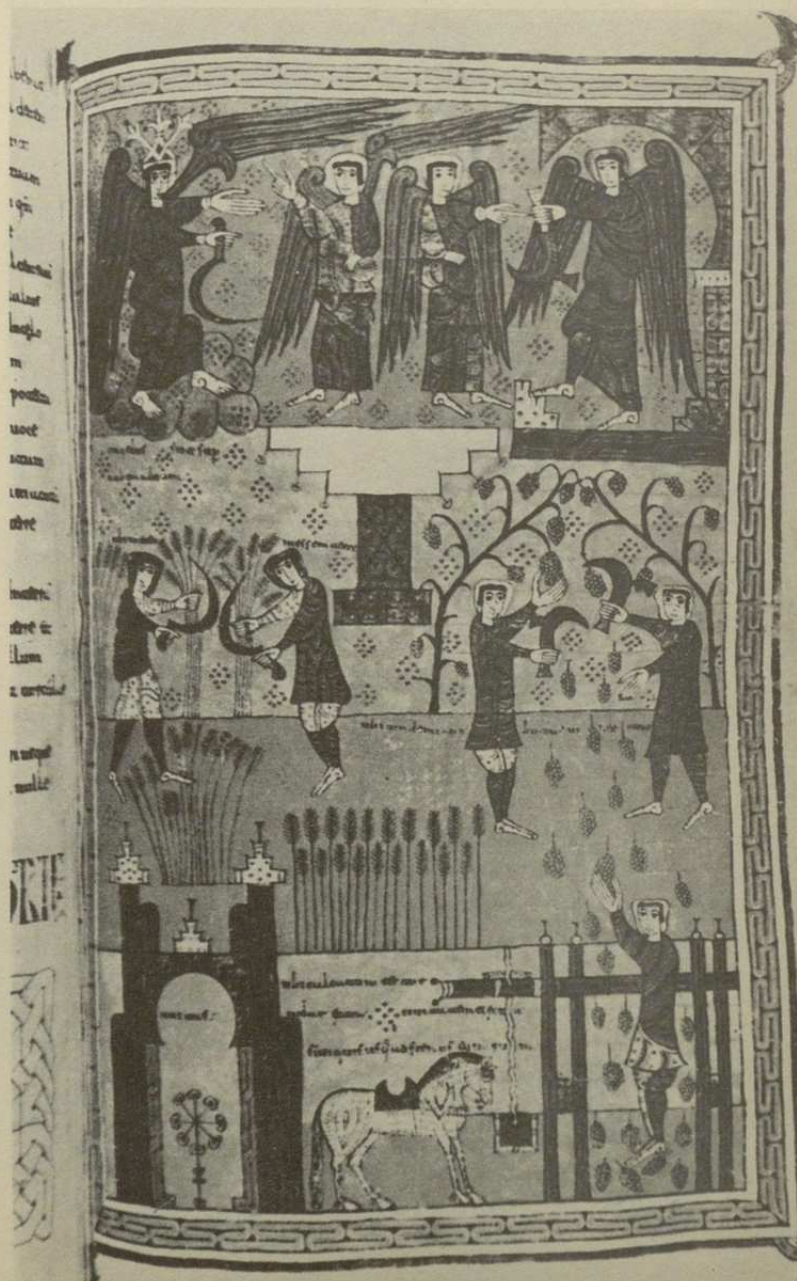
COMENTARIO PASTORAL

Ellos —los monjes— los crearon con prolongado estudio y trabajo; ellos los utilizaron en su formación, en su oración, y como legado de espíritu y vida cristiana lo transmitieron a la posteridad.

Aquellos monjes, destinatarios sucesivos del mensaje escriturístico del Beato, nunca pudieron encontrar en su entorno una audiencia numerosa. Alta Edad Media —alejada y oscura—, con grandezas que persisten y miserias dolorosas que se olvidan. Es difícil acercarse al pensar y al sentir de tantas generaciones, que a lo largo de diez siglos pudieron conocer y gozar de sus «Beatos».

Generaciones bien distantes en tiempo y en cultura, en temple y espíritu que alienta. Ciertamente que su visión y aprecio, de lo que hoy nosotros valoramos

BEATO DE SILOS.—Hoy en el British Museum, Ms. 38580, f. 68: La siega y la vendimia de las naciones (Apoc. 14, 14-20). Iluminado por **Petrus**. Terminado el 1 de julio de 1109.





como maravillas, fue bien diferente: pero —sin tanto conocimiento y erudición, sin tanta cultura artística y preparación estética, sin tanta civilización técnica— bien pudiera ser que nos aventajasen en frutos de asimilación espiritual, de amplia vivencia religiosa.

El Beato es, desde su aparición, texto e imágenes para selectos. No andaba de mano en mano. Pocos tendrían acceso —como tampoco hoy— a ese tesoro religioso y cultural. Qué importa —a fin de cuentas— la fácil o difícil comprensión de un texto, de unas ilustraciones enigmáticas, que muchos de ellos tradujeron en vida.

Cuando se lee en el Comentario los modos diferentes de visión, de acercamiento, de contemplación... que es duro, que es penoso, que debe ser incesante, ese esfuerzo que nos lleva a trascender lo terreno, lo agresivo, lo material..., podemos seguir recogiendo la lección del «Beato», que sigue teniendo en nuestros días una vigencia pastoral.

Muchos son los puntos de mira —y bien diferentes— con que hoy se han vuelto las miradas a los venerables Códices expuestos en la Biblioteca Nacional. Tras el Simposio de sabios y eruditos; tras el frío desfile de nuevas generaciones, que miraban con cierto estupor y sorpresa ignorancia las escuetas y desambientadas vitrinas de las Salas Nobles, quedan y quedarán siempre muchos interrogantes sobre lo que representan en nuestra cultura y nuestras creencias aquellos viejos pergaminos y sus alucinantes miniaturas. Es otra dimensión que la artística o la histórica, que la del coleccionista o del investigador. Es la mirada que cuesta porque acusa, que «con algún trabajo» pudiera ponernos camino de la Verdad que muchos encontraron, más allá de la letra, de la luz y del color: su estrategia pastoral vigente después de tantos siglos.

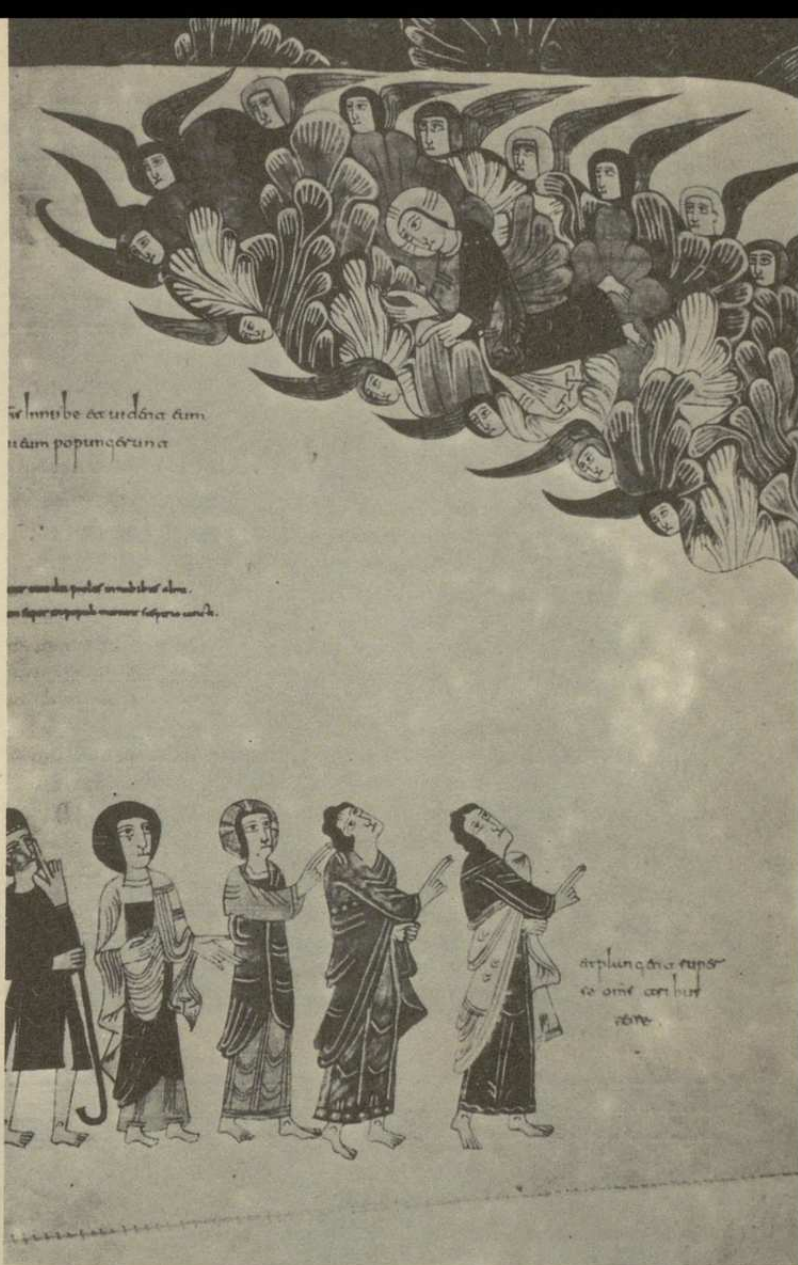
EVOCACION DE GRATITUD

Una inesperada coincidencia me obligó a mediados de febrero a viajar por itinerarios leoneses y castellanos que fueron escenarios —en una u otra forma— del mundo que hizo surgir aquella tensión de lucha y de instauración, de génesis de una civilización y una vida, cultural y religiosa, de la que nos dan aún testimonio los valiosísimos documentos de aquella Alta Edad Media.

Evocación de auténticas colonizaciones rurales en etapas de invasión o de reconquista, que giraban muy frecuentemente en torno a un monasterio. El monasterio era templo y fortaleza, era parroquia y estudio, era taller y granja. Pero el monasterio de piedra sólo pudo ser y obrar por la comunidad monástica, establecida unas veces, itinerante otras. La comunidad que hacía Iglesia, hacía también patria, hacia oración y trabajaba —*ora et labora*—, irradiaba cultura y patrocinaba la explotación agrícola y ganadera. El monacato por diferentes rutas fue conservador de lo autóctono y trasmisor de sucesivos sedimentos culturales de Oriente y Occidente. Era el monasterio y su escriptorium, sus estudios y bibliotecas, los que iban atesorando cultura, transmitiéndola de generación en generación, a distintos niveles y con incontables dificultades. Pasamos por Valeránica, por Carracedo, por Tábara y Cardaña, por Valcavado, San Andrés del Arroyo, por San Miguel de Escalada y San Millán de la Cogolla. De los monasterios es más ruinas que vida lo que queda. Siguen corriendo las aguas del río, siguen los pájaros del cielo, siguen enebros y cipreses, monte abajo y pastizales... siguen cantando la gloria de Dios, supliendo los monjes de antaño.

Al resonar los nombres de aquellos focos de vida espiritual, de promoción cultural y humana, evocamos el recuerdo de nombres conocidos: Florencio en Valeránica, Martín en Carracedo, Senior, Ende la Pintora y Emeterio, en Tábara. Allí el archipintor Magius, que también palpita en San Miguel de Escalada, como Petrus en Silos y Obeco en Valcavado.

Detrás de esos nombres conocidos y artistas admirados, una legión de anónimos monjes que pasaron y pasaron dando cuanto tenían: fe cristiana y caridad, hospitalaria acogida, enseñanza y ejemplo... dando y dando siempre. Ellos son los que nos dieron los «Beatos» y muchas cosas más... por eso hoy, al contemplar su obra, al valorar su penoso trabajo, al agradecer el mensaje religioso y cultural, vinculado a esos valiosos códices que siguen también dando en su nombre, es forma de fraternal aprecio esta evocación de gratitud.



BEATO DE GERONA.—a) El Angel y el enviado con el libro (fol. 70v).—Apoc. 2 y 3.—b) Los justos: Un grupo de diez santos en pie, con cáliz, libro y cítaras.—*Gaudentes de resurrectione Domini* (fol. 18r; detalle segunda faja); y c) Dios se aparece en la nube (fol. 34r).—Ilustraciones que hacen al beato de Gerona de extraordinaria hermosura y menor terribilidad. Sustituye la feroz energía de otros códices por el primor en el dibujo de árboles, arquitecturas y figuras de la más delicada y preciosa inspiración.

MEDITACION ICONOGRAFICA

RAMON DE VARGAS

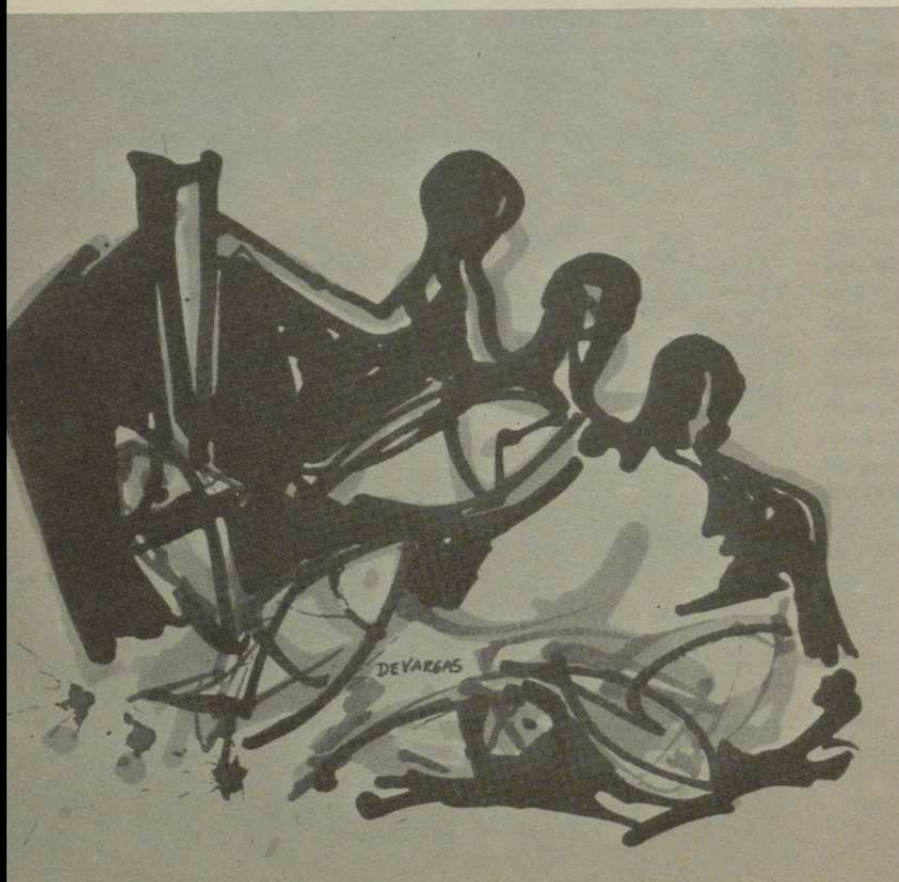
EL ARTE SACRO Y EL PUEBLO

La polémica suscitada sobre la conveniencia o no de incluir mis ilustraciones en el «libretto» de la canonización de la Fundadora de las Esclavas, me ha llevado a «repensar» mis puntos de vista sobre el arte sacro. Voy a limitarme a exponerlos a modo de reflexiones en voz alta. Servirán de base para un estudio futuro más profundo.

En primer lugar, es preciso establecer las diferencias fundamentales del arte religioso y arte sacro. Para no entrar en apreciaciones pormenorizadas, me limito a considerar el arte sacro como una forma particular del arte religioso.

Puede considerarse religioso, al menos, todo arte realizado por un artista honesto, ya que en mayor o menor medida estará impregnado de cierta religiosidad. (Este es el criterio seguido para la selección de obras en el Museo Vaticano de Arte Religioso Contemporáneo).

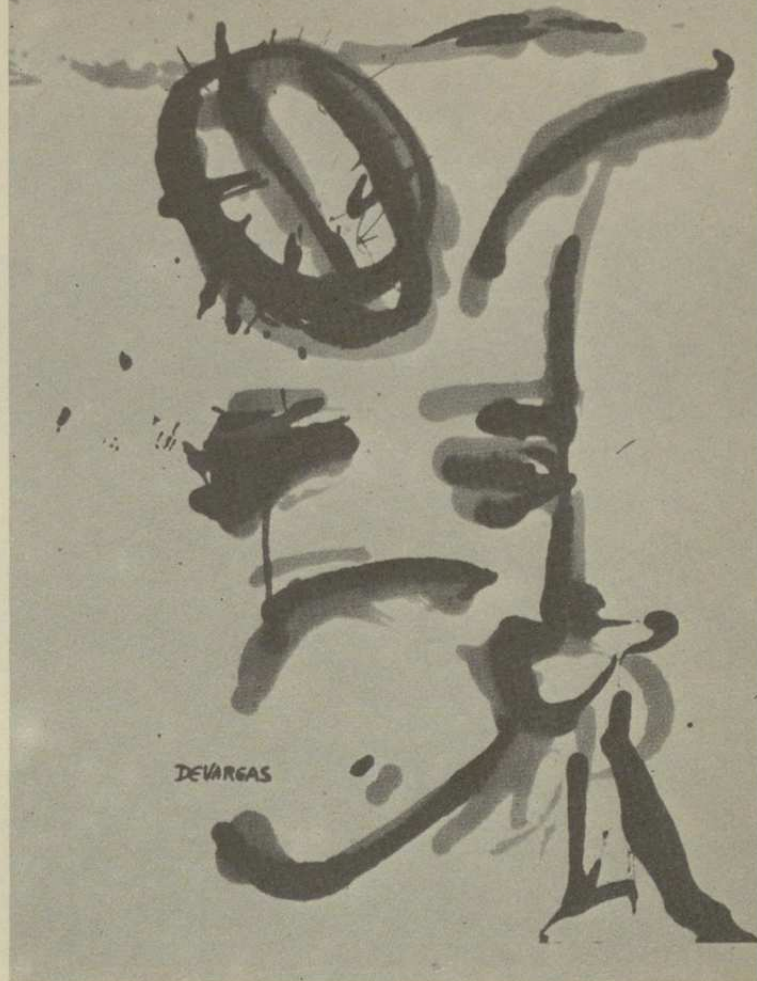
El arte sacro, sin embargo, posee una característica que lo define concretamente: su funcionalidad. Esta función específica del arte sacro es la de inducir al culto. Si admitimos que es esta una finalidad primordial del arte sacro, debemos admitir también que debe renunciar a aquellas cualidades estéticas, formales, conceptuales, etc., que lo desvíen de ese fin. Esta proclamación, tan sencilla a simple vista, plantea la primera gran interrogante: ¿qué es lo que verdaderamente conduce al hombre a Dios y qué es aquello que lo aparta? La respuesta tradicional, en lo que al arte se refiere, consiste en identificar comprensión con devoción. Al mismo tiempo se considera el arte de vanguardia como algo incomprensible para la mayoría de los fieles y por lo tanto inútil y, peor aún, nocivo para ese fin que el arte sacro persigue. Créo que nos encontramos aquí ante unos de los errores clave a la hora de juzgar el arte sacro.



Hemos querido ilustrar la meditación de Ramón de Vargas con sus propios dibujos y con otros de Vaquero Turcios, Giovanni Hajnal, Sadao Watanabe, etc., artistas representados en la Colección Vaticana de Arte Religioso Moderno, y que con exquisito sentido religioso y estético han ilustrado varios ceremoniales y libros litúrgicos editados por la Tipografía Polígrafa Vaticana. Ha supuesto un gran avance y criterio muy acertado que abre muchas posibilidades artísticas en el campo de prensa y ediciones.

El hombre en general, el pueblo llano, no comprende efectivamente el arte de vanguardia, pero no comprende tampoco el arte del Renacimiento, ni el Gótico, ni el Románico. Acepta las formas de arte pasadas simplemente porque le son familiares, de la misma forma que aceptará las actuales vanguardias cuando se habitúe a ellas. No debe preocuparnos, por tanto, el problema de la comprensión, porque no tiene influencia en la función final del arte sacro. El pueblo sencillo, que no comprende las obras actuales de vanguardia, como no comprende las clásicas, posee, sin embargo, una sensibilidad que les permite identificarse con sus mensajes. La única diferencia existente entre las obras clásicas y las de vanguardia consiste, en cuanto a su «lectura» por parte del pueblo se refiere, en que las clásicas están «escritas» en un lenguaje familiar, mientras que las de vanguardia lo están en un lenguaje nuevo que todavía comprenden mal o no comprenden en absoluto. Es evidente que se precisa únicamente algún espacio de tiempo para que los lenguajes de vanguardia sean familiares a todos y, por tanto, tan válidos en este aspecto como los anteriores.

Es cierto que el pueblo se siente muchas veces atraído por imágenes horribles: nazarenos pintados de betún con pelucas espeluznantes, o figuras de Jesucristo que para una sensibilidad normal de hombre cultivado resultan irreverentes, irrisorias, y por tanto intolerables. Esta circunstancia, que por supuesto debe ser respetada, no debe conducirnos a la posición engañosa de querer nutrir al pueblo con nuevas expresiones del más puro «kitsch» religioso. Estas imágenes populares cumplen, sin lugar a duda, esa función que he dicho consideraba cualidad indispensable del arte sacro. No podemos decir, sin embargo, que sea deseable que el pueblo permanezca sumido en su incultura. No es religiosa la actitud de complacer al pueblo ofreciéndole un pseudo-arte justificado en base a su incultura. Es obligación de los responsables suministrar al pueblo valores auténticos en todos los órdenes, y el arte sacro es uno de ellos. Los niños, y en general las gentes menos «educadas», poseen una sensibilidad virgen, libre de muchos prejuicios culturales, mucho más apta para sentir el arte auténtico. La gran injusticia es obsequiarle con la mentira de un pseudo-arte comercial. Muchos artistas o artesanos más o menos hábiles confeccionan pinturas, esculturas, etc., al gusto de la época.



Es esta la forma más peligrosa de engaño. Tras esa apariencia de actualidad se esconde la falsedad de una obra no sentida. En el hombre religioso todo debe ser auténtico. El arte sacro debe ser realizado, por tanto, por artistas (a ser posible creyentes). El hecho de ser artista proporcionará a su obra un valor estético; la religiosidad, puesta al servicio de un arte sacro, impregnará a la obra de su autenticidad religiosa.

Es lamentable que las generaciones futuras conozcan el arte supuestamente sacro de nuestro siglo a través de las realizaciones de artistas ateos, o artesanos hábiles en copiar las formas externas de las obras de arte de los auténticos creadores.

Existe indudablemente una posible incompatibilidad de necesidades y comprensiones entre las diferentes generaciones, así como entre los diferentes niveles de educación, inteligencia, etc. Mientras para un anciano inculto puede resultar de la máxima eficacia una horrenda imagen «kitsch», para un joven intelectual puede serlo una bella obra de vanguardia.



Antes de alcanzar el ideal de que todos puedan vibrar ante un arte sacro auténtico, tanto en sus valores estéticos como religiosos, cabe un proceso intermedio como el experimentado en la Iglesia de Pedro-Abad, en la provincia de Córdoba. En un contexto contemporáneo se ha permitido una pequeña capilla lateral, en la cual se guardan aquellas imágenes de devoción popular indispensables para los más ancianos. La mayor parte del pueblo, los niños, los jóvenes, han ido descartando las imágenes antiguas, identificándose con las actuales. Se han habituado a ellas.

Los niños que han crecido rodeados con tales imágenes, las han incorporado a sus recuerdos religiosos con la misma naturalidad con que sus padres lo hicieron con aquellas lamentables estatuas de Olot.

Es muy importante, sin embargo, salvar todo el arte religioso antiguo, preservándolo del saqueo de coleccionistas y anticuarios. Aquellas obras que posean un valor estético, histórico o popular, deben conservarse con celo. Con igual celo deberían destruirse las que no responden a ningún valor auténtico. Naturalmente no es posible dotar a todas las iglesias de obras de extraordinario valor artístico, pero sí es posible hacerlo con obras que provengan

de artistas auténticos, sinceros. De esta forma se consigue, además de la función específica del arte sacro, una importante y necesaria labor educativa.

¿EL ARTE DEBE SER COMPRENDIDO POR TODOS?

Se nos suele decir con machacona insistencia que el arte debe ser para el pueblo y accesible a la comprensión de todos. Es preciso hacer algunas objeciones. En primer lugar, todos somos pueblo, y los que poseen un nivel superior de conocimiento tienen la obligación de transmitirlo a los demás. Si nos limitamos a dar al pueblo únicamente aquello que en ese momento conoce y ama, jamás llegará a comprender y amar las obras nuevas, producto, en definitiva, del progreso humano. Con esta política no haríamos sino fomentar la desigualdad, el desequilibrio cultural existente entre una élite de hombres cultos y la masa, para la cual confeccionamos sucedáneos de arte para satisfacer su gusto, creado como consecuencia de una falta de información.

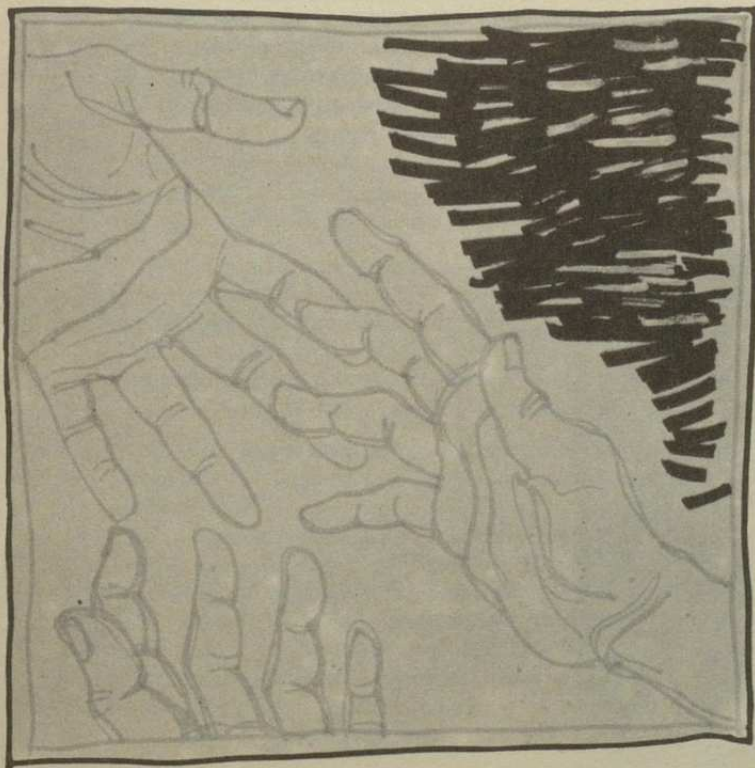
Preocupa excesivamente el tema de la comprensión. Ni en el arte en general, ni menos aún si cabe en arte religioso o sacro, se precisa de comprensión alguna. La comprensión es indispensable para el estudioso, el técnico, el especialista, tal vez para el artista; en ningún caso para el espectador. Se precisa únicamente esa dosis mínima de sensibilidad que todo hombre sencillo posee. Si fuese precisa la comprensión, podría decirse, sin temor a equivocarnos, que el pueblo llano jamás ha comprendido arte alguno. Lo ha aceptado, lo ha amado y lo ha sentido. En el



caso del arte religioso o sacro, esta postura sencilla les ha permitido propiciar ese contacto con Dios. No se nos pretenderá hacer creer que el pueblo comprendió el arte Románico, el Gótico, los Cantos Gregorianos, etc., etc. El pueblo sencillo acepta el arte de vanguardia con la misma sencillez con que aceptó y acepta actualmente el arte del pasado, intuitivo su grandeza, captada por su fina sensibilidad.

El arte sacro debe servir para aproximar al hombre a Dios, para facilitar la oración; lo cual no requiere comprensión alguna, sino provocación de un sentimiento y deseo de aproximación. El ambiente adecuado para ello se obtendrá mediante un arte que no choque y escandalice, sino que encauce la sensibilidad hacia ese estado de contacto con Dios. Para que un arte no escandalice es necesario educar al espectador. Educar significa enseñar a ver, muchas veces incomprendiendo, pero siempre sintiendo. Para ello es indispensable ofrecer obras de arte auténticas y no pseudo-arte que pueda satisfacer momentáneamente su incultura. Es obligación de todos educar al pueblo con todas las aportaciones de la creación humana. Es inmoral suministrarles un pseudo-arte que les lleva a la confusión, la mentira y la deseducación definitiva.

La mayor garantía para que una obra de arte sea religiosa, es que esté realizada por un artista auténtico, religioso, y que sea ejecutada libremente. Si el hombre es artista y actúa con plena libertad, su obra será auténtica y sincera, por lo cual reflejará sin duda la religiosidad de su autor, como reflejan todas sus otras cualidades y defectos.



SINCERIDAD, VERDAD SUBJETIVA Y VERDAD

Es muy importante aclarar una objeción muy seria que podría hacerse al arte contemporáneo: la confusión entre los términos autenticidad, sinceridad, verdad subjetiva y Verdad. Indiscutiblemente la autenticidad y sinceridad constituyen la verdad individual subjetiva de cada hombre. Pero por encima de esta verdad subjetiva está la Verdad, la cual no admite opiniones. La visión subjetiva del artista puede estar muy alejada e incluso ser opuesta a la Verdad auténtica. El artista religioso no intenta hacer la Verdad, sino que la acepta en toda su grandeza. Al mismo tiempo enriquece el mundo de la Creación de Dios con sus pequeñas aportaciones de verdades subjetivas personales, auténticas y sinceras. El artista religioso no trata de contraponer a la auténtica Verdad una verdad propia independiente; aporta simplemente sus pequeñas verdades individuales subjetivas, que no son sino formas personales de interpretar una Verdad única. Es importante destacar que no se trata de la creación de una Verdad diferente a la Verdad, sino de manifestar los propios sentimientos, subjetividades, incluso formas de ver esa única Verdad auténtica. El artista utiliza un lenguaje propio para explicar esa Verdad. Crea por tanto el lenguaje, el código. Suele reprochársele el que con estas codificaciones personales se llega a un confusionismo general, a una Torre de Babel, mientras que sería más deseable que todos comprendieran a todos. Aplicando esta misma lógica tendríamos que decir que sería deseable olvidar todos los idiomas y formas de expresión culturales en el hombre a través de la historia, la rica diversidad humana, en suma, para una ma-



yor facilidad de comprensión de todos. La puesta en práctica de esta teoría nos llevaría a la pérdida de todas las formas de expresión más ricas y auténticas del individuo, aquellas que poseen la sinceridad y autenticidad de lo que está enraizado en la historia, en la tierra y la cultura. Esto mismo ocurriría si obligáramos a los artistas a expresarse con un código común. Cada artista aporta su propio lenguaje; lenguaje que, sin duda, estará impregnado de alguna manera en las culturas precedentes, en los sentimientos

de su pueblo, de su tierra, así como de su auténtica individualidad subjetiva creadora. Los artistas de vanguardia, al emplear un código nuevo desconocido, no intentan crear una Verdad diferente, sino aportar una creación nueva a la Creación; lo cual no perturba, sino que, por el contrario, enriquece la existencia de esa Verdad. Con su código el artista establece una «interpretación» personal. No afecta por tanto a la Verdad; afecta únicamente a la «interpretación» de la Verdad.



TESTIMONIOS CRISTIANOS DE MANUEL DE FALLA

MIGUEL ALONSO

**«Hagamos el elogio de los hombres de bien,
que vivieron en el curso de las edades**

.....

**Compositores según el arte
que pusieron por escrito sus canciones**

.....

**Recibieron honor durante su vida
y fueron la gloria de su tiempo.**

**Muchos de ellos legaron gran nombre
para que se canten sus alabanzas**

.....

**Su recuerdo dura por siempre,
su caridad no se olvidará.**

**Sepultados sus cuerpos en paz
vive su fama por generaciones;
el pueblo cuenta su sabiduría
la asamblea pregona su alabanza.»**

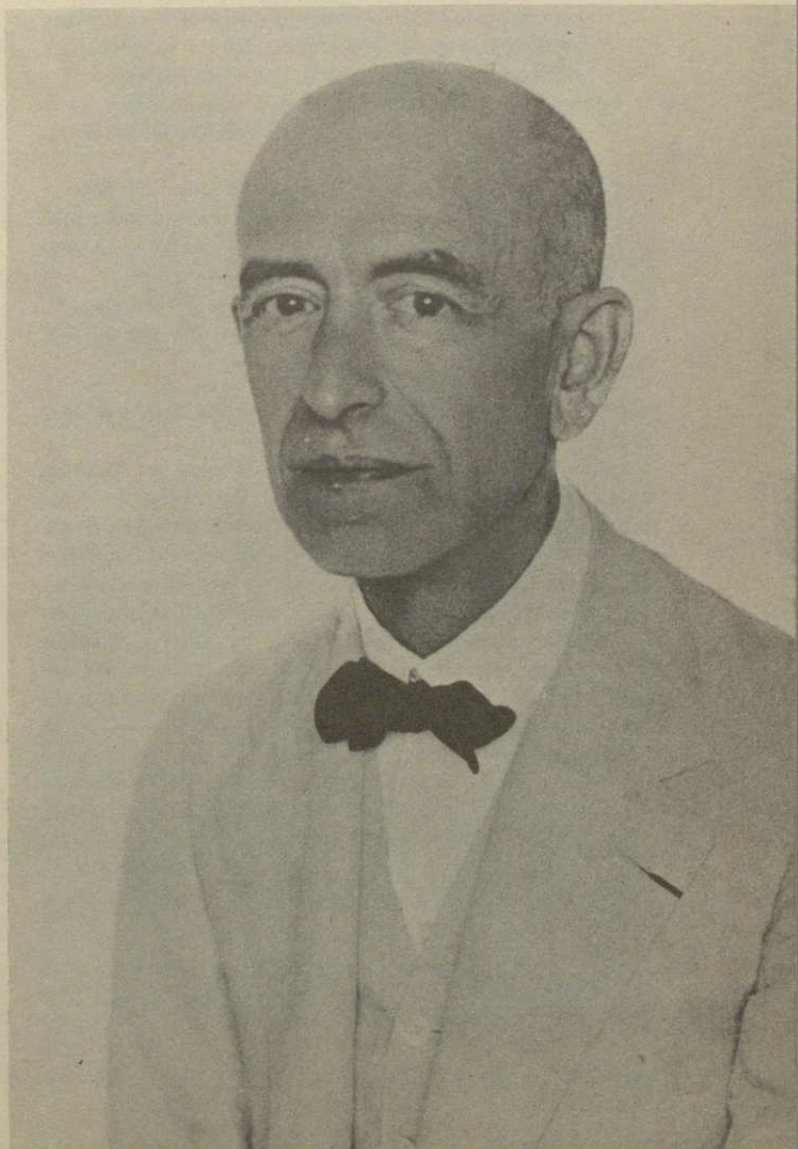
(Eclesiástico, cap. 44.)

Nada mejor para introducir este florilegio de testimonios cristianos de Manuel de Falla, que las palabras del capítulo 44 de la «Sabiduría de Jesús Ben Sirá», mejor conocido como Eclesiástico. Ellas, con su valor epitáfico que adquiere proporciones de sereno panegírico, van tejiendo en la fuerza de su sobrio paralelismo sostenido por el ritmo y la inspiración poética un magestuoso himno de exaltación.

Autores competentes han trazado la semblanza y analizado los valores del hombre y del artista Manuel de Falla. Y su obra sigue y seguirá siendo lección y estímulo. Enrique Franco está en contacto directo con todo cuanto perteneció al maestro; de su tarea de clasificación, y estudio, de su certera interpretación, de su asombroso poder de síntesis y de análisis, así como su rigor científico, esperamos materiales definitivos para el conocimiento y la valoración de Manuel de Falla.

ARA no puede ni quiere permanecer indiferente ante las repercusiones que en el mundo artístico suscita la celebración del Centenario del nacimiento del ilustre gaditano universal. De ahí que, con sencillez y dentro de nuestra dimensión artístico-cristiana, asociamos nuestras voces al coro de alabanzas que se le tributan.

El título marca bien a las claras el contenido y las intenciones de nuestro propósito, presentar a Falla en su actitud cristiana. Es muy fácil a la hora del juicio y del elogio caer en inexactitudes y exageraciones, nacidas casi siempre de un deseo de poner de relieve los aspectos positivos del protagonista; otro peligro, aún mayor por tratarse de una materia tan personal como lo es la religiosidad de un personaje, son las apreciaciones e interpretaciones subjetivas, claro está que dan como resultado valoraciones aproximativas y, la mayor parte de las veces, gratuitamente retóricas.



No se trata de canonizar por fuerza, ¡qué manía la de algunos!, sino de ofrecer sencilla y llanamente, con la sobriedad que tanto agradaba a don Manuel, el testimonio directo y de presentarlo en su autenticidad. De su correspondencia privada, en algunos casos publicada y en otros inédita a la que hemos tenido acceso gracias a la generosidad de Maribel de Falla, su sobrina y heredera, hemos espigado este ramillete de frases y de pensamientos y de actitudes que, dentro de su brevedad, nos brindan una faceta, quizás para muchos desconocida, de la personalidad tan profunda y genuinamente cristiana de don Manuel de Falla.

«Dad en todo gracias a Dios, porque tal es su voluntad en Cristo Jesús (I Tes. 4, 18)

Es curioso observar cómo Falla sigue el consejo paulino y manifiesta esta disposición de gratitud hacia el Creador en todo momento. Las citas son muy numerosas:

«Gracias a Dios, sigo mejorando» (119) *.

«Gracias a Dios, los males vuelven a alejarse» (121).

«Con la ayuda de Dios (¡no sé cómo darle gracias!), los conciertos resultaron tan bien, que el Colón estuvo lleno en los cuatro que se dieron» (126).

«... Al fin, gracias a Dios, pasaron éstas en su mayor parte, y ello me permitió dirigir dos conciertos en Buenos Aires. Providencialmente, todo marchó a maravilla; pero luego, a fines de enero, comenzaron unas fiebres, de las que aún no estoy curado, aunque, gracias a Dios, tienden a desaparecer...» (127).

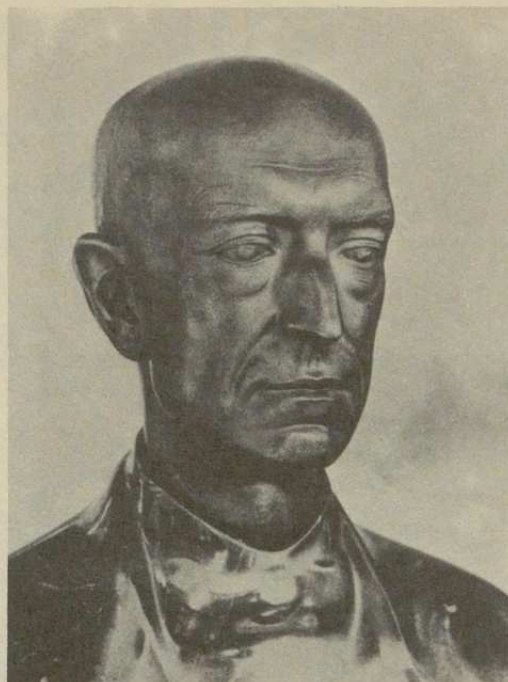
«... Pero, en fin, de lo que no sé cómo dar gracias a Dios es del buen ánimo que providencialmente conservo en medio de estas calamidades, y lo mismo de lo bien dispuesto que siempre estoy para mi trabajo de música, pues cuando lo reanudo después de una temporada de males, me parece que lo he dejado el día anterior» (128).

«Buscad el Reino de Dios y todo se os dará por añadidura» (Lc. 12, 31)

Maravilla comprobar cuán arraigada está en Falla la entrega en manos de la Providencia, la actitud de aceptación de la voluntad divina y la total confianza en sus designios. Es de nuevo su amigo —Segismundo Romero— el partícipe de sus sentimientos y de sus consejos:

«Confíe usted en Dios para todo y en la seguridad más absoluta de que, cuando nosotros cumplimos como debemos, El se encarga de conducir las cosas de la única manera conveniente. ¡Cuántas veces he comprobado esto durante mi vida! A veces la comprobación se hace esperar largo tiempo, pero más pronto o más tarde, jamás me ha faltado. Se lo aseguro con toda la verdad de mi corazón» (76).

«¡Con qué dolorosa emoción he leído su carta, y cuánto pido al Señor le dé ese consuelo que El solamente puede dar en trances tan terribles! Pien-



se usted en que Carmen —que era tan buena— estará gozando de la verdadera vida, ya libre de los cuidados y sufrimientos de este breve paso por la Tierra, del que sólo queda el bien que podemos hacer» (75).

«... En fin, cuando Dios lo dispone así, es porque así tiene que ser, y El me libre de quejarme» (69).

Estando en Frascati, Italia («un pueblo cuya situación —¡admirable!— recuerda mucho a la de nuestra Granada») tuvo noticia de la muerte del padre de su amigo, y en la carta que le escribió podemos leer:

«... Sé por triste experiencia todo lo tremendo que es el trance por que pasa usted ahora, y en el que sólo la fe y la esperanza pueden servirnos de consuelo» (7).

Siempre y con su buen amigo, Falla se confía y no sólo escribe de la música y de los músicos, de su salud y de sus trabajos... Encontramos también temas de carácter religioso, que interesan al maestro...

«... Me alegró mucho su carta y lo que me decía sobre el admirable Catecismo de Trento. Como habrá visto, en el librito que le acompañaba están los textos de todas las Misas de los domingos y fiestas» (118).

«... En cuanto se fue usted encontré la parábola del buen Samaritano. Puede usted leerla en el Evangelio de San Lucas (cap. X, vs. 30-35). En la edición que poseo se explica lo siguiente (que traduzco extractándolo):

Por razones históricas y religiosas, los judíos y los samaritanos se detestaban reciprocamente, y esto aumenta el valor del gran acto realizado por el buen Samaritano, acto que nos enseña a amar de corazón a nuestros enemigos. Los judíos coloca-

* Las cifras entre paréntesis corresponden al número de orden de las cartas, según aparecen publicadas en la obra *Manuel de Falla: Cartas a Segismundo Romero*, Granada, 1976.

ban a los samaritanos entre los paganos, y aún tal vez entre los peores paganos. Esta acusación, sin embargo, parece inspirada —al menos en gran parte— por el odio histórico (desde la destrucción del reino de Israel por los asirios) y por la rivalidad existente entre el templo de Jerusalén y el de los samaritanos, construido sobre el monte Garizim» (95a).

«Quiénes sienten u obran de modo distinto al nuestro en materia social, política e incluso religiosa, deben ser también objeto de nuestro respeto y amor... Esta caridad y esta benignidad en modo alguno deben convertirse en indiferencia ante la verdad y el bien... Pero es necesario distinguir entre el error y el hombre que yerra... Dios es el único Juez escrutador del corazón humano. Por ello, nos prohíbe juzgar la culpabilidad interna de los demás» (Constitución Conciliar «La Iglesia en el mundo actual», 7 de diciembre de 1965).

Veamos las coincidencias del pensamiento y de la actuación de Falla con la doctrina conciliar. El testimonio nos lo ofrece una carta fechada en Granada el 14 de junio de 1932 y dirigida al entonces director de «El Debate», Angel Herrera, en la que don Manuel escribe:

«Los cristianos de España atravesamos momentos de amargura y de duelo profundos; pero yo entiendo que no debemos servirnos de la Religión como arma política, ni tampoco emplear en ataque personal, ni nada parecido para defenderla, contraviniendo con ello el verdadero espíritu del cristianismo. A juicio mío, debe ser siempre reconocido el verdadero católico por su "hambre y sed" de justicia y por su amor de "caridad".»

Pero esta «caridad y esta benignidad en modo alguno son indiferencia ante la verdad y el bien». Don Manuel lo sabía y así se lo manifestó a su amigo y por entonces ministro de Justicia, don Fernando de los Ríos en una larga misiva, escrita en Granada el 23 de enero de 1932:

«Mi querido amigo:

La bien marcada ausencia de su amistad en estos últimos meses sería motivo para hacerme pensar en que ya no le interesa la mía, retrayéndome, por lo tanto, para dirigirme a usted de nuevo. Pero mis convicciones y mis sentimientos me hacen rechazar aquel temor, no pudiendo convencerme de que de una amistad de tantos años, y que yo creía tan sólida, pueda desvanecerse sin motivos personales que lo justificaran. Por otra parte, es tal la amargura de mi espíritu y tan honda la protesta que me inspira el reiterado empeño de des-cristianizar a España, que me decido a escribirle, no olvidando la invitación que con tanto afecto me hizo usted en su última carta (del 8 de mayo) diciéndome: "No vacile usted en decirme lo que a su nobleza se le alcance, pues nuestra amistad está forjada en el conocimiento mutuo de lo que somos." A estas palabras me acojo para lo que quiero decirle, asegurando a usted, ante todo, que en cuanto va a leer no existe ni la más leve intención de molestarle; lejos de eso, le hablo a un amigo

que me ha sido muy querido y al que creo haber dado pruebas de indudable amistad, correspondiendo con ellas a otras recibidas por mí que nunca olvidaré. Y estos mismos sentimientos son los que me atrevo a reclamar de usted en la lectura de esta carta.

Acuérdese usted de nuestras conversaciones sobre San Agustín, sobre el Estado cristiano y sobre la "necesidad de evangelizar a España" (éstas fueron sus propias palabras). Y yo pregunto ahora: ¿cómo esta evangelización podrá efectuarse apartando deliberadamente al niño —según declara la llamada Escuela Laica— de la idea de Dios y de su Ley, arrancando el Crucifijo de las escuelas; inculcando la rebeldía en la conciencia del niño (según afirmación de Albornoz en su último discurso de Granada); suprimiendo implacablemente el Santo Nombre de Dios en toda manifestación de carácter oficial, permitiendo, en cambio, que se profieran públicamente inmundas blasfemias?...

¿Por qué confundir una posición anticlerical con una ofensiva anticristiana? ¿Por qué ese empeño «oficial» de hacer antipática la República a todo verdadero cristiano, por antimonárquico que sea? En nombre de la "Libertad" hasta se nos quiere prohibir, con engañosas trabas, que dispongamos de nuestro propio cadáver, convirtiendo el Cementerio (el Campo Santo de los cristianos) en un depósito municipal de despojos humanos.



El Estado castiga severamente la rebeldía contra sus leyes, pero deja impune, y hasta cierto modo, a veces, estimula esa rebeldía, cuando se manifiesta contra Dios y contra la Doctrina de Cristo. Y yo pregunto: ¿la susceptibilidad religiosa de los cristianos de España no merece siquiera el mismo respeto que se concede a la de los moros y judíos de Marruecos? ¿O es que en la Escuela de Estados Arabes que se proyecta establecer en España se va a prohibir el estudio del Corán?

Yo no puede creer que una conciencia recta, como es la suya, permanezca insensible ante la tremenda responsabilidad que va unida a lo que en materia religiosa escolar se quiere establecer en España. Seguro estoy de que la aprobación de esa política no ha podido consumarse sin que su conciencia haya luchado reciamente hasta vencer ese sentimiento de responsabilidad. Porque supongamos —y valga el ejemplo— que alguien sea insensible a la virtud de un medicamento que para la salud de otros produzca, en cambio, eficacísimo resultado; ¿cómo, conociendo ese ajeno beneficio, podrá alguien, en clara conciencia, impedirlo, o cuando menos, dificultarlo?



Claro está que me hago cargo de lo que, en cuanto está ocurriendo, representa la imposición de fuerzas en las que no existe el sentido de la responsabilidad; así como la situación dramática del gobernante que se ve por ellas desbordado; pero éstas son realidades políticas en las que no pretendo mezclarme; quiero simplemente señalar los hechos.

A propósito de todo esto voy a permitirme recordar a usted lo que José Enrique Rodó (que no tenía una conciencia católica) escribió con motivo de hechos análogos ocurridos en su país:

«La intolerancia jacobina quiere castigar en la imagen del Redentor del mundo el delito de que haya quienes, dando un significado religioso a esa imagen, la conviertan en paladín de una intolerancia hostil al pensamiento libre. Sólo ve en el crucifijo al "dios enemigo", y enneguece para la sublimidad humana y el excelso significado ideal del martirio, que en esa figura está plasmado. ¿Se dirá que lo que se expulsa es el signo religioso, el "icono", la imagen del dios; y no la imagen del grande hombre sacrificado por amor de sus semejantes? La distinción es arbitraria y casuística. Un crucifijo sólo será signo religioso para quien crea en la divinidad de aquel a quien en él se representa. El que lo mire con los ojos de la razón —y sin las nubes de un odio que sería inconcebible, por lo absurdo—, no tiene por qué ver en él otra cosa que la representación de un varón sublime, del más alto Maestro de la humanidad, figurado en el momento del martirio con que selló su apostolado y su gloria. Sólo una consideración fanática —en sentido opuesto y mil veces menos tolerable que la de los fanáticos creyentes— podría ver en el crucifijo, "per se", un signo abominable y nefando, donde haya algo capaz de sublevar la conciencia de un hombre libre. ¿Por qué el libre pensador ha de ver en el crucifijo más de lo que él le pone ante sus ojos: una imagen que evoca, con austera sencillez, el más sublime momento de la historia del mundo y la más alta realidad de perfección humana?»

Luego añade que el cristiano representa "una ley moral que no ha dejado de ser la esencia de nuestra civilización, de nuestra legislación y de nuestras costumbres."

No quisiera molestar más su atención. Si algo en esta carta pudiera herirle, sería por la afirmación de los hechos a que se refiere y que la ocasionan, pero nunca —estoy seguro— por mi modo de comentarlos. Fijese usted bien en ello, se lo ruego, por si una impresión de rápida lectura pudiera hacerle interpretar desfavorablemente para nuestra amistad algo de lo que no digo, que no es más que parte de lo que quisiera decirle... Mi amistad para usted es la de siempre, y la misma franqueza con que le hablo es prueba de ello. Sólo he pretendido depositar mis más íntimas amarguras en su mente y en su corazón.»

Ilustran estas páginas, además de la fotografía del maestro Falla, las versiones de Juan Cristóbal en escultura, de Picasso y Vázquez Díaz en dibujo, y de Zuloaga en pintura.—En la página 18 incluimos la foto de una copia al óleo, hecha y firmada por el propio Falla en febrero del 88, cuando tenía 11 años de edad.

Entre los borradores de don Manuel, escritos a lápiz, se encuentra el de una carta redactada en francés y dirigida a Jacques y Raiissa Maritain, con fecha 27 de abril de 1938:

«Mis queridos amigos, en estos santos días de Pascua, quiero deciros que a pesar de nuestro largo silencio estoy siempre con ustedes dos. Cuánto deseo que ahora, más que nunca, llegue el momento de revisar y de precisar muchas cosas. Desgraciadamente aún me encuentro lejos de poder realizar este deseo; hace más de dos años que estoy enfermo, aunque gracias a Dios, nunca me faltaron los ánimos a parte de que hay que aceptar en cada momento lo que a cada uno le sucede, esperando el instante en que "nous aurons conquis notre liberté celeste".»

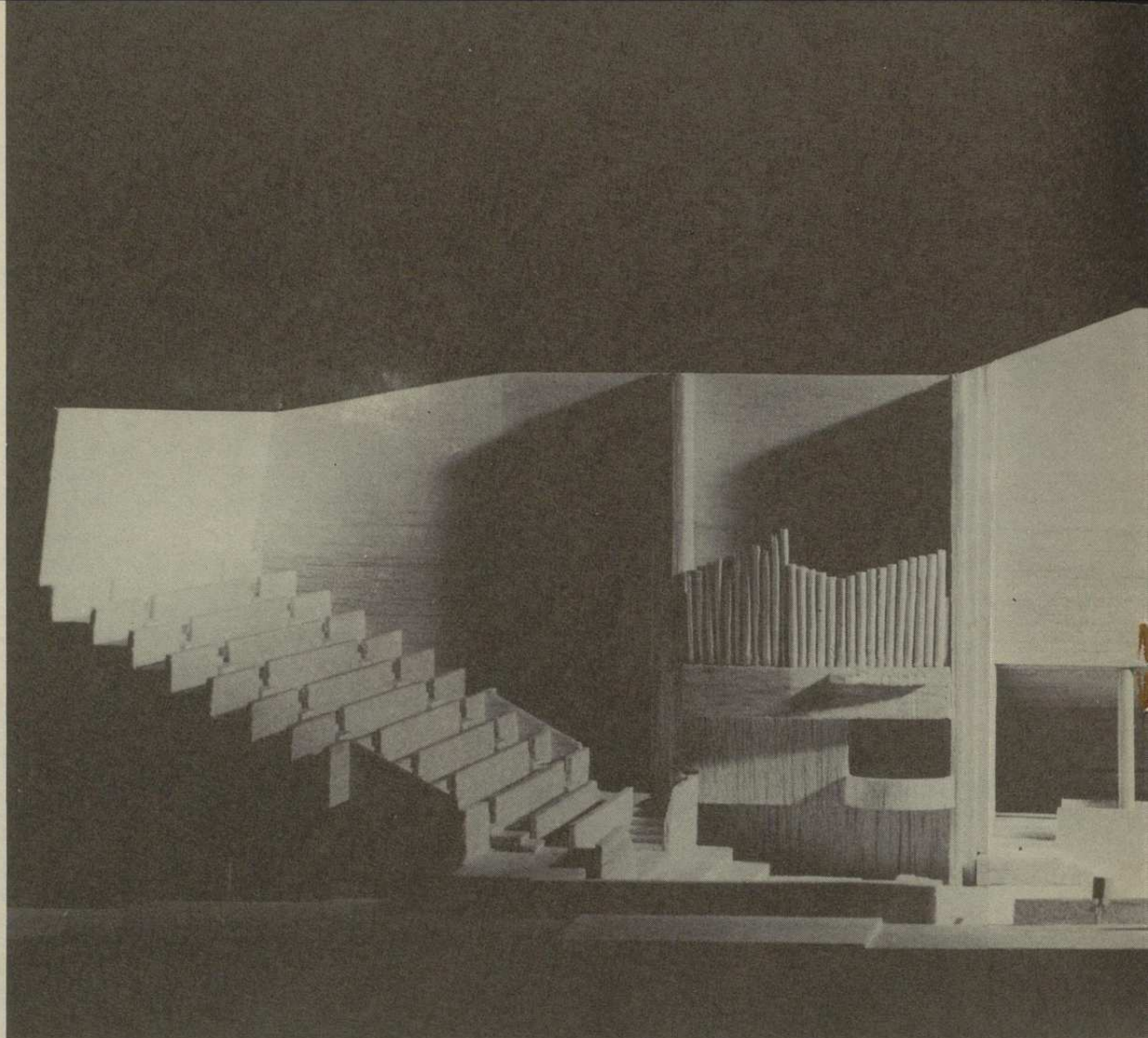
Un bello final de este itinerario espiritual nos lo ofrece una carta íntima de don Manuel que leyó Federico Sopena* en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que elegimos estos significativos fragmentos:

«... Y a mi convicción religiosa (católica, claro está) debo, sobre todo, la visión infinita de la vida que en nada humano podemos hallar. Pues no basta con sentir, pensar y expresar la belleza en la vida y en la muerte, sino que necesitamos vivir eternamente en Belleza. Sin este ardiente anhelo y sin la cristiana esperanza que lo sostiene, ¿cómo sobrepornos a tanta fealdad y a tanta miseria con que frecuentemente tropezamos?

Hay que dejarse de fantasías: sólo en Dios y por su Evangelio podremos vencer al egoísmo, al dolor y a la muerte, y quienes así no lo vean no saben lo que pierden... Ahora bien, después de la verdad de Dios, lo primero es el Arte, pero iluminado y sostenido por "esa eterna y escondida fuente do tiene su manida, aunque es de noche" ...»

En «Razón y Fe» (Madrid, julio-agosto 1976) Manuel Segura publica una carta de Falla dirigida al «Eminentísimo señor Cardenal Vidal y Barraquer, Arzobispo de Tarragona, en la que pasa revista a la problemática religiosa del país: Toda ella merecería ser conocida, pero hay un pasaje de tal actualidad que queremos reproducir: «La dañosa mezcla de la religión con la política, combatida de modo tan terminante por Su Eminencia, en unión del Episcopado español en recientes pastorales, apenas si ha tenido en el clero ni en los inspiradores de cierta Prensa católica la repercusión y obediencia que le eran debidas. De tal manera se pretende vincular la religión a un partido o a un régimen, que ello da lugar a la fatal exclusión de muchos que, acatando con toda fidelidad los principios católicos, no participan con determinadas tendencias políticas, y lo que es peor, restando grandeza y universalidad al principio religioso, que debe estar sobre todas las cosas...»

* La Música en la Vida Espiritual, F. Sopena. Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1958.



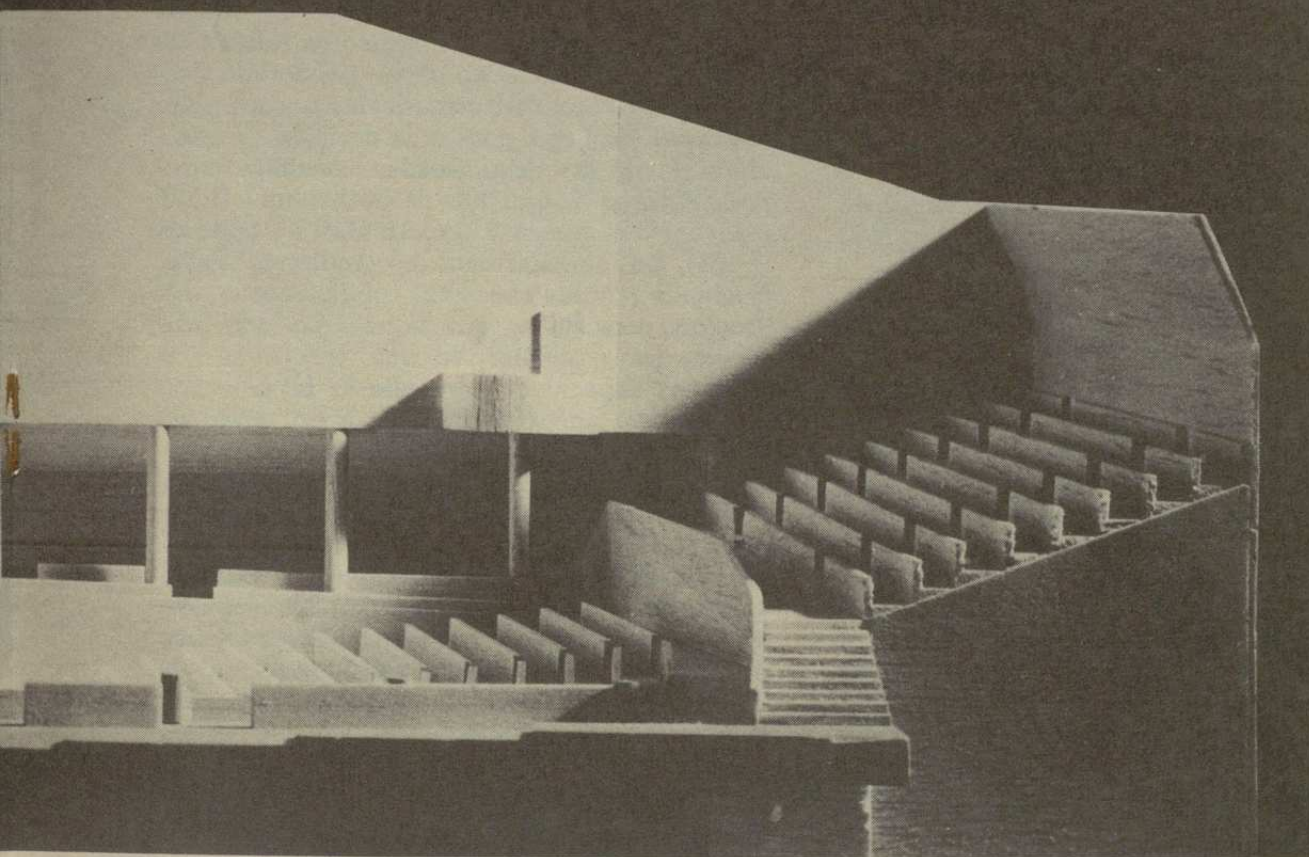
AUDITORIO «MANUEL DE FALLA»

ARA se une con admiración y entusiasmo a las conmemoraciones centenarias de Manuel de Falla en esta doble línea: su testimonio cristiano y su mensaje artístico. Uno y otro tienen mucho más contenido que una simple evocación admirativa.

Su testimonio cristiano tiene sentido actual de fe comprometida. En su intimidad y en sus públicas vivencias, puede descubrirse un ensamblaje poco corriente de delicadeza y energía, siempre enmarcadas en profundo sentido del amor cristiano.

Gran acierto ha tenido Miguel Alonso al seleccionar sus textos, dejando respetuosamente al lector sacar las consecuencias de su lección.

Su mensaje artístico lo recoge el arquitecto José María García de Paredes en las escuetas páginas con que nos presenta un proyecto en marcha, de acertadísimo planteamiento y de duradera vigencia.



A», Granada 1977

ARQUITECTO: JOSE MARIA GARCIA DE PAREDES

La celebración de un centenario natal no debiera petrificar recuerdos hacia el pasado, sino vivificar en el futuro la huella de su paso. Falla fue artista sensible y recoleto, contrario a la ostentación ruidosa, humilde y afanoso en música, en danzas y coros que irradian sobre amplísima audiencia una belleza transida de bondad, alegría hondo contenido humano.

El proyecto que publicamos se ha propuesto reflejar —de algún modo— la personalidad de Manuel de Falla: «Enorme austeridad cuasimonacal, una gran perfección en el concepto arquitectónico, junto con una gran armonía de medios utilizados».

¿Qué mejor homenaje a tal artista que la puesta en marcha, en su ciudad natal, de un gran Auditorium que diera continuidad en el tiempo al arte que él promocionó?

Fr. José Manuel de Aguilar, O.P.

Origen:

La idea del Auditorio «Manuel de Falla» se remonta al año 1962, cuando el Ayuntamiento de Granada decidió adquirir la casa donde habitara el compositor durante casi veinte años. Donados los muebles y objetos por sus herederos, fue restaurada exactamente igual que era antes de marchar Falla a la Argentina en 1939 y convertida en Casa-Museo de excepcional autenticidad. No obstante, en esta pequeña casita no había la posibilidad de desplegar todo el material bibliográfico disponible, y, al mismo tiempo, la íntima relación que existió entre el maestro y la ciudad sugería la creación de un centro en que esta relación se manifestara con una mayor proyección intelectual.

Situación:

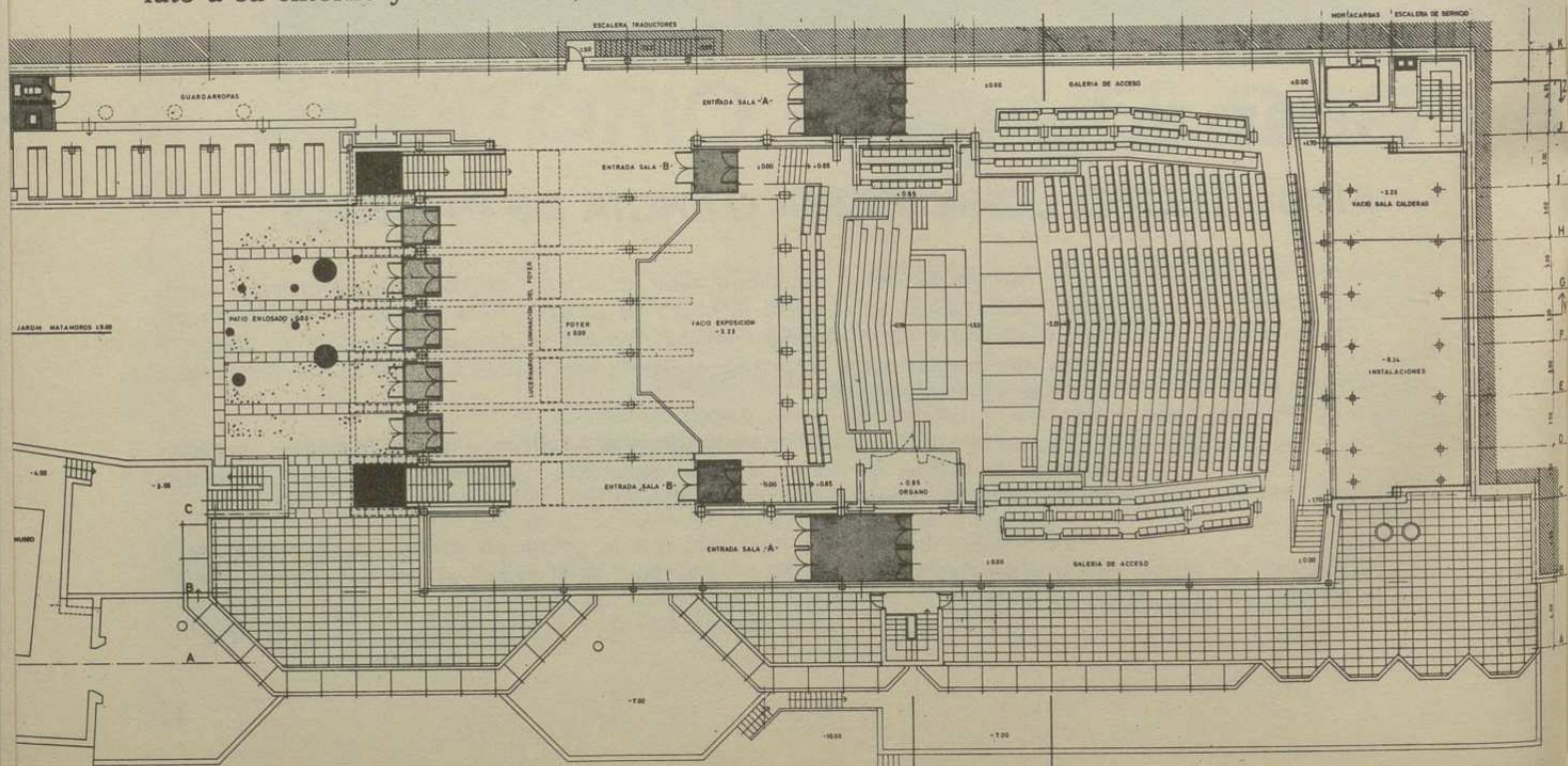
El emplazamiento elegido, los cármenes de Matamoros, Sta. Rita y Gran Capitán, se hallan situados en la colina de la Alhambra en su vertiente denominada Antequeruela, hacia la Vega. Afortunadamente desde la Alhambra no se verá el Auditorio, con lo que no se altera el equilibrio arquitectónico del conjunto de Palacios árabes y de Carlos V, pero sí será visible desde la ciudad baja, originando una serie de problemas de cierta entidad: había que dar forma a una construcción que se «posara» sobre la Antequeruela sin dañarla, y que se integrara plenamente en ella con respeto absoluto a su entorno y su arbolado, incluso utili-

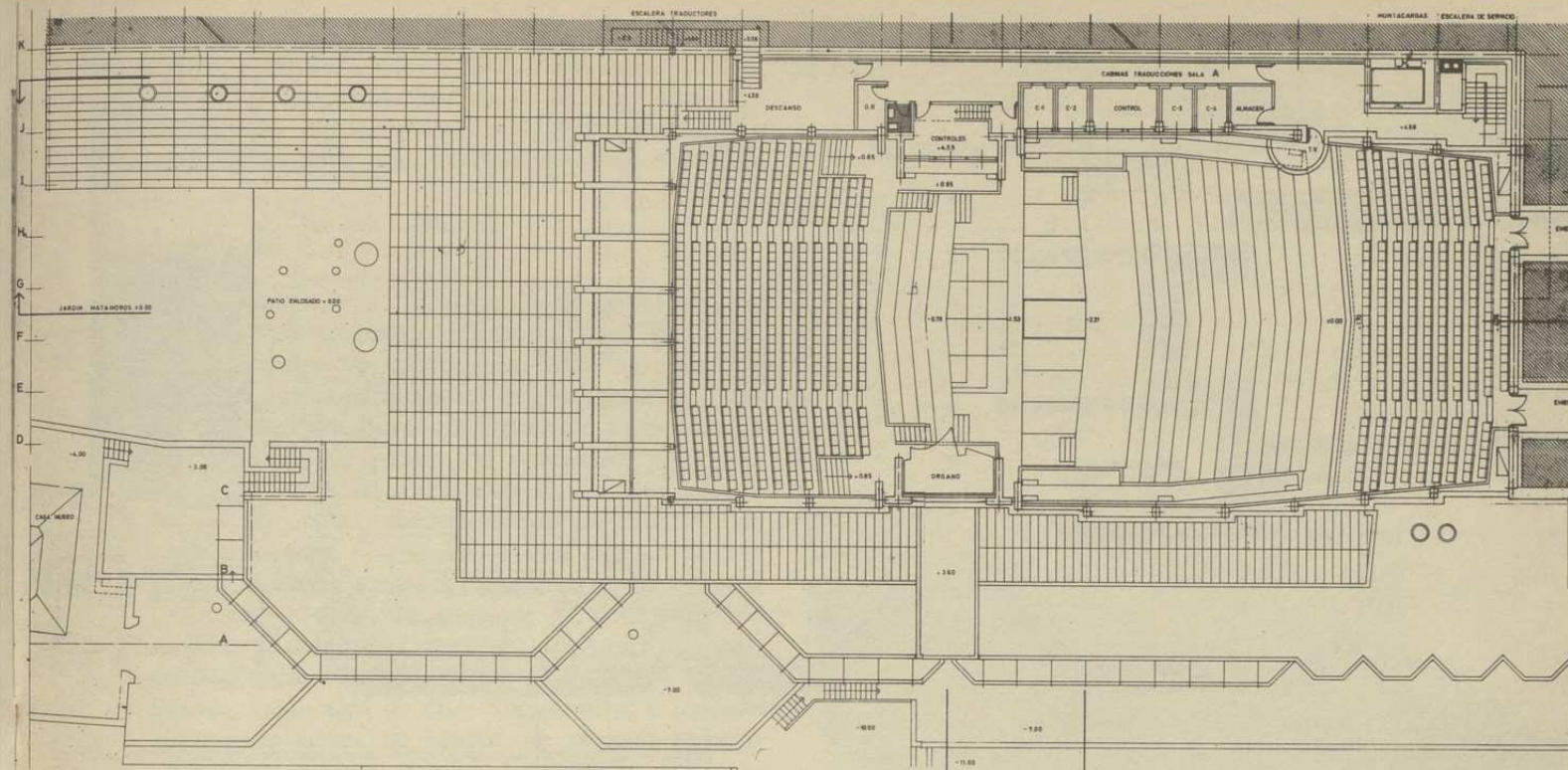
zando éste como planos vegetales de veladura respecto a los volúmenes más importantes del Auditorio.

Capacidad:

La determinación de su aforo fue uno de los puntos clave del problema: en efecto, por una parte el Auditorio habrá de complementar con amplitud el Festival Internacional de Música de Granada; por otra, construir una sala de excesivas dimensiones no sería ponderado respecto a las actividades musicales normales de la ciudad. Se llegó, pues, a la decisión de crear una sala de las denominadas «medias» europeas, entre el Konserthus de Gothenburg (1.371 puestos) y el Queen Elizabeth Hall de Londres (1.106). La singularidad del Auditorio Falla, originada por sus concretas condiciones de utilización, consiste en que la sala ha sido proyectada para obtener, en una, tres salas con diferente capacidad: para ello se ha colocado el escenario aproximadamente a un tercio de la planta, dividiéndola en dos partes desiguales, una anterior (911 plazas) y otra posterior (434 plazas), que, aisladas mediante elementos deslizables de accionamiento mecánico, producen dos salas con entidad arquitectónica propia y capacidad adecuada a las condiciones normales de uso en Granada, más la gran sala de conciertos para el Festival Internacional de Música, con 1.345 localidades, suma de las dos anteriores.

Esta concepción interna se refleja naturalmente en la ruptura exterior del edificio en dos





volúmenes desiguales, creándose además entre ambos una calle peatonal sobre el escenario que conduce, desde el Paseo de los Mártires, a un gran balcón panorámico público abierto en abanico sobre el panorama de la Vega y Sierra Nevada. Los cuerpos restantes se han proyectado flanqueando en progresión descendente la sala de conciertos, para conseguir una serie de elementos de enlace entre la escala de los cuerpos dominantes y los menudos módulos arquitectónicos de la Antequeruela.

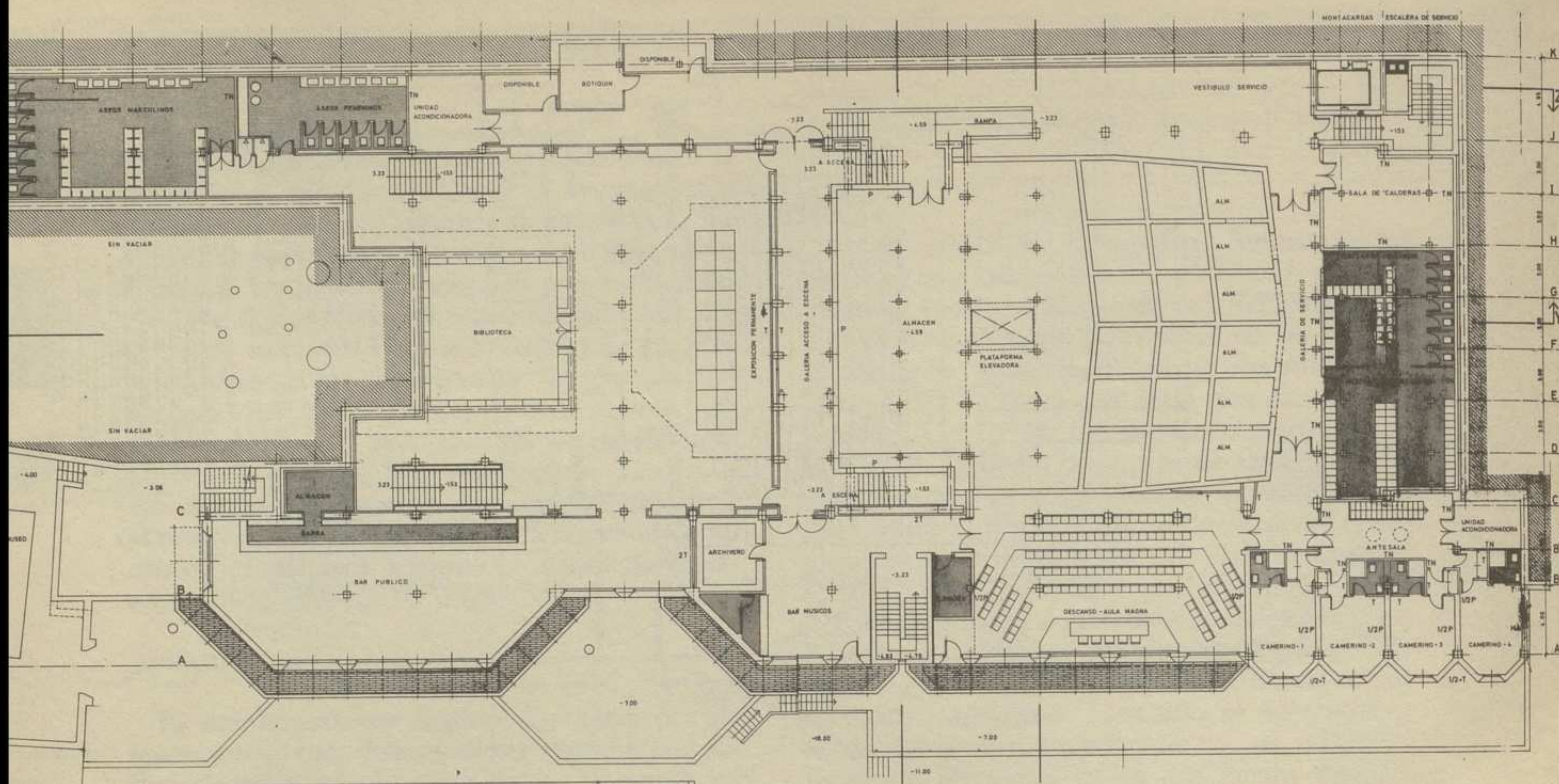
Problemática:

La construcción del Auditorio planteó dos tipos de problemas; de una parte los originados por la propia función del edificio, como son los relacionados con la resolución perfecta de una sala de conciertos, problemas, digamos, de orden material. De otra, problemas de orden intelectual, ya que, no hay que olvidarlo, este instrumento cultural está dedicado a la figura de Manuel de Falla y debe de algún modo reflejar su personalidad: una enorme austeridad cuasi monacal, una gran perfección en el concepto arquitectónico junto con una gran economía en los medios utilizados.

Acústica:

Para la perfecta resolución de los problemas acústicos son necesarias tres cosas: primera, que el arquitecto esté familiarizado con la problemática musical; segunda, que conozca todos los fundamentos de la acústica, y tercera, que cuente con el asesoramiento de un experto. En este caso el colaborador elegido ha sido el profesor Lothar Cremer, una de las máximas autoridades en acústica de Europa, con una experiencia derivada de su intervención, entre otros, en edificios de la envergadura de las nuevas Philharmonie y Opera de Berlín, con los arquitectos Scharoun y Bornemann, respectivamente.

El aspecto más importante fue la decisión sobre los tiempos de reverberación, adoptándose en nuestro caso un tiempo de 1,8 segundos para la gama de frecuencias medias (500 a 1.000 Hz.), ideal para una sala de alrededor de 10.000 m³ de aire. En estos cálculos intervienen una serie de factores además de este volumen, como son la absorción producida por el público, el mobiliario y los materiales de revestimiento. Incluso fue tenido en cuenta el emplazamiento del aeropuerto por su posible incidencia en el aislamiento acústico del Auditorio.



Aparte del problema global, ha existido el específico derivado de la necesidad de integrar tres salas en una, que obliga a resolver por separado tres acústicas diferentes de acuerdo, además, con los géneros musicales que lógicamente se habrán de interpretar en cada una de las tres variantes proyectadas.

Escenario:

El escenario, con más de 180 m² de superficie, es apto para recibir una orquesta sinfónica completa con coros y se complementa con un gran almacén bajo el mismo, con plataforma elevadora de pianos entre ambos. Los asientos para el coro pueden ser ocupados por el público cuando no los utilice aquél, aumentando así la capacidad de la sala en 90 localidades más.

El escenario está preparado para poder ser variado según los diferentes requerimientos musicales, incluso para ópera de cámara, con las únicas limitaciones derivadas de los montajes: puede ser factible este género entendido con criterios actuales, es decir, sin grandes decorados y con efectos de luz, situando la orquesta sin foso a nivel de espectadores, con los actores algo más elevados. Puede ser ofrecida así toda la ópera de cámara de Monteverdi, Mozart, Stravinsky y, por supuesto, Falla.

El órgano, especificado para la interpretación del repertorio organístico desde el barroco hasta nuestros días, se emplaza en uno de los laterales del escenario, de forma que, cualquiera que sea la variante de sala utilizada, siempre sea posible su incorporación a los conciertos.

Han sido, además, previstas salas para descanso de músicos y cantantes, vestuarios generales y cuatro camerinos para director y solistas.

Centro de estudios:

La importancia de la inversión a realizar, por muy moderado que sea el desarrollo del proyecto, no sería socialmente justificable si no se obtuviera a cambio un poderoso instrumento con plena eficacia sobre la vida cultural de Granada. Por esto se ha pretendido una utilización más racional e intensiva que permita una amplia versatilidad en su uso: así pues, se ha dedicado una zona como prolongación de la Casa-Museo, para conservación de originales de partituras, biblioteca, archivos de discos y correspondencia, y su manejo en la investigación histórico-musical. Se han agregado también unos espacios nada costosos (nueve aulas-seminario, nueve estudios insonorizados, sala de conferencias, dirección y secretaría) para al-

bergar al Curso Manuel de Falla, algo muy desperdigado actualmente, que se desarrolla simultáneamente con el Festival Internacional.

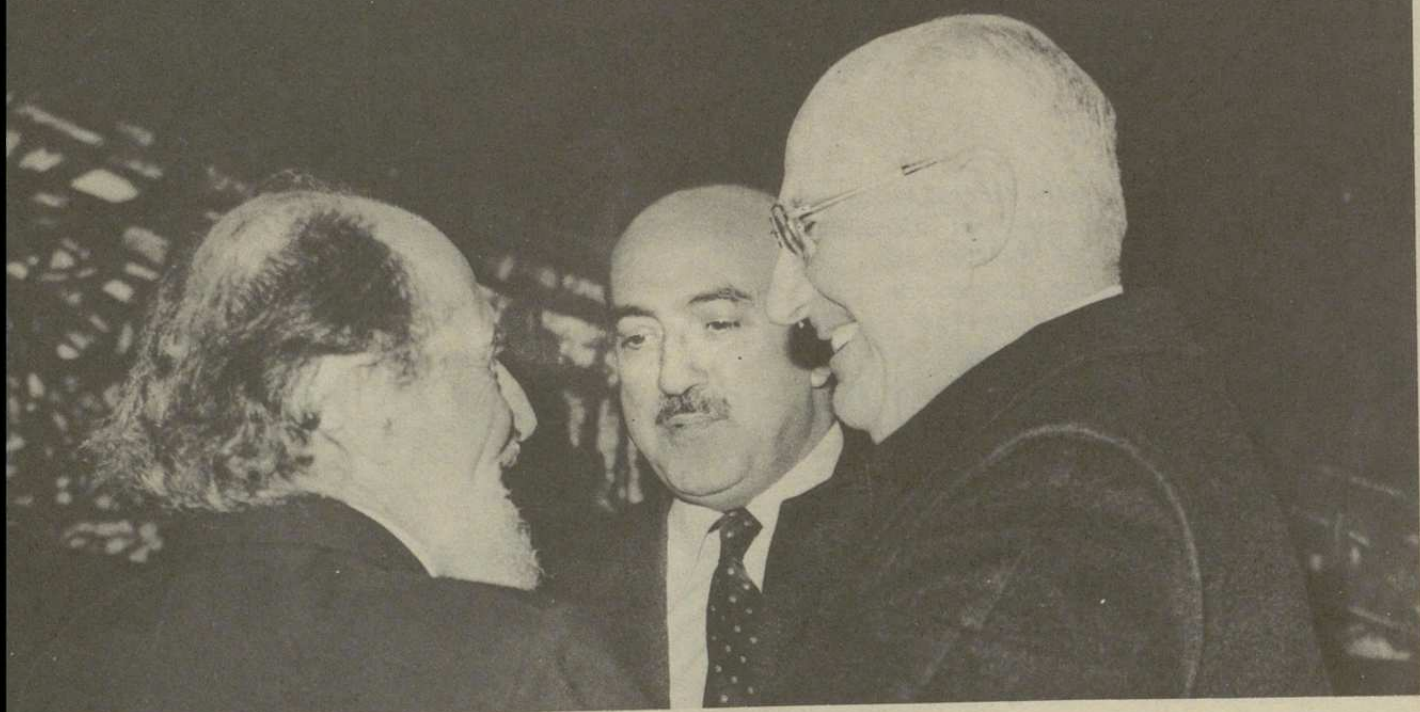
Congresos:

En cuanto a la propia sala de conciertos se refiere, con un costo adicional muy pequeño, puede equiparse como sala de congresos, actividad extraordinariamente interesante para una ciudad del porte de Granada. Para ello ha sido dotada de todos los elementos precisos, canalizaciones, cabinas para traducción simultánea, controles, etc., y al mismo tiempo los ambientes del Curso Falla han sido situados de manera que sean complementarios de la sala principal —sala de comités y comisiones— cuando se celebren congresos. El Auditorio puede utilizarse también para proyecciones de películas, festivales de cine documental e incluso representaciones de teatro de cámara experimental en el que, por la disposición del escenario, el público puede llegar a envolver completamente a los actores.

La construcción del Auditorio ha suscitado ya un movimiento de donaciones y aportaciones de todo tipo, libros, fotografías, documentos, instrumentos musicales, discos, etc., que unidos a los fondos originales de la Casa-Museo han de configurar, sin duda, al correr del tiempo, un ente cultural de primer orden que puede hacer realidad las ideas, tantas veces expresadas por Manuel de Falla, sobre la finalidad social del arte, materializando así de un modo muy hermoso el homenaje de la ciudad de Granada al compositor en su primer centenario.

Entre las tres versiones que Daniel Vázquez Díaz nos dejó del maestro Falla, figuran un óleo de gran tamaño (Conservatorio de Música, Madrid) y dos dibujos, de los que elegimos para su publicación el más delicado y expresivo, propiedad de Isabel de Falla.





BIENVENIDO WINTERNITZ

Hace unas semanas nos llenó de alegría una noticia llegada de Lima: nuestro buen amigo Adolfo Winternitz celebraba el 70 aniversario de su nacimiento y el 55 de su magisterio artístico. Ocasión indicada para celebrarse en el Instituto Nacional de Cultura una gran exposición antológica en homenaje a este gran artista internacional. Igualmente nos enteramos con gozo que buena parte de la obra expuesta viajaría a España para ser instalada, en febrero —con todos los honores—, en las Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. ARA también se une a este homenaje, presentando a sus lectores una interesante lección escrita por Winternitz y una selección gráfica de sus creaciones.

Nos emociona el reencuentro de este gran artista amigo, después de un cuarto de siglo de ausencia. Con él convivimos y congeniamos los años álgidos de la polémica artístico-religiosa, cuando colocaba su magna vidriera sobre el tema del «martirio en la Biblia», llenando de luz y color uno de los muros absidiales del templo conventual de San Pedro Mártir, en Alcobendas (Madrid). A Miguel Fisac debemos su conocimiento, y su presencia se mantiene vinculada a aquella gran obra —renovadora en su temática y en su técnica—, que abrió paso a otras múltiples realizaciones posteriores en España.

Adolfo Winternitz alcanzó envergadura internacional por su estirpe y nacimiento (Austria), por su formación (Italia, 1929-39), por su irradiación (París, Madrid, USA y casi toda Hispanoamérica). Desde 1939 reside en Lima y desde el 42 nacionalizado peruano. Allí convive en plena integración con su paisaje y sus gentes, madurando cierta sensibilización hispánica. Pero en él lo internacional se ennoblece y eleva hasta lo ecuménico, por su amplia inspiración en la temática religiosa y su profunda asimilación y vivencia del cristianismo. Un rasgo muy peculiar de su trayectoria, en el que siempre coincidimos y actuamos, es su afán integrador de las artes en el marco arquitectónico al servicio del culto divino, afanosamente catequético y evocador de la religiosidad popular.

Nuestra bienvenida entusiasta y cordial al maestro Winternitz, que nos llega cargado de méritos y honores, con su habitual sencillez, exquisita sensibilidad y fecundidad creadora inagotable.

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

PROCESO DE INTEGRACION ARTISTICA

ADOLFO WINTERNITZ

EL CARRILLON

Khing, maestro de ebanistas, talló en madera un carrillón; cuando lo hubo terminado, quienes vieron la obra la tomaron como creación de los espíritus.

El príncipe de Lu le preguntó entonces al maestro: «¿Cuál es el secreto de tu arte?» — «Vuestro súbdito es tan solo un artesano», respondió Khing. «¿Qué secreto podría tener?» — «Hay algo, sin embargo: al empezar el trabajo del carrillón me cuidé de toda mengua de mi vitalidad. Me recogí para llevar mi espíritu a una concentración absoluta. Al cabo de tres días había yo olvidado cualquier recompensa que pudiera recibir. Al cabo de cinco días habíame olvidado de cualquier suerte de fama que pudiera ganar. Al cabo de siete días me había olvidado de mí mismo. El recuerdo de vuestra corte, para la que estaba trabajando, desapareció igualmente. Así se recogió en sí mismo mi arte, libre de ser turbado por circunstancias externas.

Me encaminé entonces al bosque para observar los árboles. Una vez hallado el que

ofrecía la forma adecuada, surgió en mi imaginación la figura del carrillón y empecé la obra. De no haber encontrado ese árbol hubiera tenido que abandonar el trabajo. Mi "ser nacido en el cielo" y su "ser nacido en el cielo" se unieron en la obra.

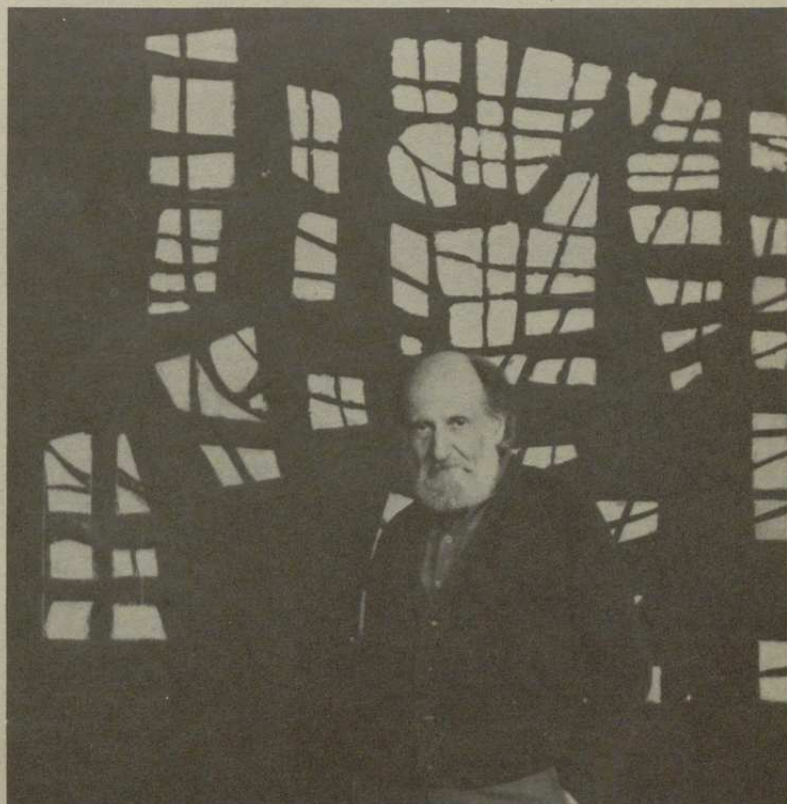
Aquello que se atribuye a los espíritus se funda únicamente en este hecho.»

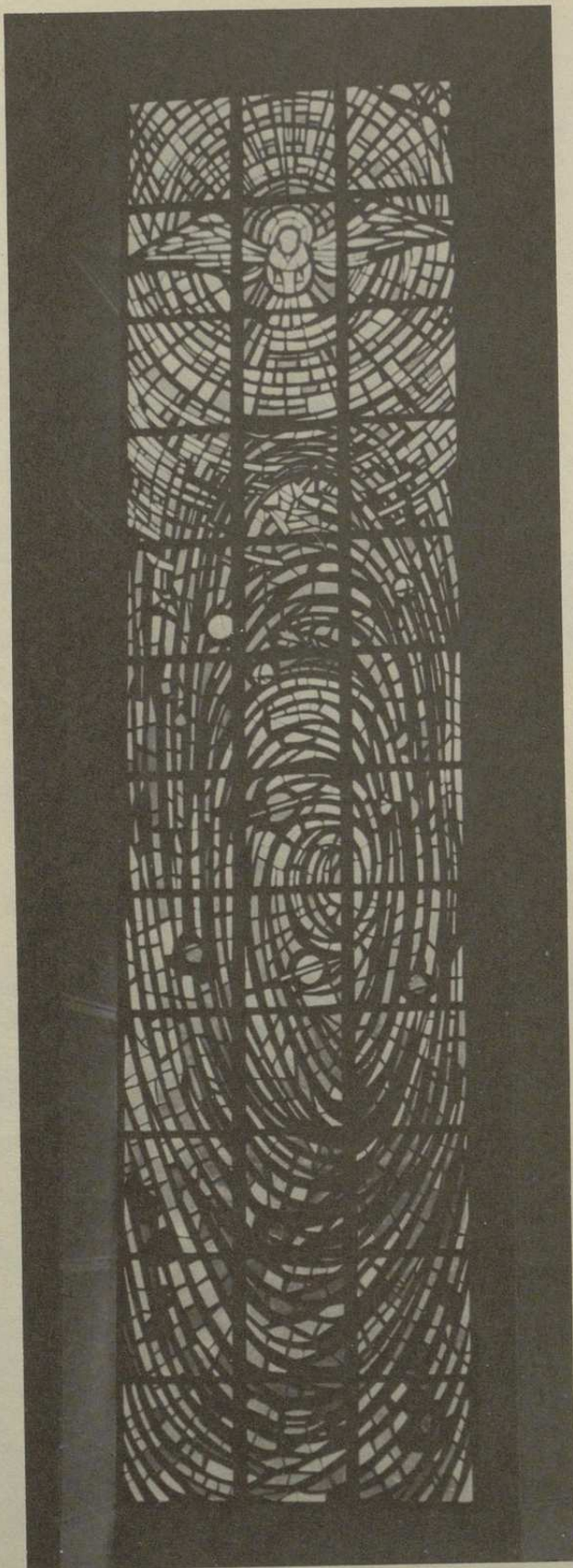
CHUANG TZU

Cuando se me confía una tarea acostumbro colocarla adentro de mi memoria, es decir, no permitirme ningún croquis durante meses. La cabeza humana está hecha de tal modo que posee una cierta independencia: es una caja donde se puede vaciar a granel los elementos de un problema. Se deja entonces «flotar», «cocerse», «fermentar». Luego, un día una iniciativa espontánea del ser interior, la acción, se produce; se toma un lápiz, un carboncillo, lápices de colores (el color es la clave de la gestión) y se le da a luz en el papel: la idea surge, el niño surge, ha llegado al mundo, ha nacido.

LE CORBUSIER

En la ilustración superior, el señor Director General del Patrimonio Artístico y Cultural, don Antonio Lago Carballo, con el reverendo P. Aguilar, O.P., felicitan al artista don Adolfo C. Winternitz en el acto inaugural de su reciente exposición en Madrid (22 febrero 1977).—**En la ilustración lateral**, el artista posa ante el boceto para la vidriera de la capilla en la Pontificia Universidad Católica del Perú (120 m²) en 1976.





Las dos citas que encabezan este artículo, probablemente expresan con más claridad mi pensamiento que mis propias palabras. Porque para un artista plástico parece ser que le es siempre difícil usar la palabra como vehículo de comunicación. Sus medios expresivos son otros. Esta presentación, pues, renuncia a revestir una forma literaria. Pretende tan sólo transmitir las experiencias de largos años dedicados a la integración de las artes y demostrar cómo se desarrolla un trabajo de integración desde el momento de recibir un encargo hasta el momento de entregar la obra terminada.

ENSAYOS

Los intentos de volver a integrar la arquitectura con las artes plásticas no son nuevos. Después de la pérdida de unidad lógica y equilibrada entre todas las manifestaciones artísticas, que comienza ya a fines del Renacimiento y se agudiza.

En el siglo pasado, los primeros intentos de restaurar tal integración lo encontramos bastante antes del «Bauhaus» de Weimar. Los primeros edificios e iglesias de cemento armado del arquitecto Perret hicieron necesaria la colaboración de un grupo de sus amigos pintores para llenar los grandes vacíos entre los pilares de cemento con vidrio coloreado, al igual como había sucedido con la arquitectura gótica. Claro está que estos ensayos no llevaron todavía ni a una integración plena ni a lo que podríamos llamar la resurrección del vitral. Pero significan, sin embargo, el inicio de ambas cosas.

En el campo estético llevará a una nueva concepción de la colaboración entre arquitecto y artista.

En el campo específico del vitral llevará más tarde a la nueva técnica llamada vidrio-cemento, que se adecúa mejor a las construcciones en cemento armado.

En el «Bauhaus» de Weimar el arquitecto Gropius reúne arquitectos y artistas plásticos denunciando la falta de unidad creativa en los nuevos edificios. Se trata de que todas las partes del conjunto arquitectónico obedecieran a un mismo espíritu para desterrar toda «decoración». Es difícil establecer las razones por las que los intentos del «Bauhaus» no llegaron a dar todos los frutos deseados. Creo que la razón primordial se puede buscar en el individualismo subsistente de sus miembros, que no supieron dialogar y aceptar una posición humilde frente a la obra que había que realizar un equipo.

Izquierda: «Cosmos», vidrio-cemento (12 x 3 m.) —1961—, en la iglesia del Verbo Divino de Santiago de Chile.—

Derecha: Vidrieras de la iglesia parroquial de Santa Rosa de Lima (Perú) —1960—.

EXPERIENCIAS DE DIALOGO

Durante los largos años dedicados a integrar mis murales y vitrales en diferentes arquitecturas de los más diferentes lugares y ambientes, me he convencido que lo más importante es el diálogo con arquitecto y cliente —a veces innominato— tratándose de comunidades de trabajo o de parroquias. Claro está que, en un diálogo bien entendido, lo más importante es saber escuchar, tener alerta la imaginación para que ella en todo momento pueda trabajar inspirada por una palabra o una explicación, que nos hace conocer las intenciones del arquitecto o las necesidades de quienes van a recibir la obra. Lo que no quiere decir, de ninguna manera, que el artista vaya a aceptar un dictado o a doblegarse sin convicción al gusto de otros. Tratará, más bien, de persuadir a través del diálogo al cliente para que acepte lo que, sin saberlo, quizás necesita, y que por el momento no aprecia, pero que aceptará y gozará más tarde.

Creo que es importante hacer comprender que la obra artística «integrada» no es menos libre, menos imaginativa e «inspirada» que cualquier obra de arte llamada «libre». La única diferencia entre ellas consiste en el hecho de que la obra «libre» (por ejemplo el cuadro de caballete) es movable, puede ser llevada hoy aquí y mañana allá, la obra «integrada» es inamovable, creada para un determinado sitio, una determinada arquitectura y destinada a determinadas personas, entidades, comunidades, etc. Este tipo de creación requiere naturalmente del artista una mayor entrega al prójimo, una mayor penetración al medio ambiente y humano en que vive y

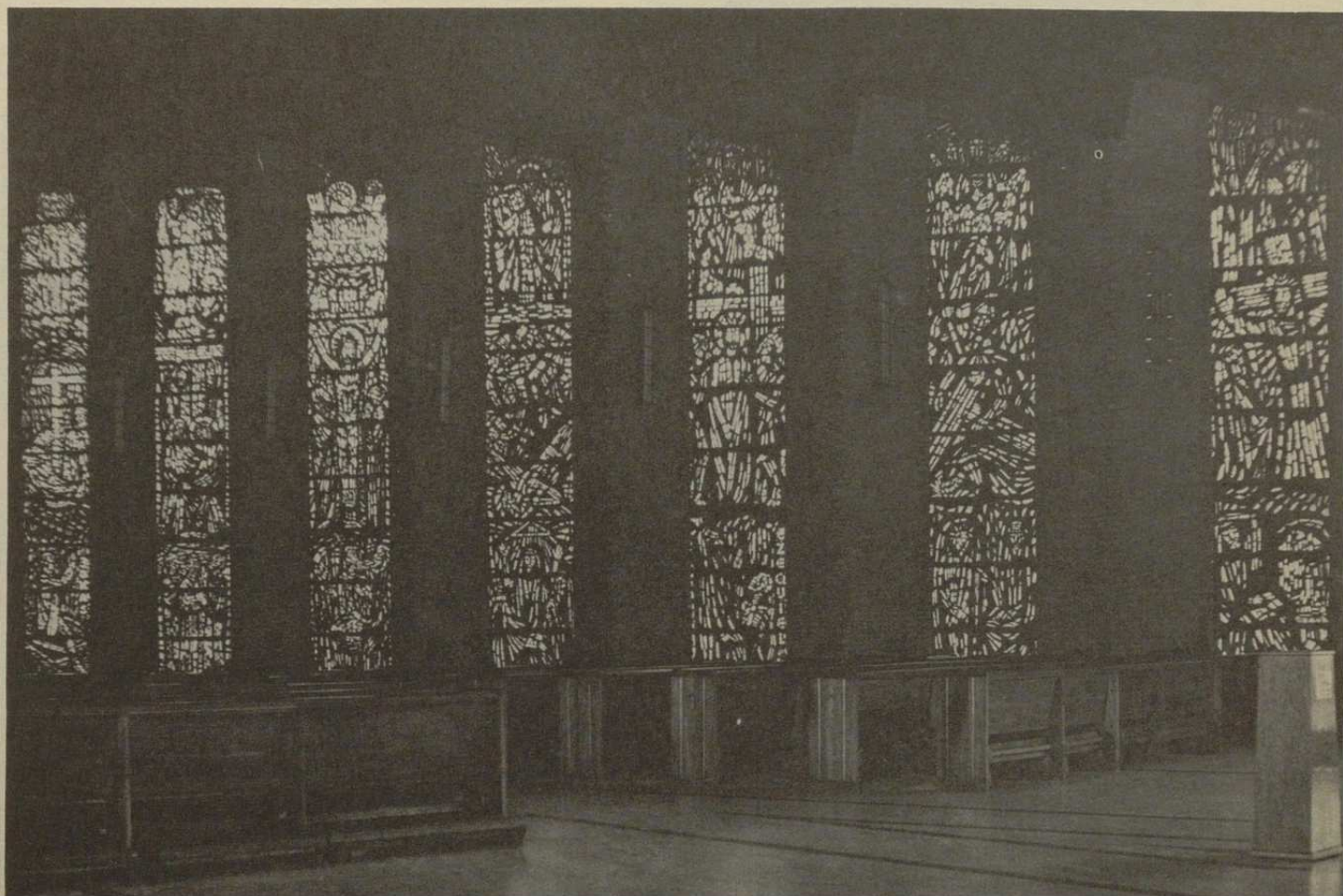
crea, y un espíritu de servicio a través del compromiso que tiene con su vocación y con los demás. Encontramos este tipo de artista en todas las épocas grandes, porque no eran menos artistas los grandes maestros anónimos de la época arcaica egipcia y griega a los de la época románica o gótica. El artista «Divo» será una invención del siglo pasado, cuando comenzó la época del «mercado del arte» y de las agencias de conciertos.

La prueba de que la obra integrada no es menos «libre creación» la tenemos en el hecho que muchas de ellas, desterradas de su sitio para el cual han sido creadas, no pierden valor de obras de arte, pese a haber perdido su significación como componente de un conjunto. Inversamente, la obra de arte, por alto que sea su valor intrínseco, incorporada a un conjunto arquitectónico para el que no fue destinada, por más que pueda en algún momento armonizar con él, permanecerá siempre, en alguna medida, sobre puesta a dicho conjunto.

PROCESO CREADOR

El verdadero artista creador se sentirá siempre anónimo en el momento de la creación, a pesar de estar obligado a exponer y firmar sus obras.

En su mundo interno, por un momento, estarán sujetos las formas y el color articulándose en ese silencio tan caro al artista que le permitirá encontrar luego el sonido en una realidad exterior. Las palabras del filósofo chino Chuang Tzu que preceden este capítulo, indican con cla-



ridad la posición del verdadero artista frente a su obra, y las del insigne arquitecto Le Corbusier la manera como la imaginación y el análisis deben mantener el equilibrio en una obra para que la fuerza creativa no sea perturbada por el trabajo de composición, la imaginación por la razón. Creo que todos los estudios analíticos de las condiciones étnicas, geográficas, ideológicas, así como los cambios de la luz durante el día, y en primer lugar las exigencias mismas de la arquitectura, deben ser asumidas desde el primer momento en el libre juego de la imaginación. Así, la creación de la obra podrá realizarse en el interior del artista, en su subconsciente, en «... lo oscuro, en lo indecible, en lo inasequible al propio entendimiento...», como escribe Rainer Maria Rilke en sus «Cartas a un joven poeta».

El artista dedicado a la integración se enfrentará a diversas posibilidades de colaboración.

1. La más perfecta: ser llamado por el arquitecto y el cliente antes de comenzar los planes del edificio. Cuando toda obra artística será concebida como parte integral de la obra, y el trabajo se realizará en equipo.
2. Cuando los planos están terminados pero no ha comenzado aún la construcción y todavía es posible introducir cambios que permitan la integración perfecta.
3. Por invitación más corriente: tener que intervenir cuando el edificio está ya terminado. Caso más difícil y delicado en el que habrá dos alternativas: Hacer resaltar las bellezas de la arquitectura o mejorar sus fallas.

La manera como creo que debe procederse al recibir un encargo de una obra de integración, es la siguiente:

Análisis

1. Análisis de la arquitectura abstracta: puede ser dinámica, estática,
2. Análisis de la función de la arquitectura.
3. Análisis del hombre y del medio ambiente que recibirá la obra.

Imaginación

Análisis del impacto y de reacción óptica y emocional.

Análisis de las reacciones de la imaginación.

Poner la imaginación al servicio de esa función.

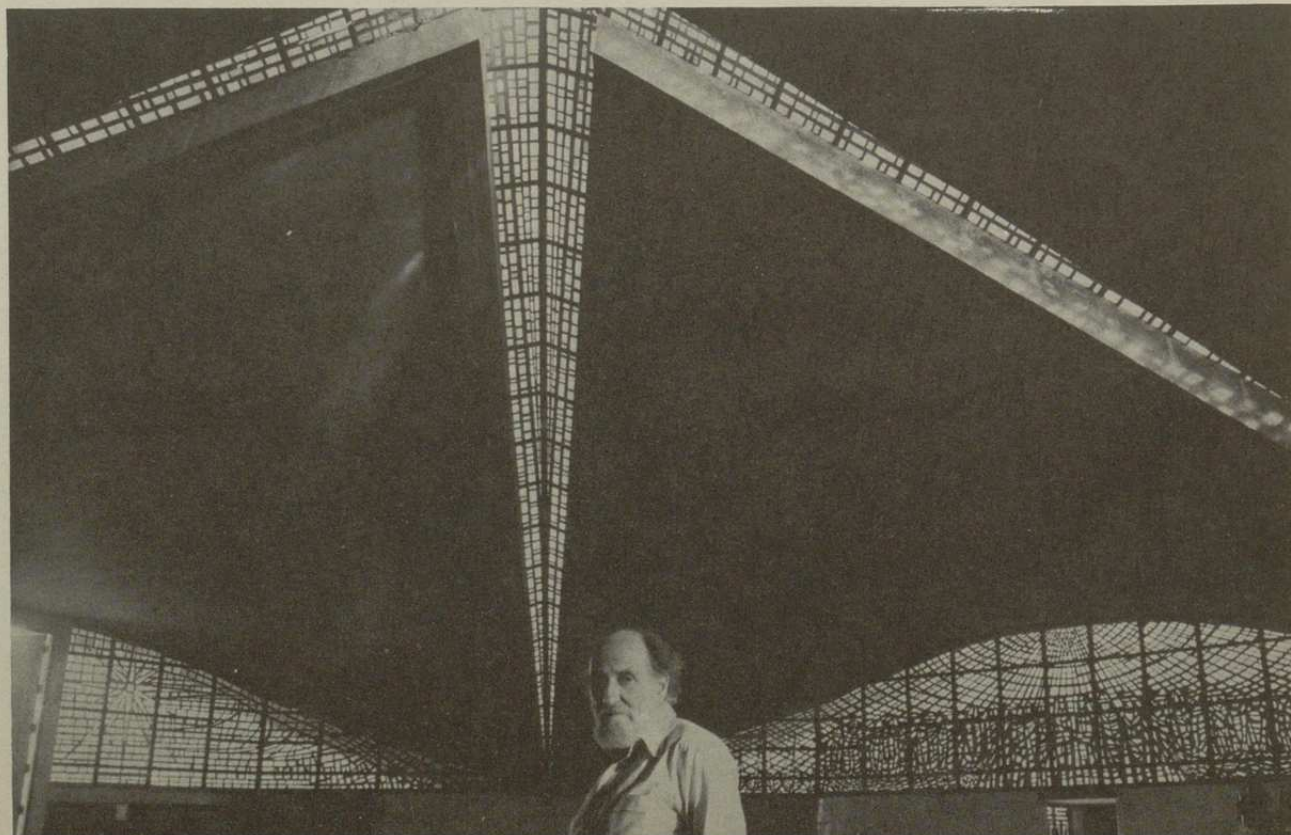
Identificarse asimismo y a su imaginación con los que recibirán la obra, olvidándose de su propia persona.

(Muchos de estos análisis se harán a través de diálogos con el arquitecto y el cliente.)

TEMARIO

El resultado de este trabajo previo al proceso creativo propiamente tal —análisis más imaginación, que precede a todo trabajo visual de croquis— es el temario, o sea, el conjunto de temas que habrá que desarrollar. Este podrá plasmarse en una obra figurativa, abstracta o no figurativa y según las exigencias que tenga necesitará o rechazará la figura. Creo que el temario debe estar bien definido para poder interpretarlo y para que no haya el peligro de «Decorar» en lugar de «Integrar».

Es decir, para que la obra tenga un «Contenido» y no sea mero juego de formas, líneas, colores. Siempre me ha parecido sospechoso un arte en el que prevalecen los problemas formales, colorísticos o descriptivos porque no llega a la profundidad de las cosas y a la realidad íntima del hombre, a lo trascendental.



Creo en ese arte que es capaz de transmitir entre los hombres problemas fundamentales de existencia, de llegar a aquello que produce en un clima de entera lucidez el desconcierto del dolor y la alegría. El arte es, ante todo, una experiencia compartida que afirma la presencia humana; la acumulación de experiencias, el trasfondo de una visión fulgurante y perenne. Por ello el peligro de la decoración radica en la superficialidad que pueden asumir las formas y el color, sino llegan a instalarse en un espacio que desborde lo anecdótico o lo local: allí donde las sociedades se instalan acompañadas por el paisaje y el clima, lo profundo y lo universal se ha impregnado en la cotidianidad.

ANOTACIONES

Lo único que hago durante este proceso que abre el camino a la creación del que hemos hablado líneas arriba son algunas anotaciones escritas sobre el temario; anoto colores, dibujos, ritmos y formas para adecuar lo puramente artístico —que se expresará más tarde con los medios plásticos— con el tema y contenido literario de las ideas.

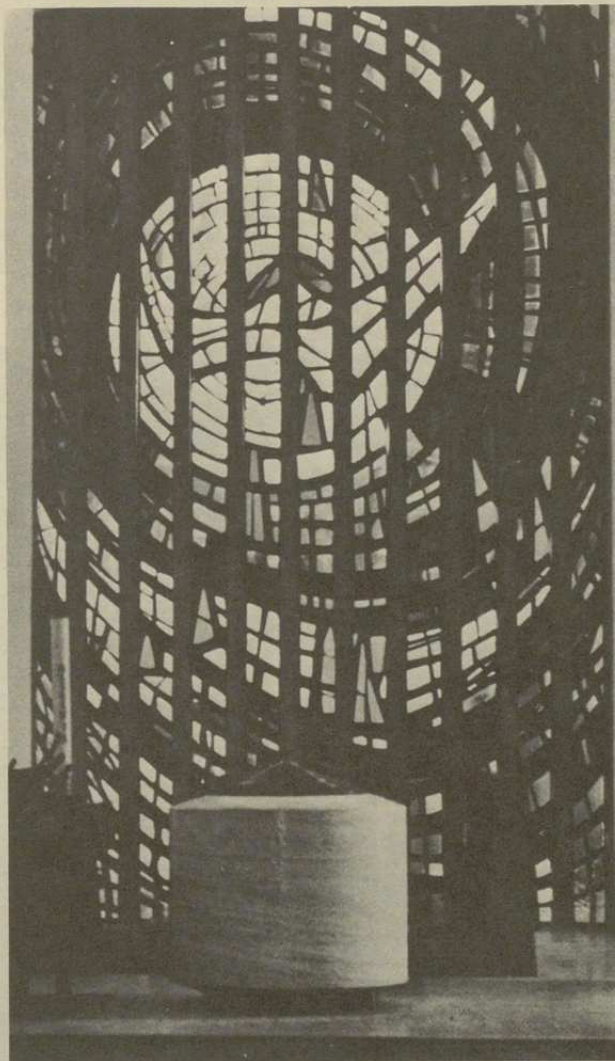
El análisis y la imaginación deben madurar simultáneamente en mi interior hasta que vea dentro de mí la obra «terminada», ejecutada en cristal o pintada en la pared. A este trabajo se unirá, en el caso de un vitral, el dibujo del armazón en el que éste será instalado, dado que los bloques de vidrio-cemento o los vitrales emplomados tienen alrededor de un metro cuadrado, hay que montarlos en un armazón de fierro. Los armazones forman parte del vitral y representan algo así como el ritmo sobre el que más tarde se extenderá la melodía del color. Este armazón será inspirado por la arquitectura y a veces también por la función del edificio. Va a subrayar la expresión dinámica, estática, ascendente, etc., y será adecuado al tema, a pesar que a veces el desarrollo del vitral esconda al final los elementos de los fierros. El ritmo de éstos refuerza su expresión y le da un mayor valor arquitectónico.

BOCETO

Una vez terminados estos trabajos preliminares desarrollados en la imaginación, comenzará la pintura del boceto a escala pequeña. Sobre el dibujo rígido del armazón se extenderá la armonía del color, armonía que debe ser la metáfora del contenido y el complemento melódico del ritmo. Sólo cuando estas armonías de colores absolutos corresponden a la visión interior se añadirá el dibujo lineal que en la ejecución será o el plomo o el cemento armado. Al comenzar la pintura del boceto, se aborda la segunda etapa del trabajo. Si la primera puramente subjetiva y subconsciente se produce y desarrolla en el interior del artista, la segunda, al hacer visible esta creación, será consciente y ordenará entre sí las ideas, los ritmos, los colores y las formas. Así, nacerá el boceto que tendrá un aspecto sumamente espontáneo por haber sido pintado rápidamente, luego de un largo tiempo de gestación.

No será una «Miniatura» del vitral terminado, sino algo así como la «Ilusión» de lo que será la obra una vez colocada en la arquitectura. Todo detalle impediría la luminosidad del color y quitaría además al artista la libertad necesaria durante el trabajo de ampliación del croquis pequeño al tamaño original.

A mi entender no puede haber sino un solo boceto. Porque después de largos y fructíferos diálogos entre artista, arquitecto y cliente no puede haber sino una solución para los problemas que presenta la integración de la obra artística. En el supuesto de que el



En la página anterior, vidrieras en vidrio-cemento, en el Santuario de Nuestra Señora de las Mercedes, Paita (Perú) —1971-72—. Junto a estas líneas, vidriera en el Bautisterio de la iglesia parroquial de Gantschier, Austria (1961); tema: Espíritu Santo.—En página siguiente, vista exterior de la iglesia de San Antonio de Padua (Lima, Perú). Siete vidrieras. Tema: Magnificat.

boceto no satisfaga, no habrá otro remedio que comenzar de nuevo a dialogar para encontrar la razón del fracaso en el primer intento. Luego se presentará otro boceto. Puedo asegurar que desde muchísimos años, procediendo de la manera indicada arriba, no se me ha rechazado nunca un proyecto presentado.

DESARROLLO DEL CARTON

Una vez aceptado el boceto comienza el desarrollo a escala grande. Nunca uso una ampliación matemática con cuadrículado u otros procedimientos semejantes. El nuevo cartón debe ser una nueva creación, sin que naturalmente cambie nada esencial de la obra. Al contrario, desde el primer boceto hasta la obra terminada no debe haber ninguna cisura, a pesar de que habrá que introducir cambios obligados por la perspectiva. El trabajo de analizar e interpretar el primer boceto, es decir, llevar a la realidad consciente lo que en el subconsciente se ha creado, es de máxima importancia. De tanta importancia como el hecho de que el primer boceto no debe ser nunca «cualquier pintura», sino una pintura adecuada y pensada ya en el material en que será ejecutado: vidrio-cemento o vidrio emplomado, debe ser pintado con la luz que penetra a través de los cristales.

Tenemos tantos ejemplos de vitrales de grandes pintores que en el fondo no son sino pinturas ejecutadas por vitralistas, y en muchas ocasiones pintadas «sobre vidrio» que carecen, por lo tanto, del verdadero sentido del vitral. Ya el primer boceto debe tener el aspecto de vitral, y tanto es así, que una fotografía en color de la pintura a escala pequeña parecerá tomada de una obra ejecutada.

El cartón definitivo será nuevamente una pintura espontánea, pero no tendrá nunca la luminosidad del primer croquis. Esta luminosidad la adquirirá la obra sólo una vez ejecutada en el material auténtico.

INTERPRETACION

El cartón terminado será entregado al artesano para

su ejecución en vidrio; ejecución que sería mejor llamar «interpretación». Porque un buen artesano sabrá por su gran experiencia elegir mejor que el mismo pintor los colores de los cristales.

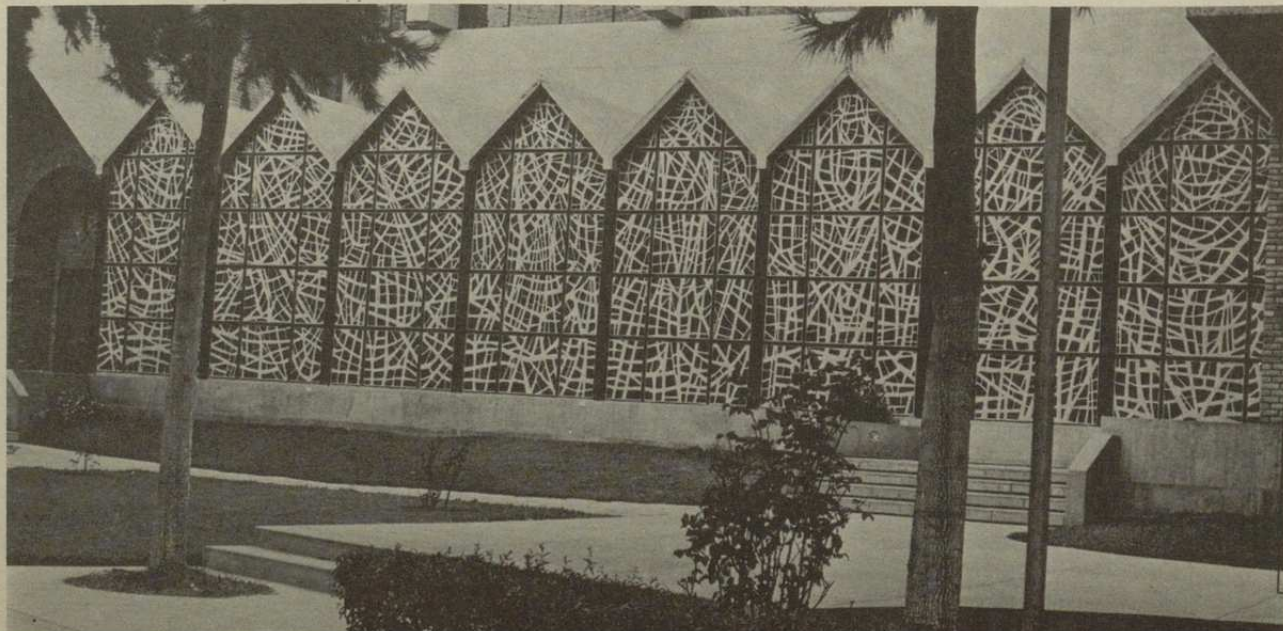
Creo que el trabajo en equipo, artista, artesano, intérprete, puede resultar perfecto. Siempre que el artista entregue los cartones al tamaño original pintados con todos los detalles e indicaciones necesarias, es deseable que haya una colaboración desde muchos años entre ambos. En mi caso ha sido el afortunado encuentro desde hace veinticinco años con el maestro Charles Buehlmann, del taller de vitrales Chiara & Cía., de Lausanne, quien con sus expertos colaboradores ha sido el realizador de todas mis obras en este campo del vitral.

Por otro lado, no me parece ni necesario ni provechoso para la obra que el mismo artista se ocupe del trabajo artesanal. Pierde mucho tiempo con el trabajo manual y corre el riesgo, como he podido observar en varias ocasiones, de que el vitral pierda su valor auténtico de «pintura», pintura con luz y vidrio coloreado, por la importancia que pueda adquirir la labor artesanal.

La palabra pintura puede llevar a una interpretación equivocada. No se trata de pintar sobre el vidrio, práctica muy usada en la época de decadencia del auténtico vitral. La pintura sobre el vidrio fácilmente puede resultar un «truco». Es por esta razón que he optado por desterrar toda pintura de mis vitrales, usando en los de vidrio plano emplomado, vidrio negro en los casos en que el espesor del plomo resulta demasiado delgado.

Hermoso es, según mi experiencia, ver la obra de uno interpretada por otro, por un maestro artesano, un maestro en su oficio.

Es una experiencia extraña que la intervención de otro haga parecer más interesante su propia obra. Pero la experiencia más bella y satisfactoria es poder comprobar, al contemplar esta obra una vez terminada y colocada en el edificio, que ella corresponde en todo a lo imaginado desde el comienzo, que es ahora la imagen real y realizada de lo soñado, lo «visto» y «vivido» en lo más íntimo del impulso creador.



RECUPERACION DE UNA IMAGEN DEL SIGLO XIV

Luis Andújar~Joaquín Cruz-Solís~P. Aguilar

Organizado un cursillo de Limpieza y Conservación de Arte Antiguo, por el Secretariado Nacional de Liturgia en el mes de junio de 1976, fueron seleccionadas cuidadosamente obras de pintura y escultura religiosas que, estando necesitadas de tratamiento técnico, pudieran dar ocasión a interesante experiencia pedagógica en su arreglo y a un trabajo de documentación histórico-iconográfico. Tal vez el más completo e interesante haya sido el caso planteado por una escultura procedente de Belmonte (Cuenca), que habiendo entrado como imagen de Santo Domingo de Silos ha resultado corresponder a Santo Domingo de Guzmán, después de la investigación histórico-iconográfica y los datos suministrados por la propia escultura en el proceso técnico de su limpieza y restauración.

I.—DATOS HISTORICOS Y TESTIMONIOS DOCUMENTALES

- 1.—El Infante D. Juan Manuel, nieto de Fernando III el Santo, funda en La Alberca de Zúncara (Cuenca) un convento de Monjas Dominicas el año **1335**, con el título de San Ildefonso y con monjas procedentes del Convento de Santo Domingo el Real, de Madrid.
- 2.—Por motivo de insalubridad, según piensan unos, o quizás por escasez de recursos económicos, según piensan otros, estas monjas de La Alberca se trasladan a Belmonte a petición de D. Diego López Pacheco, hijo de D. Juan Pacheco, Marqués de Villena, que les cede su casa solariega «El Alcázar Viejo», según se la llama todavía. Llegan allí el 8 de junio de **1499**, según concesión de la Bula del Papa Alejandro VI. La nueva fundación en Belmonte se hace bajo la advocación de Santa Catalina de Sena y con una dotación por parte del marqués de 30.000 maravedíes de las alcabalas.
- 3.—De Alberca de Zúncara sale un camino que une el pueblo de Pedroñeras y Belmonte, al que todavía se le conoce con el nombre de «Camino de Santo Domingo». En este camino y en la confluencia de los términos municipales de los tres pueblos es donde se supone estar enclavada la ermita del Santo, a la que la Bula de Basilea hace referencia «a dos leguas» de Belmonte.
- 4.—Desde 1436 el archivo parroquial empieza a dar alguna luz más cierta y evidente. El párroco de entonces en Belmonte, Juan Rodríguez, relata que según costumbre inmemorial, de cada casa va un miem-



bro de la familia en procesión a la ermita de Santo Domingo, y se lamenta de que en la misma ermita tienen que hacer noche y cometen algún homicidio, borracheras y otras acciones detestables a Su Divina Majestad.

5.—El Concilio de Basilea hace una permuta, de la romería a Santo Domingo, por dos procesiones con la Imagen, una alrededor del pueblo y otra alrededor de la parroquia, pero insistiendo en que lo importante de esta permuta es que se dé a los pobres cuatro días de «caridad» de pan, vino y carne (mayo 1436). El texto de la Bula se traslada íntegro al archivo parroquial de Belmonte (fol. 141-142).

6.—Otra de las actas capitulares del archivo nos dice que en el año **1601** se tiene que urgir las disposiciones de la Bula con relación a las fiestas y procesión de Santo Domingo.

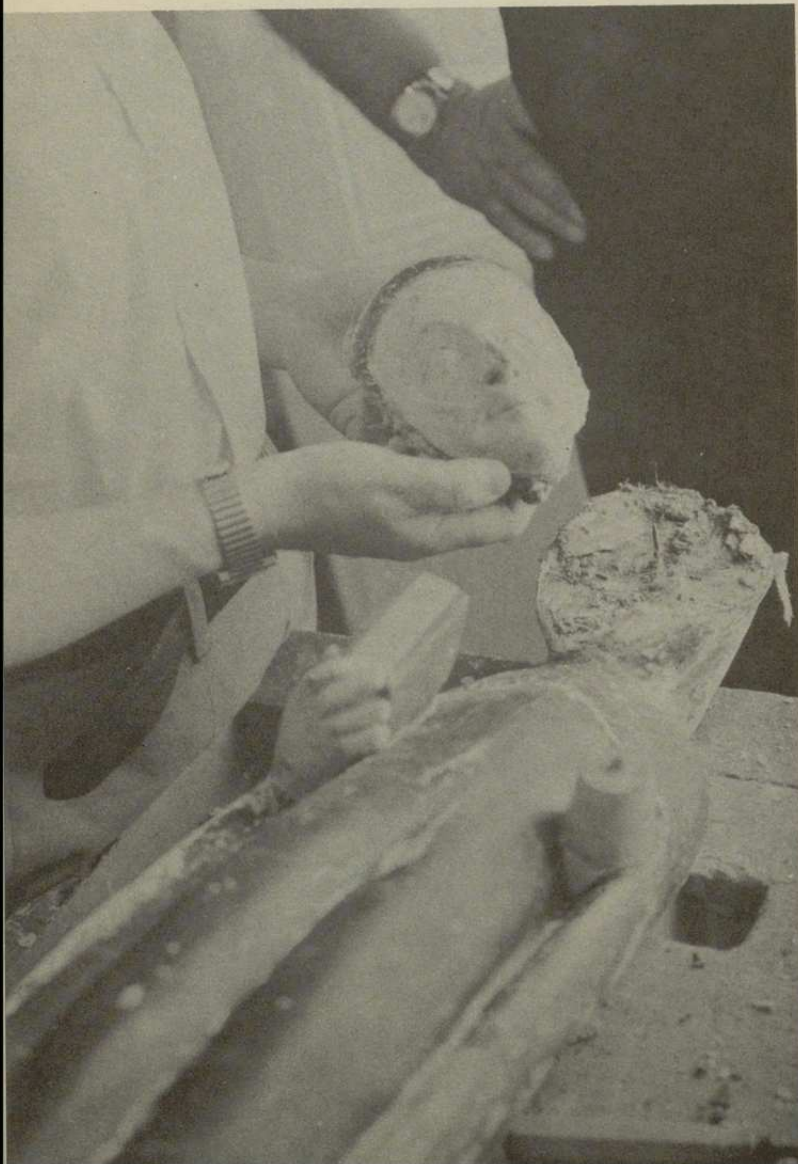
El año siguiente, **1602**, otro cabildo tiene que consentir la primitiva costumbre de que se vaya en procesión a la ermita de Santo Domingo.

7.—Se puede pensar que en esta época de principios del siglo XVII se sustituyen las procesiones de Santo Domingo por la que todavía se conserva de acompañar Santo Domingo a la imagen de la Patrona, la Virgen de Gracia. Es posible que en esta época desaparezca la ermita del Santo y su imagen se traslade definitivamente a la parroquia de Belmonte.

La víspera de la fiesta de Nuestra Señora de Gracia —segundo domingo de septiembre— se baja la imagen de Santo Domingo a la ermita de la Virgen, se cantan visperas y en las primeras horas de la noche se sube a La Colegiata la imagen de la Virgen, precedida de la de Santo Domingo.

8.—En 1927 se encarga una nueva imagen de Santo Domingo de Silos, por parecer al pueblo que esta imagen antigua ya era vieja e inapropiada para la procesión.

Una anécdota graciosa. Durante la guerra de 1936 estuvo escondida en una trastera, y, hasta en un período determinado, oculta bajo un montón de melones.



En las fotografías de las páginas 33 a 36 recogemos un reportaje de la escultura de Santo Domingo a su salida de la Colegiata de Belmonte y de algunas de las delicadas operaciones de su depuración y restauro. Pueden apreciarse especialmente la aparición de un tardío relleno de paja y yeso sobre la talla para su utilización como imagen procesional, así como el despegue del rostro y levantamiento de tres capas de policromía.

II INFORME DE LA RESTAURACION DE LA IMAGEN

Estado físico en que se encuentra

Medidas: 95,5 × 22 × 19 cm.

La escultura nos llega totalmente restaurada, con tres capas de repintes sobre la original en las encarnaciones y dos sobre la túnica y capa de color negro, lo que hace que en un principio sea muy difícil de clasificarla estilísticamente.

Tampoco la restauración se puede concretar en qué época se ha efectuado por ser su aire popular y las pocas características que presenta, aunque por pequeños indicios; carácter de los repintes policromados al óleo y la peana, hacen suponer que podría estar hecha sobre el siglo XVII, aunque después ha tenido muchas intervenciones, a juzgar por las capas de repintes que presenta.

La escultura, que está tallada en madera de pino, es conservada en buen estado, y sobre su forma original tiene colocado un postizo de paja cubierto por un lienzo policromado en negro que le cubre toda la parte posterior de la capa de más de cinco centímetros de espesor, colocado seguramente con la intención de darle vista a todos los perfiles y poderla sacar en procesión. También, y para darle más estabilidad, por este mismo motivo se ha empotrado la imagen en una peana de mayor tamaño del que proporcionalmente le corresponde, y por el volumen que se le ha sumado con el postizo.

La mascarilla está desplazada hacia adelante, despegada de su junta más de un centímetro en la parte superior, y relleno este espacio con pasta y masilla para cristales.

El brazo derecho está despegado, y a la mano del mismo lado le falta el dedo meñique.

La peana está repintada sobre los dorados con una imitación a mármol, muy característica del siglo XIX.

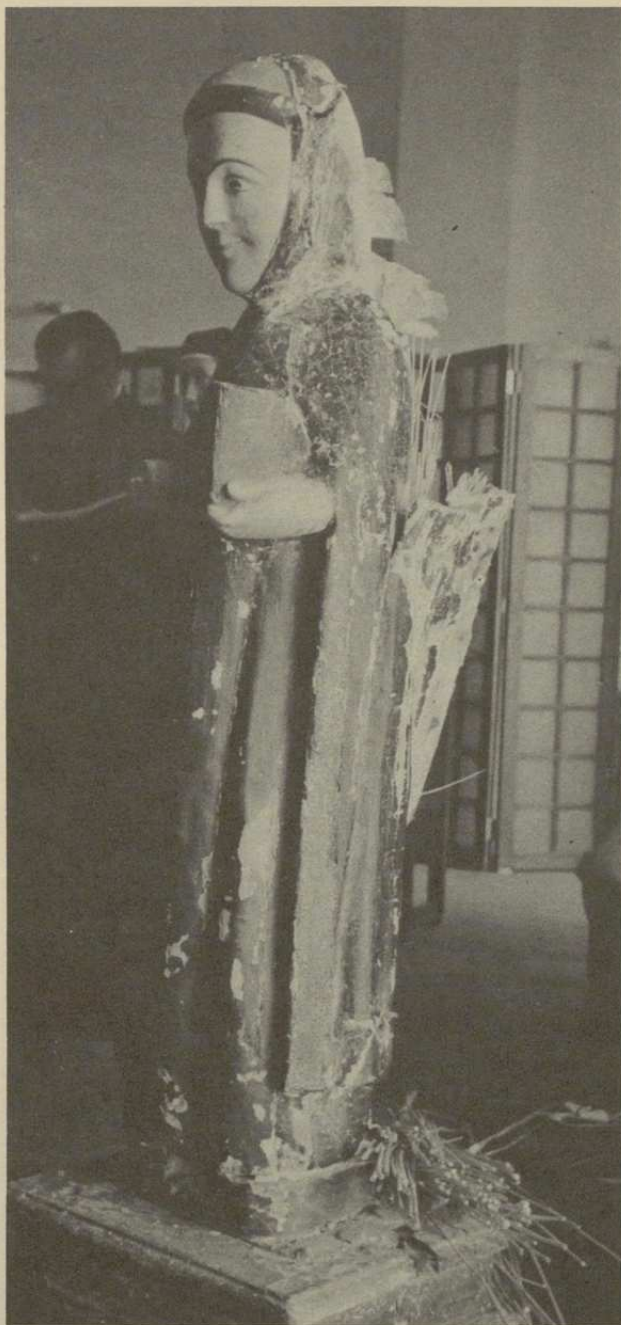
Restauración

Reunidos los responsables para estudiar el concepto de restauración que se le debe aplicar a la imagen, se acordó el eliminar todos los postizos y repintes que no fueran originales, ya que en las calas que se le habían efectuado, en la parte posterior de la capa, debajo de la paja, aparecía su policromía original e igualmente debajo de las encarnaciones. Con este concepto se procede, después de haberla desinfectado con pentaclorofenato al cinco por ciento, a eliminar el postizo de la parte posterior, la paja y el lienzo que la cubre.

Fijar bien la policromía de toda la escultura, antes de proceder a levantar los repintes. Levantar con bisturí el repinte negro que continúa al lienzo, en toda la extensión de la capa.

Despegar la mascarilla para limpiarle toda la pasta y masilla que la desplaza de su junta y encolarla perfectamente en su sitio. Tapar con araldit madera HV427 y SV427 las zonas rotas de esta junta en la capucha.

Encolar el brazo derecho y tallarle, en la misma clase de madera de la escultura, el dedo meñique de la mano





del mismo brazo.

Levantar dos capas de policromía al óleo en la encarnación de la mascarilla con Decapante, ya que resulta fácil con disolventes eliminar el óleo sobre el temple, y otra tercera capa al temple con el bisturi, apareciendo una encarnación sobre la original en buen estado, dejando con buen criterio ésta como definitiva, ya que la original que se ve en algunos desconchones no parece estar en buen estado.

Repetir —en las encarnaciones de las manos— las mismas operaciones que en la mascarilla, hasta llegar a su policromía original.

Eliminar sobre los dorados de la peana las imitaciones a mármol.

La imagen, que durante todo el proceso de restauración ha ido pasando de ser una escultura sin gran interés, muy difícil de clasificar estilísticamente por la cantidad de añadidos y repintes, pasa a ser otra muy distinta y fácil de clasificar en el siglo XIV. La gran sorpresa de la restauración llega al levantar dos capas de policromía de color negro sobre la túnica y aparecer otra, aunque muy perdida, blanca con cinturón negro, con lo cual la escultura no sólo cambia estilísticamente, sino iconográficamente, pasando de representar un Santo Domingo de Silos a un Santo Domingo de Guzmán.

Todas las operaciones de la restauración de la escultura han sido esencialmente de tipo de conservación, salvo el dedo meñique de la mano derecha, que había datos de sobra para su reconstrucción y el tapado con araldit de la grieta de la capucha con su correspondiente reintegración de color.

Finalmente ha sido la imagen barnizada con barniz al-máciga semimate.



III.—COMENTARIOS Y COMPLEMENTOS ICONOGRAFICOS

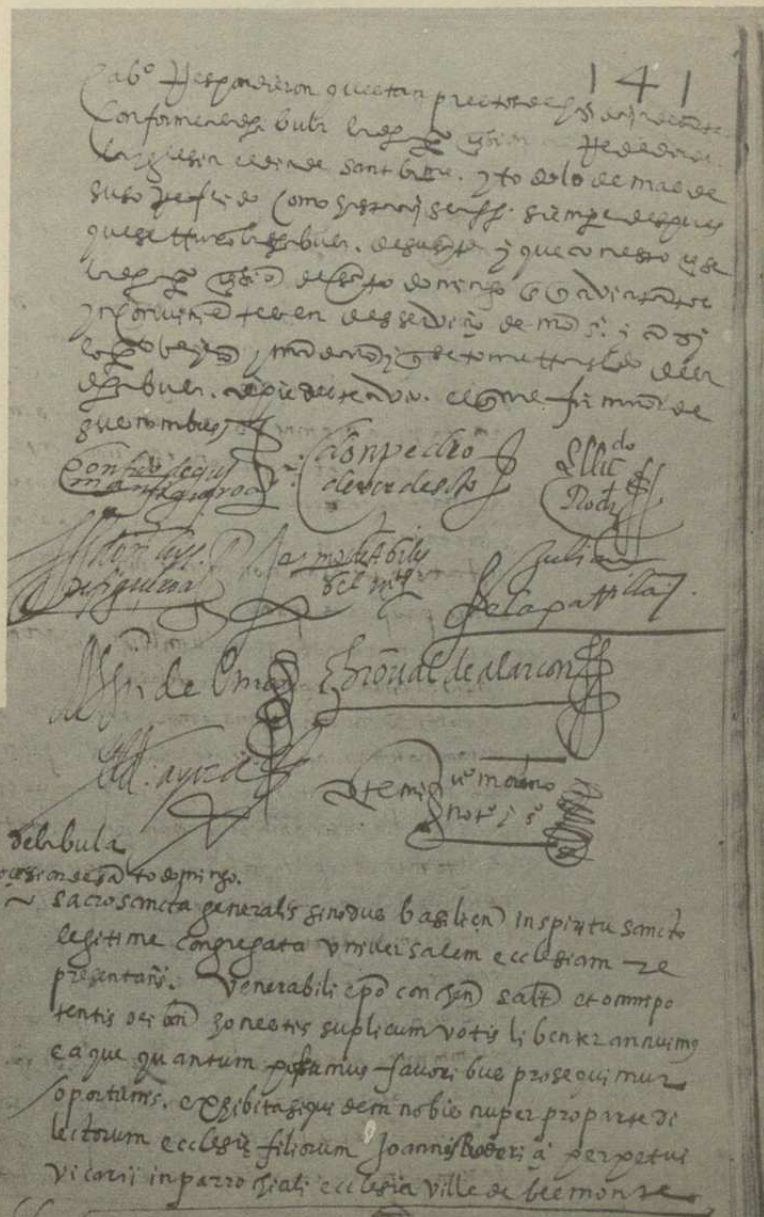
1. Es de fácil comprobación histórica la rápida irradiación de la Orden de Predicadores a raíz de la muerte de su Fundador, Santo Domingo de Guzmán (1221) y de su propia canonización por el Papa Gregorio IX en 1234. Concretamente en el siglo XIV —en el que debe fecharse la imagen del presente estudio— la presencia dominicana en Cuenca está ya documentada. A las fundaciones de los Monasterios Femeninos en La Alberca de Záncara (1335) —procediendo de Santo Domingo el Real de Madrid, fundación del Beato Manés de Guzmán, hermano de Santo Domingo— y su traslado a Belmonte en 1499, pueden sumarse dos grandes fundaciones conquenses de Frailes Predicadores: el convento de San Pablo de Cuenca, de bella línea gótica tardía y de glorioso historial teológico y pastoral desde comienzos del siglo XVI, y el gran convento renacentista de Villascusa de Haro, fundación de un gran fraile predicador hijo de aquel lugar y prestigioso jerarca del Nuevo Mundo.

Vestigios de la irradiación pastoral dominicana en la zona son las numerosas Cofradías del Rosario, mantenedoras de la gran devoción mariana en cultos y procesiones, que testimonian los muchos altares dedicados a la Virgen del Rosario y en los que abunda copiosa iconografía dominicana algo tardía y generalmente popular.

2. La imagen seleccionada en Belmonte tiene gran parecido con la imagen de Santo Domingo de Guzmán, conservada en el Monasterio de Dominicas de Zamora y que suele considerarse —al menos en España— como la imagen más antigua conservada del Santo Fundador por cierto estilo tardíamente románico de transición. Pudimos estudiar directamente esta imagen con ocasión de hacérsele un tratamiento de desinfección y consolidación hace unos veinticinco años, respetando vestigios de una policromía y encarnadura del siglo XVIII. Su dimensión no pasa los 30 cm. de altura, y su peana —como se refleja en las ilustraciones fotográficas— es similar a la de la Imagen conquense de 95 cm.

Reproducción fotográfica del folio 141 del archivo parroquial de Belmonte, en el que consta el final del acta del Cabildo de la Colegiata con las firmas, a propósito de la polémica sobre la procesión a la ermita de Santo Domingo, adjuntando la transcripción de la Bula del Sínodo de Basilea sobre el mismo tema (mayo, 1436).

3. La sencillez de su línea escultórica —común en las dos— se completa con un hábito idéntico en el corte de su capa y capucha negras que dejan sobrepasar la franja que remata las túnicas, con arreglo a un modelo muy preciso y tradicional en la Orden. También coinciden en el cerquillo capilar de la cabeza y en la actitud de las manos. La derecha en actitud de bendecir o de predicar y la izquierda sosteniendo un libro, que bien pudiera ser en ejemplar del Evangelio de San Mateo que acompañaba al Santo en su predicación y viajes, según las declaraciones de los testigos en su proceso de canonización —muchos de ellos contemporáneos del Santo. Tal vez pudiera, en la imagen zamorana, verse más que un libro, vestigios carcomidos de un templo, símbolo de Fundador.





Existe una pequeña diferencia en el leve vestigio de un escapulario sobre la túnica blanca, que se insinúa en la imagen de Zamora, mientras que en la de Belmonte aparece solamente sobre la túnica la franja oscura de una correa en la cintura. No debe olvidarse que Santo Domingo vistió la túnica blanca ceñida por correa propia de los Canónigos regulares, en los que comenzó su línea de vida mixta de contemplación y acción. El Escapulario blanco se añadió al hábito dominicano algo después y que la tradición liga a una aparición de la Virgen al Beato Reginaldo, uno de los primeros discípulos de Santo Domingo.

4. En la imagen de Santo Domingo de Belmonte no aparece ninguno de los distintivos o símbolos propios del Santo Abad de Silos, ni la Mitra, ni el báculo, ni la cogulla benedictina, ni los grilletes y flecha del Redentor de cautivos, ni las tres coronas características de la heráldica silense.

5. La ejemplar vida de Santo Domingo de Silos termina en 1073, fecha de su muerte. Tres años después la abadía de Silos adoptó su nombre y en seguida comenzó a ser venerado como Santo, aunque no fue inscrito en el catálogo oficial de los



Santos hasta finales del siglo XVIII. Tuvo sin duda culto popular en su abadía y en otros muchos monasterios benedictinos. A su prestigio venerable debe el nombre Domingo de Guzmán, especial devoción de su madre la Beata Juana de Aza, habitual peregrina al sepulcro de Silos. (Vide el Calendario Litúrgico Benedictino, del Monje de Montserrat P. Alejandro Olivar, edición completa inédita.)

6. Si Santo Domingo de Guzmán fue canonizado en 1234 y Santo Domingo de Silos inscrito en el Catálogo oficial de Santos a fines del siglo XVIII, cuando el Concilio de Basilea —en 1423— al tratar de romerías y procesiones cita repetidas veces y escuetamente a «Santo Domingo», sólo podía referirse al canonizado, y cuya irradiación cultural ya había inspirado para entonces una amplísima y bellísima creación iconográfica raras veces igualada en la historia del arte cristiano.

7. Es cierto que en 1927 Belmonte decide «cambiar la imagen vieja por ser inapropiada para la procesión» —y el trueque de advocación parece hacerse entonces, que por primera vez cita a Santo Domingo de Silos—. Queda, sin embargo, la duda de si el cambio no se hizo al recrear con paja y yeso pintado la silueta de un santo, que en su línea de origen era más mural que procesional.

No pudo pesar el hecho de la canonización del Abad Silense a fines del siglo XVIII, fecha en que los restauradores sitúan el cambio de la imagen, en desafortunada restauración? También del XVIII es la Capilla y la urna de plata a que fueron trasladados sus restos en el templo de Silos. Son conjeturas nada más, sin documentación auténtica que las confirmen.

8. Terminada la tarea técnica de acertada restauración —que culminó en el Instituto de Conservación y Restauración—, tenemos que agradecer a su Director, don Gonzalo Perales, y muy especialmente al jefe de su Departamento de Escultura, el profesor don Joaquín Cruz Solís, esta recuperación que han hecho posible de tan bella imagen del siglo XIV. A su valor artístico e histórico, después del estudio y trabajo realizados, debe añadirse un gran valor iconográfico a esta imagen que vuelve al culto y que posiblemente haya que situar entre las más antiguas que se conocen en la copiosa creación artística que inspiró Santo Domingo de Guzmán.

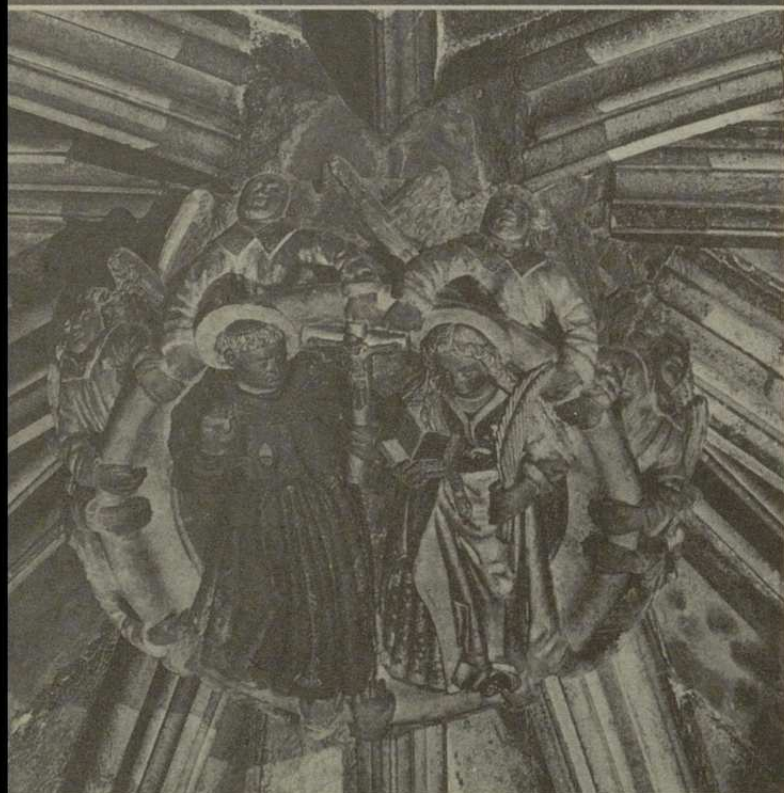


LAS CLAVES DE BOVEDA DE LA CATEDRAL DE GERONA

Texto del Ilmo. Sr. Dr. José Calzada Oliveras

Fotografías: F.I.S.A.

LAS CLAVES DE BOVEDA DE LA CATEDRAL DE GERONA



Las Claves de Bóveda, que nosotros sepamos, nunca fueron objeto de un estudio tan completo y de una edición tan esmerada como bien ilustrada: Obras de arte casi desconocidas, a causa de la oscuridad y distancia en que están situadas. Una feliz iniciativa del Cabildo gerundense ha puesto hoy al alcance del público las Claves de Bóveda de su Catedral; prodigio de una potente y matizada iluminación y testimonio permanente de la fotografía en color.

Las 46 obras de arte expuestas en las crucerías de las bóvedas desde hace siglos, eran ilustres desconocidas que ahora se nos presentan reproducidas con fidelidad y en difíciles tomas fotográficas, formando un libro asequible a la contemplación y estudio de todos.

Contemplación deleitable de tan especial aplicación de la escultura iconográfica al ornato de la casa de Dios.

Cantera de estudio, porque esas 46 Claves abren paso a una detallada exposición histórica —meritoria y paciente— que no sólo nos lleva al dato histórico de una cita de archivo, sino que enfrenta con el testimonio elocuente de una vitalidad religiosa que se va renovando en sucesivas etapas de historia, en arte y en vivencias religiosas y devocionales.

El texto se lee con creciente interés. Las fotografías se repasan muchas veces con curiosidad iconográfica y fruición estética. La amplia bibliografía reseñada será utilísima fuente de trabajo para especialistas.

El éxito acompañará al acierto de esta edición, pero pensamos en la ejemplaridad de su planteamiento.

Sin duda que el mercado del libro de arte está saturado en obras de conjunto, que inciden con frecuencia sobre los mismos temas, las grandes obras, los grandes museos... Quedan en la oscuridad, con difícil o imposible acceso, una gran parte del Patrimonio Artístico y Cultural, que necesitaría salir a la luz en libros monográficos accesibles, y se repetiría muy beneficiosamente y en variadísimos sectores del arte, el descubrimiento que ha sido para muchos esta preciosa edición de las Claves de Bóveda de Gerona.

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

ACTUALIDAD BIBLIOGRAFICA DE LOS «BEATOS»

El tema medieval que nos ocupa, renueva su actualidad entre nosotros con recientes publicaciones, que no podemos silenciar, por cuanto supone del interés por «los Beatos» y por cuanto pueda servir de orientación a nuestros lectores.

En 1975 se celebró solemnemente el milenario de uno de los más completos ejemplares del Beato, de los diecisiete que España conserva en su patrimonio artístico y cultural. El Beato de Gerona, de origen leonés, quizás del Monasterio de Tábara (Zamora), transcrito por su «Senior Presbítero» en escritura visigótica —con 114 ilustraciones—, por «Ende pintora y servidora de Dios, y el hermano Emeterio, presbítero». Fue donado a la catedral de Gerona en 1078 por su Capiscol Juan. Entre las muchas celebraciones conmemorativas ha quedado como recuerdo imborrable del milenario la edición en facsímil del *Codex Gerundensis*. Acertadísima y costosa iniciativa del Cabildo Catedralicio, que ha lanzado al mundo de la investigación y de la cultura este auténtico tesoro bibliográfico, fuente inagotable de investigación y precioso documento de arte iconográfico. La impresión ha resultado esmeradísima y acredita la competencia de EDILAN —Editora Internacional de Libros Antiguos, S. A.—. Se completa la edición facsímil con un volumen de 900 páginas, con estudios muy competentes y oportunos por José Camón Aznar, Tomás Marín Martínez, Jaime Marques Casanova y la transcripción latina del texto por Henry A. Sanders.

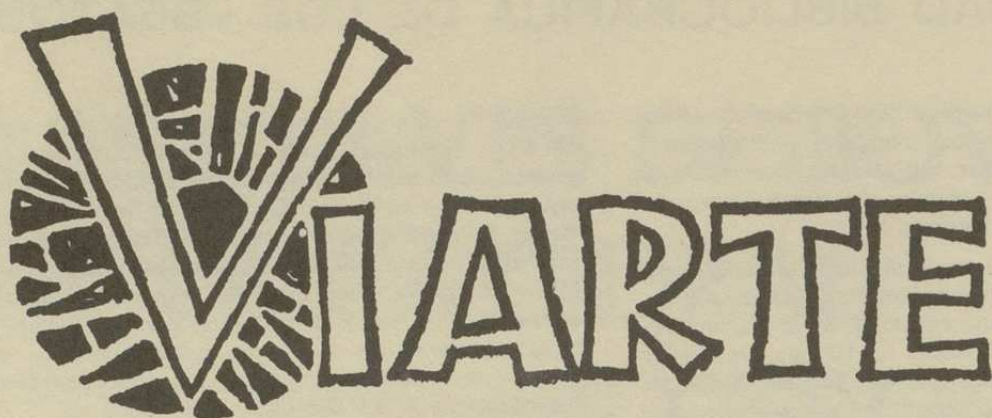
En 1976 se ha publicado en León —por la Institución «Fray Bernardino de Sahagún, la Diputación Provincial de León, el Patronato «Juan M.^a Cuadrado» y el C.S.I.C.— una interesantísima y muy trabajada tesis doctoral: «Contribución al estudio de la miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media», de la que es autora Melle Mireille Mentré, profesor asistente de la Universidad de París. Tesis que se centra principalmente en los problemas de la forma y del espacio en la Ilustración de los Beatos. Defendida en París en 1972, ha sido premiada en 1976 por la Institución «Fray Bernardino de Sahagún», en la zona de tesis doctorales de Ciencias del Espíritu. Nueva fuente de confrontaciones y planteamientos, en clara y sistemática exposición.

Finalmente —con ocasión del *Simposio*— la propia Biblioteca Nacional ha presentado al público estudioso un folleto de gran interés, «El Comentario de Beato al Apocalipsis», Catálogo de los Códices, por Anscario M. Mundo y Manuel Sánchez Mariana (Madrid, 1976). Se trata de un utilísimo instrumento de trabajo, obra imprescindible para consultar la catalogación más completa de los treinta y un ejemplares sobre otros diez ejemplares que se tienen como perdidos, pero que acaso pueda encontrarse pistas de encuentro. Utilísimo el cuadro de correspon-

dencias de este catálogo, con los números y siglas de otros catálogos. Desde el punto de vista iconográfico, tiene máxima importancia el índice de temas representados en las ilustraciones de los Códices de Beato. Se dividen en tres grupos —Temas preliminares, diez temas; Apocalipsis, setenta y seis temas; Libro de Daniel, doce temas—. En cada número se consignan los Beatos y folios en que se repiten los temas. Trabajo que simplifica grandemente la tarea de quienes necesitan manejar las representaciones iconográficas de los Beatos.

J. M. de A.



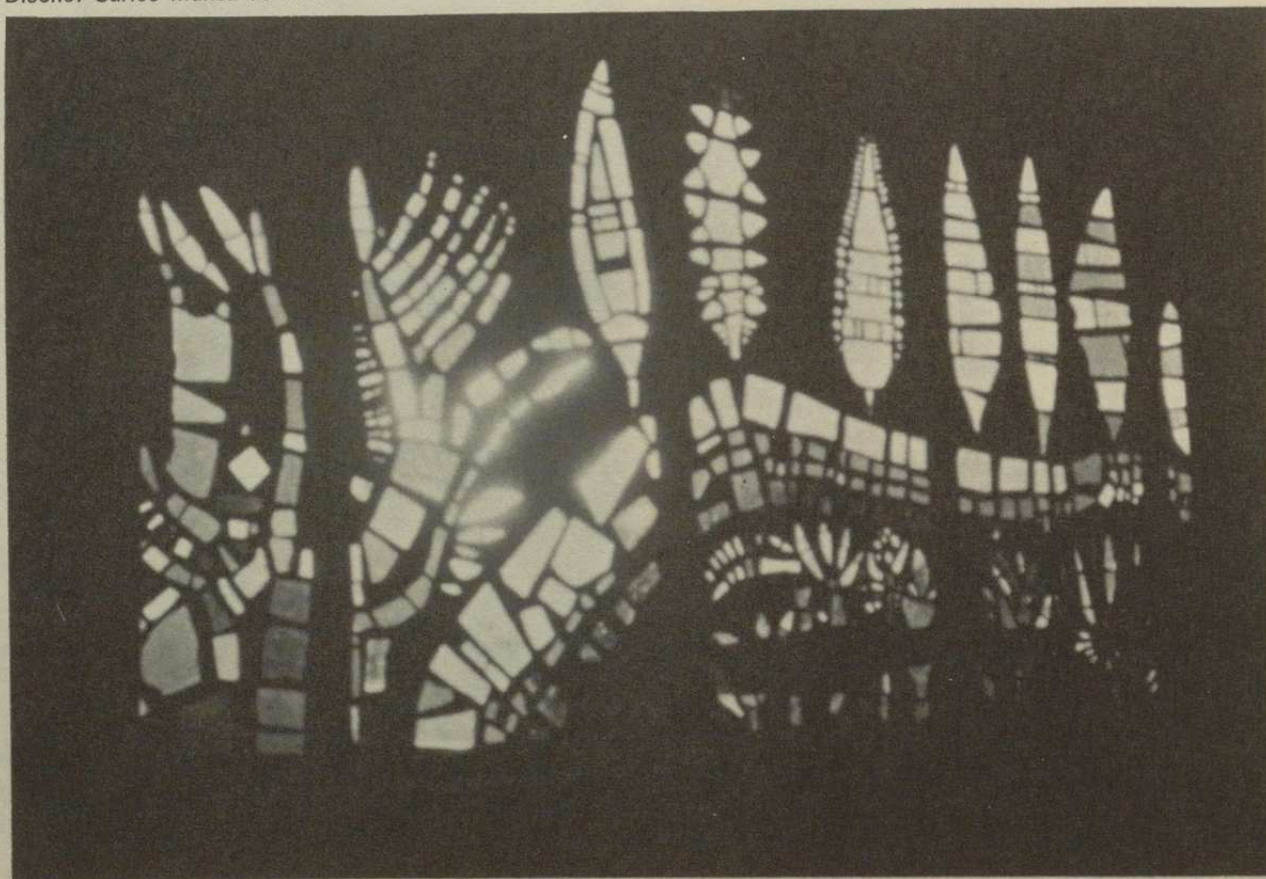


VIDRIERAS - DECORACION - MOSAICOS

FLORENCIO RODRIGUEZ, 2 • Tel. 207 96 86

MADRID-23

Diseño: Carlos Muñoz de Pablos

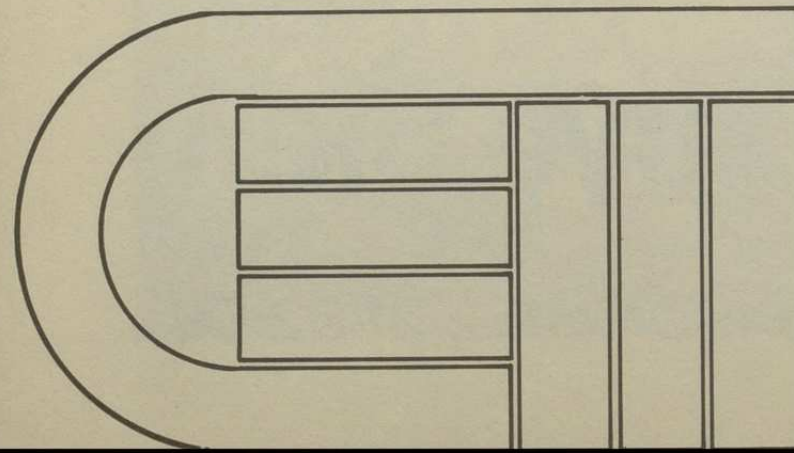
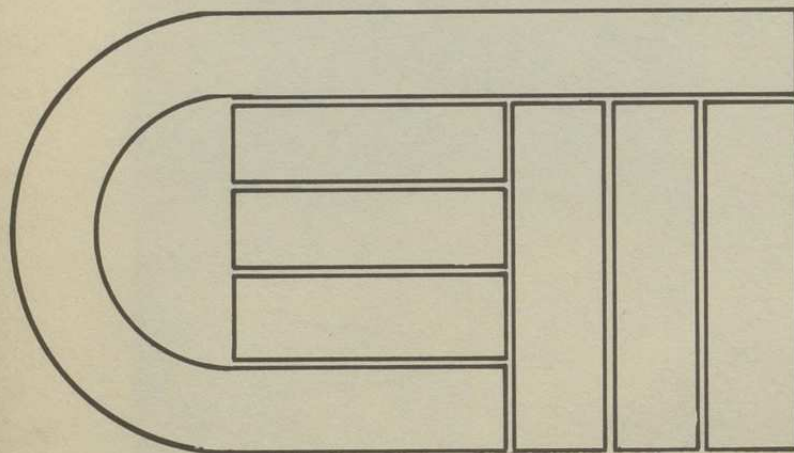
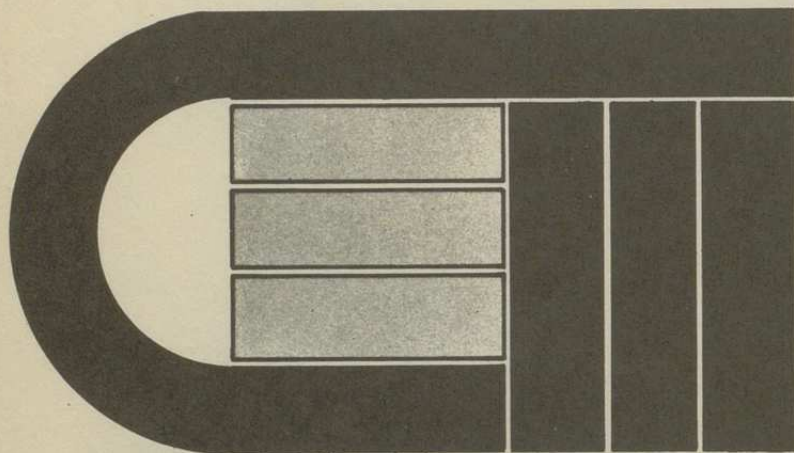
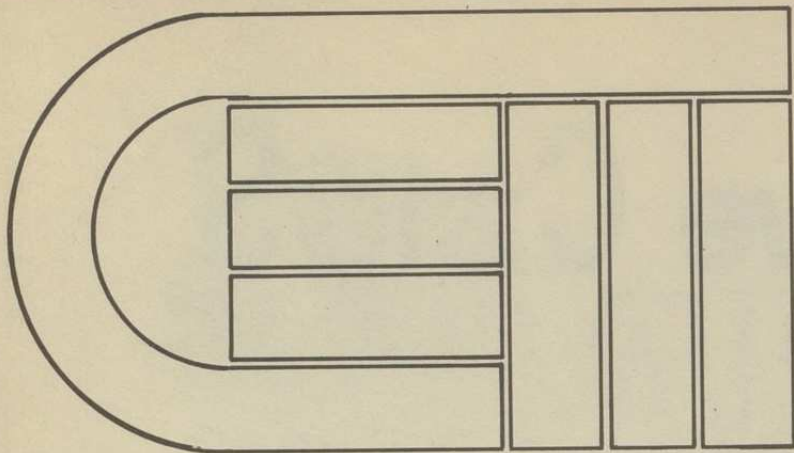


construye Cotos



....y construye bien

Plaza de las Cortes nº2 telf. 2 21 92 00



Construcciones

**SAN
MARTIN, S.A.**

PAMPLONA

MADRID



Nacimiento



Huida a Egipto

La Tipografía Políglota Vaticana
editó en la Navidad de 1973, bellamente
ilustrado por el artista japonés
SADAO WATABE
el discurso de S. S. Paulo VI a los artistas.
Hoy nos honramos al presentar aquí
algunas de sus ilustraciones transidas
de calidad y sencillez.

Epifanía

Buen Pastor

