

ARA



ARA arte religioso actual

PUBLICACION del MOVIMIENTO ARTE SACRO

Número 53 - Año XIV

Madrid

Julio-Septiembre 1977

INDICE

PORTADA
JUAN DE JUNI. *Piedad*. Iglesia de San Antolín. Medina del Campo.

CONTRAPORTADA
JUAN DE JUNI. *Soldado*. Retablo de la Piedad. Cathedral de Segovia.

SUMARIO	80
EDITORIAL - HECHOS Y NORMAS	81
UN CENTENARIO - JUAN DE JUNI, 1577-1977	83
JUAN DE JUNI, ESCULTOR DE LA TENSION HUMANA ... Emilio Rodríguez González	84
NUEVO TEMPLO PARROQUIAL DE SAN ANTONIO EN MADRID	90
Dr. Arquitecto: J. M. Marañón Richi	
ESCULTURA RELIGIOSA DE SUSANA POLAK	96
Entrevista con Susana	
EL PATRIMONIO ARTISTICO — II —	102
José Luis Alvarez Alvarez	
MUSEO DIOCESANO DE ARTE POPULAR - SANTILLANA DEL MAR	109
Fernando Casanova del Val	
MISCELANEA DE ARA	
I. RESTAURACION DE LA VIRGEN DEL SAGRARIO Joaquín Cruz Solís	114
II. EXPOSICION EXCEPCIONAL: ALFOMBRAS DE CUEN- CA	119
J. M. de Aguilar, O. P.	
III. UN LIBRO: ALTO ARAGON	121
Dirigido por Alfonso de Urquijo J. M. de Aguilar, O. P.	

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



VIDRIERAS - DECORACION - MOSAICOS

FLORENCIO RODRIGUEZ, 2 • Tel. 207 96 86

MADRID-23

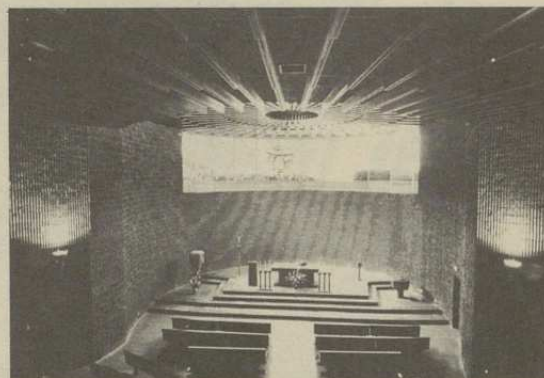
Diseño: Carlos Muñoz de Pablos



SUMARIO

ARQUITECTURA

Respecto a la arquitectura antigua, las ilustraciones gráficas del artículo sobre el Patrimonio Artístico sintetizan una evolución estilística que persiste vigente.—La iglesia de San Antonio, en Madrid, supone un planteamiento y solución actual, por el Dt. Arqto. JOSÉ MARAÑÓN RICHI.



ESCULTURA

El centenario de JUAN DE JUNI ocupa buena parte de nuestro espacio. La presentación de su obra selecta ha sido la Exposición del Año en Valladolid y Madrid. EMILIO RODRÍGUEZ nos ofrece una personal y sugerente interpretación.—Contrapunto de escultura religiosa actual presenta SUSANA POLAK en un valioso conjunto.

CONSERVACION

Sigue JOSÉ LUIS ALVAREZ adentrándonos en la problemática del **Patrimonio Artístico** en manos de la Iglesia, que al usarlo y conservarlo lo mantiene vigente.—Ejemplo singular, el **Museo Diocesano de Arte Popular** en Santillana del Mar. Lo presenta e ilustra con acierto FERNANDO CASANUEVA DEL VAL.



MISCELANEA

Una restauración acertada: La Virgen del Sagrario, de Toledo, realizada en el I. C. R. O. A.—**Una exposición excepcional:** La de Alfombras de la Catedral de Cuenca, restauradas y presentadas en la Caja de Ahorros local.—**Un libro oportuno:** El *Alto Aragón*, dirigido por ALFONSO DE URQUIJO, con colaboraciones de máxima competencia.

HECHOS Y NORMAS

El verano ha pasado, muy nutrido de hechos que invitan a la reflexión, especialmente en el sector amplio del arte religioso, su custodia y conservación. Hechos las más de las veces imprevisibles o tristemente inevitables. Robos, incendios, derrumbamientos, pillajes.

En la mente de todos está aún presente el sacrílego robo de valiosas e históricas piezas de arte religioso en una catedral. Asimismo, la movilización turística por todos los caminos de España renueva en los viajeros cultivados el fundado temor de próxima ruina que amenaza muy sintomáticamente a múltiples testimonios —hoy vergonzantes— de un glorioso pasado, en arquitectura, escultura, pintura, etc., que reclaman remedios de urgencia. Lamentable y sospechoso un incendio que destruyó en la Mancha una ermita de gran tradición popular, dejando reducida a cenizas la imagen de un Niño Jesús, venerado patrono de la comarca. Evitable el reciente derrumbamiento de un histórico monasterio ligado a gloriosos mecenazgos del Infante don Juan Manuel y del Marqués de Villena, que esperaba un destino turístico cuya dilación dio paso a ruinas que sepultan bellos artesonados y medio claustro renacentista, en espera de que alguien se interese por salvar del mismo lo que se pueda. Resultaría deprimente continuar esta relación de hechos que no pretende ser acusatoria, sino responsabilizadora. Frente a esta realidad preocupante, existen también síntomas esperanzadores.

En varias Diócesis se han celebrado en este verano cursillos de iniciación y adiestramiento en las tareas de custodia, conservación y restauración del gran cúmulo de obras de arte que reclaman especial atención y cuidado. Así en Madrid, Burgo de Osma, Cuenca, Seo de Urgel, etc., van pasando por sus enseñanzas teórico-prácticas buen número de sacerdotes, religiosas, graduados o estudiantes seculares, que han sentido la llamada de la Iglesia para estas tareas y les capacitan y responsabilizan para trabajos de gran delicadeza y especialización, campo que se resiente por la gran penuria de mano de obra y de técnicos especializados. El mal avanza con mayor rapidez que los remedios aplicables, que no alcanzan la eficacia y oportunidad que sería no sólo deseable, sino precisa. Frente a los hechos existe un claro avance en la responsabilización y diligencia tanto de las autoridades civiles como eclesiásticas, y en la extensión de las aportaciones de ayuda a todos los estamentos sociales.

Es bien sabido que una Comisión mixta pertinente —Iglesia y Estado— trabaja concienzudamente en la redacción de un acuerdo de amplio compromiso y de rango concordatario, que consiga agilizar esa necesaria colaboración. Ha sido anunciada en la prensa la próxima publicación de un nuevo documento del Ministerio de Cultura, con el mismo objetivo de precaver una defensa eficaz y promover remedios con amplia participación social, a la que obliga la urgencia de esta valoración y aprecio del Patrimonio Artístico y Cultural. La preocupación y trabajo por llegar a una normativa eficaz va siendo motivo de esperanza en medio de los difíciles trances del momento.

La prensa diaria y revistas vuelven a ocuparse del tema, no tanto en tono agrio y acusatorio de otros tiempos, sino acuciados por la necesaria actualización de remedios, tanto normativos como ejecutivos. Así resulta orientador el planteamiento hecho por «Ecclesia» en su editorial del 12 de agosto, y en su consulta abierta a personalidades civiles y eclesiásticas, relacionadas con el tema.

De gran interés ha sido también la valiosa exposición celebrada este verano en el Museo de Arte e Historia de Friburgo (Suiza), bajo el título Revelación de tesoros, para un futuro museo. Es síntesis de una tarea bien organizada de recuperación, conservación y restauración de obras de arte religioso, puestas a salvo de peligros y riesgos de destrucción. Muchas lecciones pueden recogerse de este certamen estival, que pudieran eficazmente ayudar al enfoque de la misma problemática en nuestra patria.

Normas claras y de aplicación agilizada se esperan con la mejor voluntad de secundarlas en todos los niveles y direcciones; normas que promuevan nuevos cauces e iniciativas, con el necesario control y asesoramiento técnico; normas que establezcan un orden de prioridades en inversiones con criterios objetivos y decisiones comunitarias; normas que supondrían siempre un organismo central de carácter mixto y de superior apelación, pero que instrumente una irradiación regional de equipos ejecutivos, con vigilancia y previsión más próxima, aplicación más rápida de remedios y un interés inmediato. Organización que alcanzaría mayor rendimiento a las financiaciones estatales y despersonalizaría simplificando muchos trámites de actuación.

Hechos y normas que a todos deben hacernos pensar con profundidad.

A R A

SUSANA POLAK. *Exodo. Monumento a los desterrados.* (Boceto en bronce.)



JUAN DE JUNI: 1577-1977

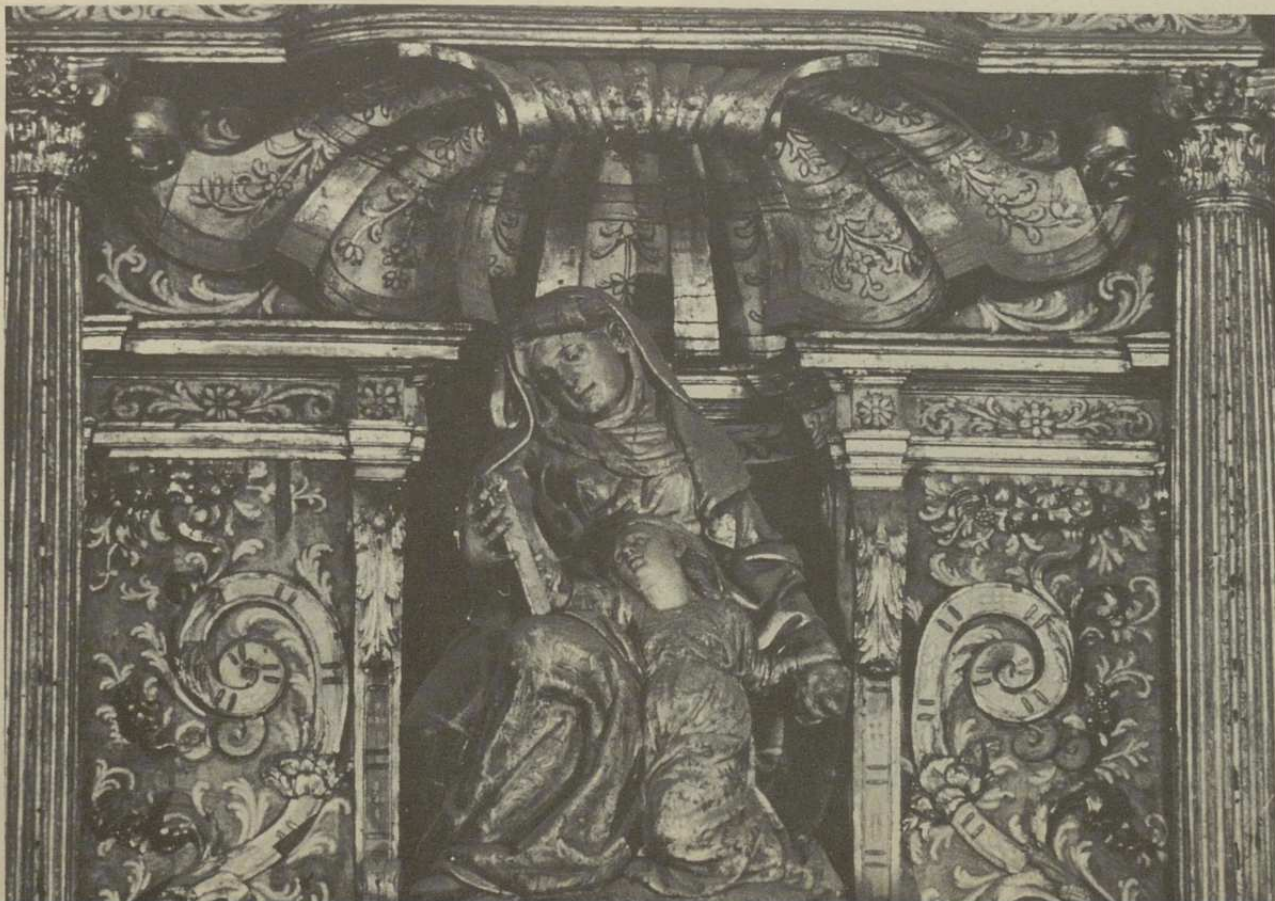
ARA acostumbra a incorporarse a las grandes celebraciones de nuestros artistas. Este año se cumple el IV centenario del gran imaginero Juan de Juni, uno de los tres grandes artistas de la escultura castellana, entre Alonso de Berruguete y Gregorio Fernández. Entre uno y otro como figura bien definida y acusada que hizo muy popular sus grandes retablos, sus pasos de Pasión y sus entierros, que también se definió como independiente y progresivo, al emanciparse del plateresco, con fuertes raíces renacentistas, y que se asoma al barroco. Fecundo en temática y estilística. De raigambre popular que aún pervive.

Una acertadísima Exposición Conmemorativa ha presidido —en Valladolid y en Madrid— las conmemoraciones centenarias. Dos obras de su gran conocedor, el profesor Martín González, *Juan de Juni, vida y obras*, y el catálogo acertadísimo *Juan de Juni y su obra*, han alimentado la curiosidad de expertos y aficionados, quedando en todos un profundo sentimiento de admiración.

En lugar preferente de la Revista publicamos un sentido y sugerente artículo de Emilio Rodríguez, cuya fácil pluma y acusada delicadeza estética dejan constancia en nuestras páginas de tan excepcional imaginero. Agradecemos también al servicio de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural las excelentes fotografías que ilustran nuestras páginas.

ARA

JUAN DE JUNI. *Virgen Niña con Santa Ana.* Retablo Catedral. Valladolid.



JUAN DE JUNI, ESCULTOR DE LA TENSION HUMANA

EMILIO RODRIGUEZ GONZALEZ



El nombre de JUAN DE JUNI llena toda una época de esplendor en la escultura religiosa española. Su característica fundamental es la expresión de una fe religiosa a través de una plástica vitalista, en la que se mezclan las grandes líneas del Renacimiento con la especial sensibilidad del hombre de Castilla.

Entre la fecha probable de su aparición en León, por el año 1534, y la cierta de su muerte en 1577, transcurren más de cuarenta años de entrega a la difícil tarea de manifestar la fe de un pueblo y plasmar sus creencias en el dominio de la madera y el color.

La celebración, en este año, del cuarto centenario de su muerte, nos brinda ocasión para unas reflexiones, alejadas de toda pretensión erudita, sobre su persona y su obra escultórica.

Biografía de un desconocido

Son muy pocos los datos que nos han llegado sobre los orígenes y los primeros años de JUAN DE JUNI. Si no hubiera sido por el pleito suscitado en torno al retablo de Nuestra Señora de la Antigua, de Valladolid, tendríamos que suponer casi todo de la vida de este personaje que aparece, siendo ya un maestro, en la obra de San Marcos, de León, el monasterio-palacio mandado construir por los Reyes Católicos para los Caballeros de Santiago.

Inmaculada. Detalle del retablo de la Catedral. Valladolid. Procedente de la Iglesia de La Antigua. Primer período.

El retablo de La Antigua, hoy instalado en el altar mayor de la Catedral de Valladolid, nos muestra a JUNI como un maestro al que se debe suponer una larga trayectoria como escultor y como creador de espacios sagrados, en los que se unen la escultura, la arquitectura y la decoración. En esta obra se muestra como un reconocido maestro, habitante y vecino de Valladolid, que será siempre su centro de operaciones, sin abandonar en ningún momento el ámbito de Castilla.

Queda claro, por los datos aportados en el pleito, su origen francés y también el aprendizaje italiano, que es demasiado patente y repetido para atribuirlo solamente a la influencia de una corriente artística que por entonces ya había llegado tanto a España como a Francia.

La escultura de JUNI tiene un entroncamiento fácilmente perceptible con la plástica religiosa del Renacimiento italiano. Y aunque las copias y dibujos de escultura antigua y de los maestros del momento se difundieron mucho en España, todo hace suponer que haya sido el suyo un aprendizaje directo, quizá con un trabajo continuado al lado de alguno de los grandes escultores cuyos nombres, ya por entonces, llenaban el mundo europeo.

Del período francés hay solamente indicios de escuela y reminiscencias temáticas de algunas obras que pueden haber sellado la sensibilidad del joven escultor, como es el caso de los grupos dolientes basados en el tema del «Entierro de Cristo», que se repiten en el Mediodía francés y que habían de ser una constante, con escasas variaciones, en el período central de la obra de JUAN DE JUNI.

La madera sagrada

El elemento con que el artista parece sentirse más identificado en su labor es la madera. De madera son las obras fundamentales de cuantas han llegado hasta nosotros. Seguramente se trata de una elección obligada, dadas las condiciones de la tierra en la que trabaja, pero su identificación con el pino y el nogal llegan a hacerse tan magistrales que consigue hacernos pensar en una preferencia electiva.

Sus primeras obras leonesas están realizadas en piedra, por estar ordenadas a formar parte de un ámbito arquitectónico: fachada y claustro de San Marcos. También en la época de madurez nos ofrece una muestra de su dominio del alabastro en la impresionante estatua orante de San Segundo, de Avila. Pero siempre la madera vuelve a ser una



San Antonio de Padua. Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Madera policromada (1,94 m). Último período.



La Virgen, del calvario del Palacio del Marqués de Espeja. Ciudad Rodrigo (Salamanca). Madera policromada (1,60 m).

constante, como lo fue en la mayoría de nuestros escultores de temática religiosa.

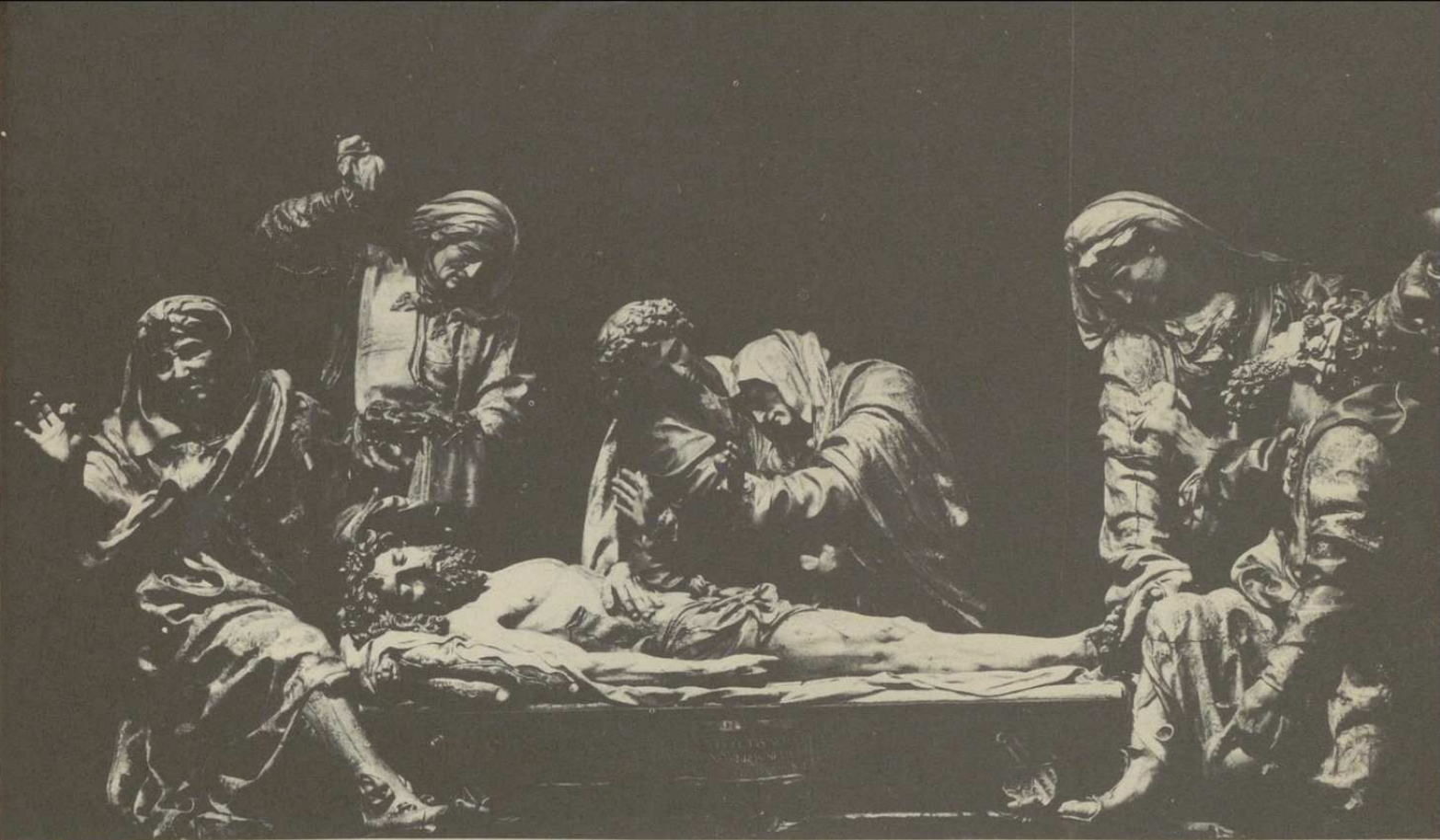
La madera se hace dúctil y obediente a la mano poderosa del escultor. En algunos momentos llega a adquirir la sólida morbidez del mármol. En otros, se convierte en alada y frágil materia, semejante al barro o la cera, para comunicarnos una sensación de vida escondida en la ampulosidad de las telas y en las matizadas encarnaciones de rostros y miembros humanos.

La utilización del barro cocido es también característica personal del arte de JUAN DE JUNI. De esta técnica, seguramente aprendida en Italia, nos ha dejado algunas muestras dotadas de una fuerza y realismo muy personales, especialmente en las figuras de tamaño natural, como las que han quedado en Medina de Rioseco, a pesar de que el paso del tiempo y el abandono han hecho en ellas mayor impacto, si cabe, que en la madera.

Estas figuras nos muestran a un JUNI más centrado en sus hallazgos personales, liberado en buena parte de la influencia de Miguel Ángel, que nos muestra, por ejemplo, el San Mateo existente en el Museo Arqueológico de León. En este caso, el color natural del barro cocido nos permite una mejor apreciación de las líneas fundamentales de la composición, marcadas por la impronta del maestro italiano.

El realismo, casi terrorífico, que consigue en estas piezas tardías entronca también con el gusto italiano, pero la aplicación del color tiene un toque peculiar de innegable sabor juniano. Nunca hace del color un mero complemento de la expresión dramática de la figura. Es más bien el color el que se hace protagonista, resaltando el realismo que la ductilidad de la materia le facilita al máximo.

Son muchas las constantes formales que JUNI plasma en sus esculturas, pero si escogemos como ejemplo el tema, tan repetido por él, del «Descendimiento de la Cruz» o «Llanto sobre Cristo Muerto», nos encontramos con una de las más claras y susceptibles de análisis. En un tema como éste, presidido por el dramatismo y la tensión expresiva de los rostros y los cuerpos, es donde mejor podemos contemplar el tratamiento de la madera. La distribución minuciosa de las figuras aparece tan cuidada que llega a sentirse como natural, a pesar de estar cargada de aparatosidad y de una fuerte teatralidad al servicio de la expresión comunicativa de un mensaje de dolor y de redención.



JUAN DE JUNI. *Entierro de Cristo*. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

La consistencia de la madera le facilita una serie de alardes expresionistas que hace inconfundible cualquier grupo salido de su cincel. Los conjuntos escultóricos se convierten en un entramado de manos y rostros en que cada gesto, cada pliegue o vuelo de los ropajes tiene un punto de convergencia y de compensación dentro del conjunto.

La danza de la vida y de la muerte

La impresión que el arte escultórico de JUNI produce en Gaspar Melchor de Jovellanos, y que éste recoge en su *Diario*, es la misma que podría producir en nuestros días a cualquier observador que se hubiese encontrado con sus imágenes sin haber pasado antes por los escultores clásicos y por los italianos del Renacimiento. Jovellanos acusa a JUNI de una aparatosidad demasiado calculada y de pretender «antes lo sorprendente que lo bello», pero tiene que reconocer su gran maestría para conseguir lo que pretende.

Por su parte, Gómez-Moreno parece dudar del equilibrio espiritual del escultor cuando le acusa

de deleitarse en la representación del dolor y en la repetida plasmación del tormento espiritual y corporal.

Es innegable que existe en JUNI una acentuada repetición de tales temas. Incluso en aquellas figuras cuyos rostros deberían expresar felicidad, se nos presenta un rictus de dolor angustioso, difícil de compaginar con la espiritualidad que deberían transmitir. Quizá sea el ejemplo más claro el San Antonio del Museo vallisoletano, que es representado con el Niño Jesús en los brazos y con una mirada ausente, mezclada de profundidad y de temor, y con una expresión facial mucho más inquietante que plácida.

Se podría pensar que en este tipo de figuras intenta mostrarnos la lucha entre lo corporal y lo espiritual como un combate interior en el que el cuerpo no puede dejar de sentir la agonía de su propia limitación.

Tampoco pasó inadvertido para los observadores la curiosa manera de distribuir las figuras en el conjunto de los retablos. Las diversas imágenes

parecen sometidas a un aplastamiento o distorsión, como si estuvieran a punto de romper alguna ligadura que las mantiene sujetas u obligadas a formar parte del conjunto. En otros casos, las mismas figuras no respetan los ámbitos o huecos en los que tienen asiento, y parecen desbordarlos en distorsiones corporales de gran efecto visual. Pero estas licencias, que son constantes en el escultor, al igual que las posturas forzadas de los cuerpos, y el hecho concreto de presentar los torsos de perfil cuando el rostro aparece de frente, pueden ser formas de expresividad motivadas por la obsesión de imprimir vida a las figuras estáticas.

En el caso de las distorsiones que aparecen en sus retablos se aprecia el deseo de someter todos los detalles al efecto de conjunto y de que todas las obras de JUNI obedecen a profundos estudios previos y nunca a determinaciones logradas en el transcurso de la realización.

Estos «excesos» formales, que llegan a ser una constante en el período central de su obra, no dejan de insinuarse ya en los relieves del coro de San Marcos, y se van atemperando en el curso del período final. Al mismo tiempo, se serenán los rasgos faciales y se hacen más suaves y redondeados los pliegues de las telas.

La impresión de las figuras se nos ofrece, en algunos casos, con características de auténtica danza. Como si lo forzado de los gestos, particularmente de manos y pies, nos ayudara a captar la lección de vida que el cuerpo puesto en tensión por la felicidad o el dolor nos comunica.

En los grupos escultóricos tales como el de la Piedad y el Santo Entierro, la danza de las figuras obedece a un esquema calculado y consigue una espiral que converge en el punto central de ese dolor: la figura de Cristo muerto. Pero ni siquiera esta figura aparece en la horizontalidad absoluta que comunica placidez y calma. Generalmente aparece formando parte de ese torbellino doliente mediante la fuerte distorsión de manos y pies, que nunca permanecen en posturas blandas ni convencionales.

En otros casos, la colocación de un pie o una rodilla consiguen la ruptura de un estatismo acentuado por la presencia de elementos simbólicos tan convencionales como el libro o la cruz. El San Francisco del pequeño retablo perteneciente a Santa Isabel, de Valladolid, se retuerce sobre sí mismo, hasta el punto de que el único pie visible adquiere una postura tan forzada y viva como la de un paso de danza. Esta misma postura alcanza a los dos



* *San Francisco. Pequeño retablo (detalle). Convento de Santa Isabel de Valladolid.* «San Francisco se retuerce sobre sí mismo, hasta el punto de que el único pie visible adquiere una postura tan forzada y viva como la de un paso de danza.»

pies del San Juan Bautista del Museo vallisoletano, y a todo el cuerpo del soldado sonriente en el Retablo de la Piedad, de Segovia, lo mismo que el San Juan Evangelista perteneciente al Calvario de Ciudad Rodrigo.

La misma sensación de inquietante esfuerzo nos ofrecen las figuras que representan a Santa Ana con la Virgen Niña, en las que el libro habitual aparece alejado del rostro y mantenido con el esfuerzo de los brazos tensos. Lo que puede ser un gesto indicador del esfuerzo de un anciano al leer, se convierte en estas esculturas de JUNI en un rasgo de gran fuerza expresiva que imprime vitalidad a toda la figura.

La búsqueda de lo humano

JUAN DE JUNI es, por el tiempo en que transcurre su vida y por su formación con maestros italianos, un ejemplo de escultor renacentista en el centro de España.

El hecho de vivir en una sociedad presidida por una fuerte religiosidad condiciona su arte en una única vertiente: la imaginería religiosa. Pero, dentro de estas figuras ordenadas a provocar sentimientos piadosos, late la misma fuerza humana y el mismo vigor corporal que podemos encontrar en las mitologías esculpidas por Miguel Angel.

Lo religioso no es algo superpuesto en JUNI, sino que parece brotar de él con la misma sinceridad y convencimiento con que insiste, una y otra vez, en los temas de la Pasión y Muerte de Cristo.

En toda la escultura del Renacimiento, la figura grecorromana del Laocoonte parece haber ejercido la influencia consiguiente a su descubrimiento por esas fechas, pero también a su carácter de conjunto en que se encuentran plasmados los ideales imperantes en el humanismo de la época. Pues bien, la influencia del Laocoonte en las tallas de JUNI se hace patente no sólo cuando trata temas de angustia o dolor, sino en la gran mayoría de sus figuras.

Al repetirse en su obra el tema de la muerte y del sufrimiento puede hacernos pensar en una exigencia de los contratantes, seglares o eclesiásti-

cos, para los que trabajaba. Pero es evidente que el escultor se sentía a gusto en el tratamiento de esos temas, en los que repite una y otra vez ciertas constantes de tratamiento, distribución, simbología y vestuario.

La sociedad española en la que JUNI se movió es también la de la lucha contra las ideas luteranas y reformistas. Esta actitud de contraposición, junto con un fuerte desarrollo de ciertos niveles económicos, hicieron que el florecimiento de las artes encontrara su mejor ocasión.

La exuberancia de las formas y lo recargado de ambientación y vestuario se desarrollan en este espíritu antirreformista de exaltación del dolor como redención y plasmación de las consecuencias del pecado de los hombres.

JUAN DE JUNI, escultor al servicio de la Iglesia y de la nobleza de Castilla, parece haber asimilado tan perfectamente los ideales del Renacimiento italiano como las doctrinas de los teólogos y los místicos de la España del siglo XVI. La aceptación que su arte encontró en el difícil mundo de una Castilla potente y dominadora tuvo como respuesta por parte del artista la aceptación de esta tierra, que no era la suya, como el lugar de su vida y de su muerte. Hoy es también, casi exclusivamente, el lugar donde su recuerdo nos asalta en el asombroso legado de forma y de color que es su obra escultórica.

Salamanca, junio 1977



Cabeza de San Juan Bautista. Madera policromada (0,33 m. de altura). Hacia 1545. Iglesia parroquial de Aldeamayor de San Martín. Valladolid.

NUEVO TEMPLO PARROQUIAL DE SAN ANTONIO EN MADRID

Doctor Arquitecto:
D. JOSE MANUEL MARAÑON RICHÍ

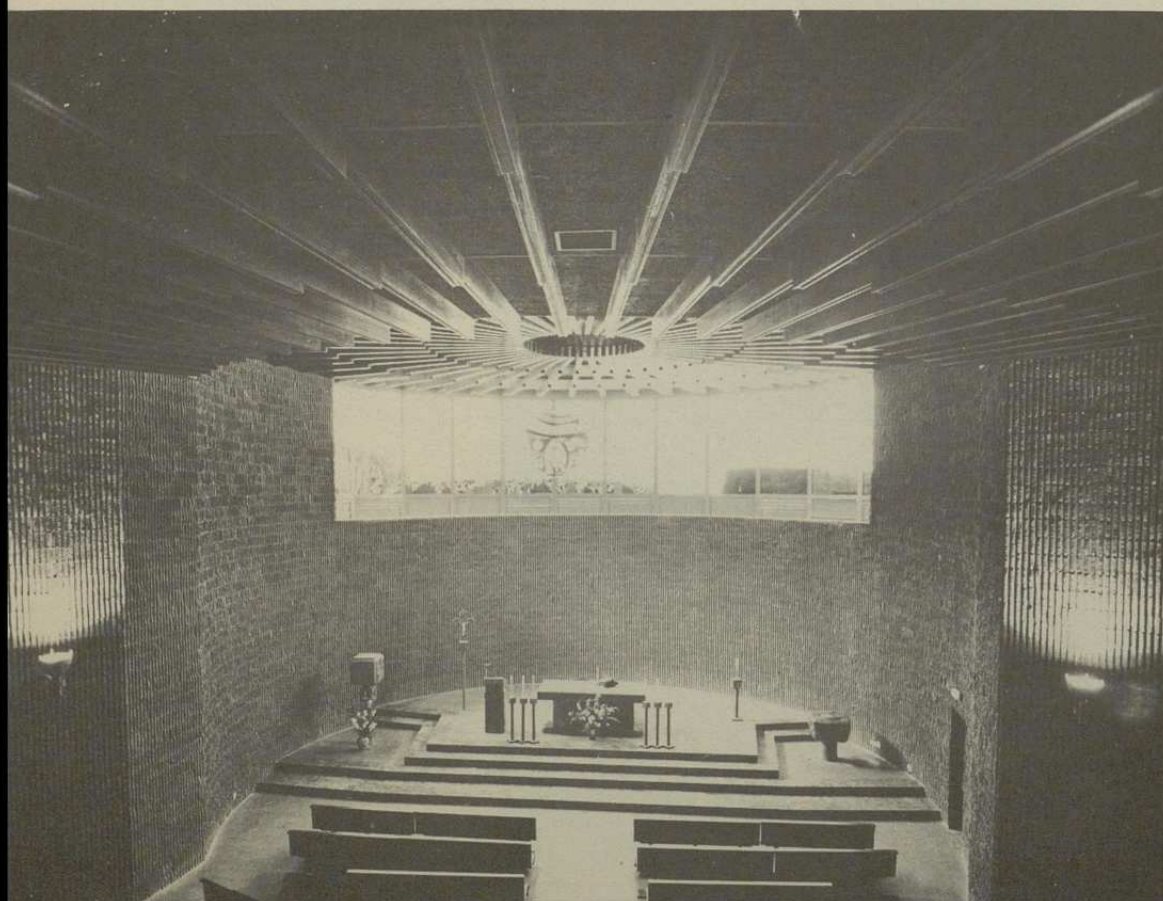
I. ANTECEDENTES

El anterior templo se componía de dos espacios, el primero de ellos como gran nave y un segundo como espacio secundario, de posterior construcción, vinculado en su sentido longitudinal y denominado capilla del Pilar.

La propiedad de los Padres Franciscanos comprendía superficies con fachada a la calle de Duque de Sesto, chaflán y calle de Lope de Rueda; el templo tenía su fachada a Duque de

Sesto y el resto era ocupado por la Residencia de la Orden, distribuida en alturas fuera de la parte religiosa.

La arquitectura y funcionalidad del Centro había cumplido su misión durante más de medio siglo y, sin entrar en la crítica de sus aciertos o desaciertos, ello era que no cumplía en la actualidad con las necesidades de la actividad pastoral, ni con las condiciones de residencia requerida.



Visión de conjunto del presbiterio desde la tribuna alta. Puede advertirse una buena colocación de los polos de atención: Altar, ambon, sagrario y pila bautismal. Falta la sede, cuya colocación aún no está resuelta.

Sentido de convergencia hacia el altar, suavemente facilitado por la atracción visual del mismo y el declive del suelo. También la favorece la composición radial del techo, con carpintería vista y material acústico.



II. PROGRAMA PASTORAL PARA UN PROYECTO DE REFORMA

El Definitorio de la Orden, bajo la dirección de su Ministro Provincial, Rvdo. P. Pedro Romero, planificó un programa de necesidades en el aspecto pastoral y de la Residencia.

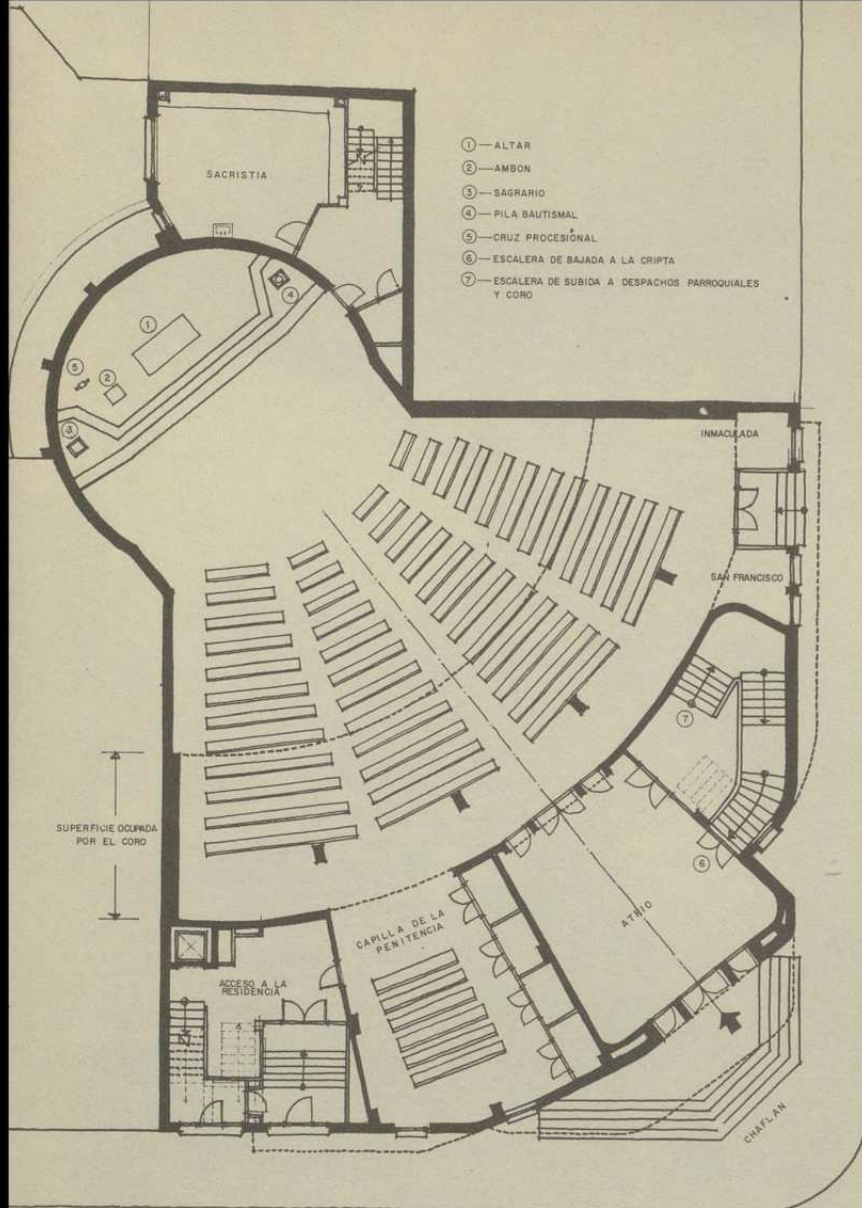
Había conciencia de las dificultades que se iban a presentar; se plantearían problemas de orden afectivo, de orden económico y, sobre todo, de cambio.

Por otro lado, las reformas en su aspecto arquitectónico no contaban con medida distinta en las Ordenanzas Municipales de cons-

trucción; había que proyectar teniendo en cuenta una edificación existente, una alineación oficial al patio de manzana y unas alturas establecidas con carácter general, sin olvidar la singularidad del programa, ya que se trataba de un edificio religioso.

III. EL PROYECTO DE REFORMA

La arquitectura anterior se caracterizaba por la generosidad de espacios, no siempre justificada por la función que desempeñaban, pero esa generosidad se iba a traducir en parte importante para la reforma, ya que el espacio



Planta y sección planimétrica de la iglesia de San Francisco. Plano 1: La distribución de espacios en planta acusa claramente el sentido comunitario de la asamblea litúrgica y la acertada colocación de otros servicios de sacristía, penitencial y devocional, periféricamente situados para el buen funcionalismo tanto de lo comunitario como de lo privado. No debe permitirse que aditamentos innecesarios e inoportunos distraigan de la correcta expresividad y funcionalismo de cada ambiente.—Plano 2: Sección de las diversas plantas del edificio, tanto en la zona conventual —de vivienda religiosa— como en el espacio ocupado por el templo, ateniéndose a las exigencias de las ordenanzas de edificación, habiendo conseguido un amplio funcionalismo en el desarrollo de ambos con un considerable ahorro de terreno.

ocupado por la edificación era sobrado para una nueva planificación; ello permitiría enajenar parte de las superficies secundarias con objeto de proveer fondos para la realización que se proyectaba.

III (1). Planteamiento

El nuevo templo debía situarse en el lugar más representativo; había que crear un eje importante que nos diera una planta de la edificación con la mayor posibilidad de espacio abierto, ya que el límite del solar en su interior era obligado por la alineación del patio de manzana. El resultado de este razonamiento era situar dicho eje en el ángulo o chaflán de las dos fachadas a Duque de Sesto y Lope de Rueda.

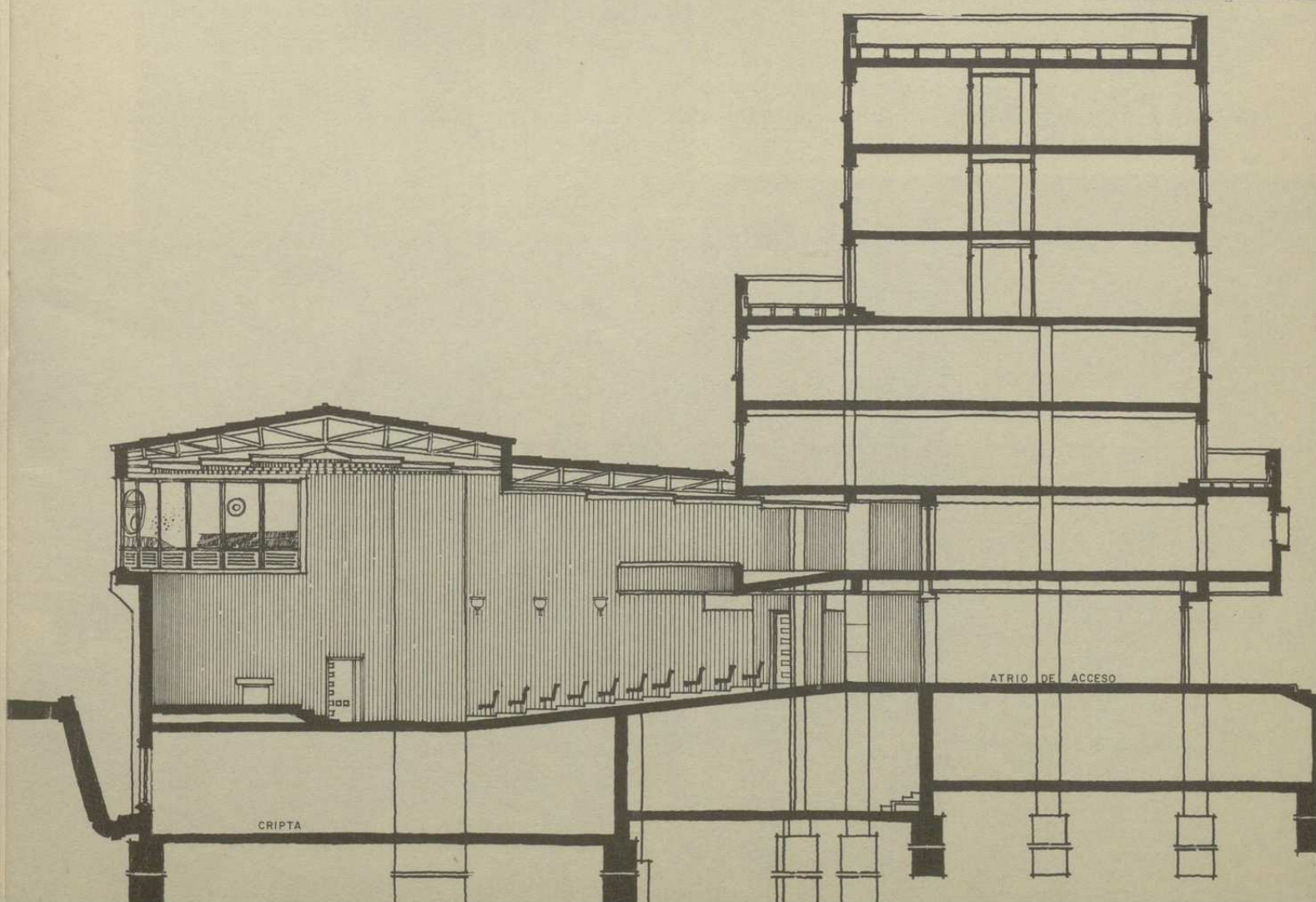
III (2). Solución arquitectónica

Se ha dispuesto un atrio cubierto donde inciden los accesos a los despachos parroquiales y espacios de reunión pastoral; la bajada a una cripta proyectada bajo la zona del presbiterio, y la entrada principal al templo.

La planta del templo es sensiblemente circular, a manera de concha, y el coro o espacio auxiliar de fieles se sitúa sobre el atrio con acceso de escalera situada en el mismo.

III (3). Sentido comunitario y convergente

Como hemos mencionado, la planta es de forma semicircular y sus imaginarios radios



convergen en la zona destinada al presbiterio, espacio con planta ovoidal.

Las formas se unen en un eje no rigurosamente trazado, ya que las alineaciones oficiales exterior e interior no se corresponden simétricamente.

El suelo del templo, con pronunciado desnivel mediante gradas a manera de hemiciclo, permite una visibilidad del altar y de lo que acontece en su recinto, dando la sensación de mayor proximidad e incorporación de los fieles. Los bancos diseñados sin reclinatorio se sitúan de forma poligonal entre los pasos de acceso.

III (4). Estímulo de la participación de los fieles

Ha sido preocupación importante de que el nuevo templo tuviera ciertas características que le hicieran más íntimo; deseábamos que los asistentes a los actos se sintieran partícipes y vinculados al presbiterio.

Hoy día los fieles actúan más directamente en los actos religiosos; su presencia en el templo es menos estática desde que la liturgia se realiza en la lengua vernácula.

III (5). Creación de un ambiente religioso

Con gran preocupación y tras detenido estudio hemos utilizado los materiales que configuran el templo, dándole austeridad en su textura, dignidad en su representación y con total ausencia de lujo.

Los paramentos van aplacados con material de hormigón fundido en color tierra. Los techos, artesonados con madera en nervios y espacios intermedios con placas acústicas. El suelo, de terrazo, y las carpinterías, en madera vista.

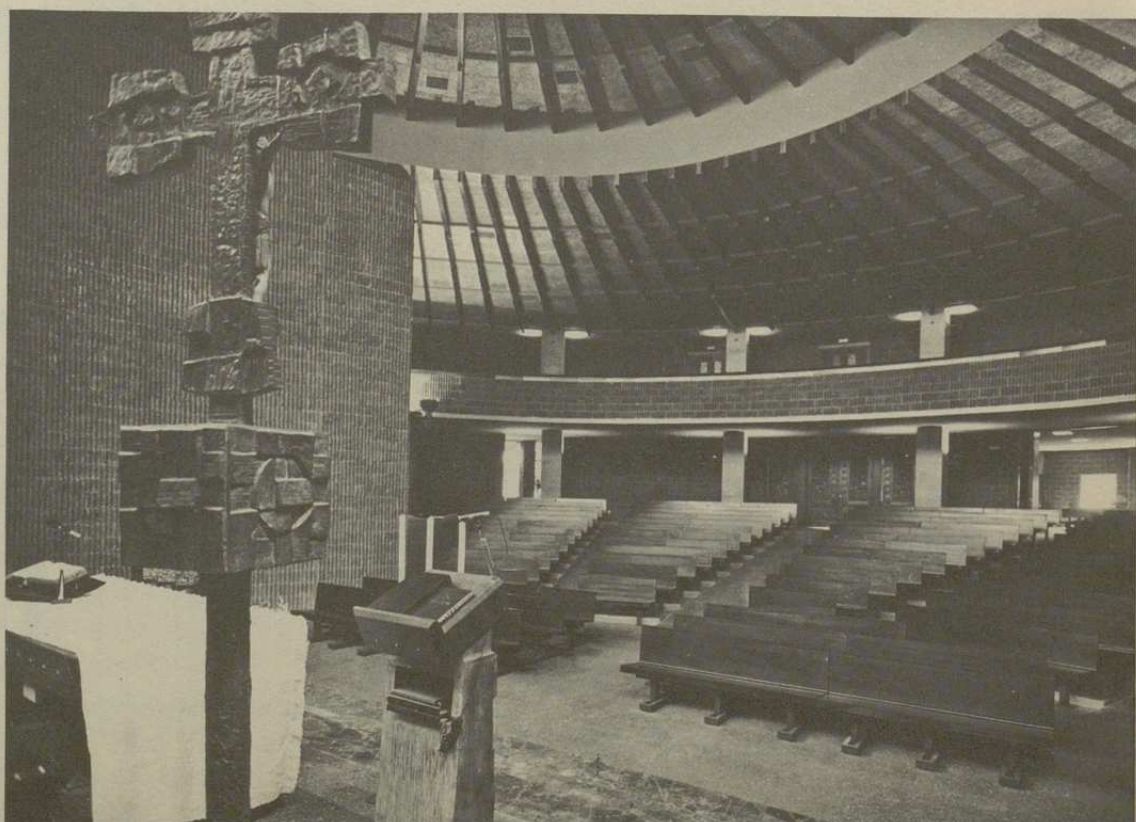
Creemos que el vacío conseguido es equilibrado con la traza de la planta, dándonos un conjunto de ambiente religioso.

III (6). Colaboraciones artísticas

La iluminación natural interior sólo era posible en el frente del presbiterio, y se proyectó en su paramento curvo el rectángulo equilibrado, destinado a vidriera.

La singular colaboración de Carlos Muñoz de Pablos en esa vidriera y en otras de menor

Visibilidad de la zona de asamblea desde el altar. En primer plano la cruz de bronce que entona con todo el juego de altar, ambón y pila bautismal, creados con gran acierto y maestría por José Luis Alonso Coomonte, y figuran en la pág. 95.

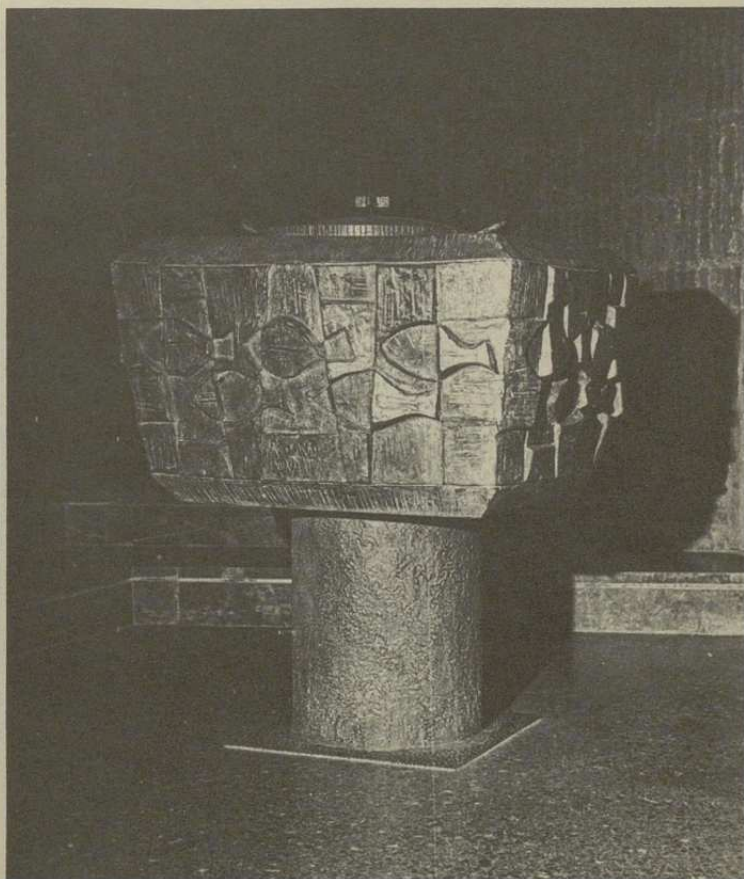
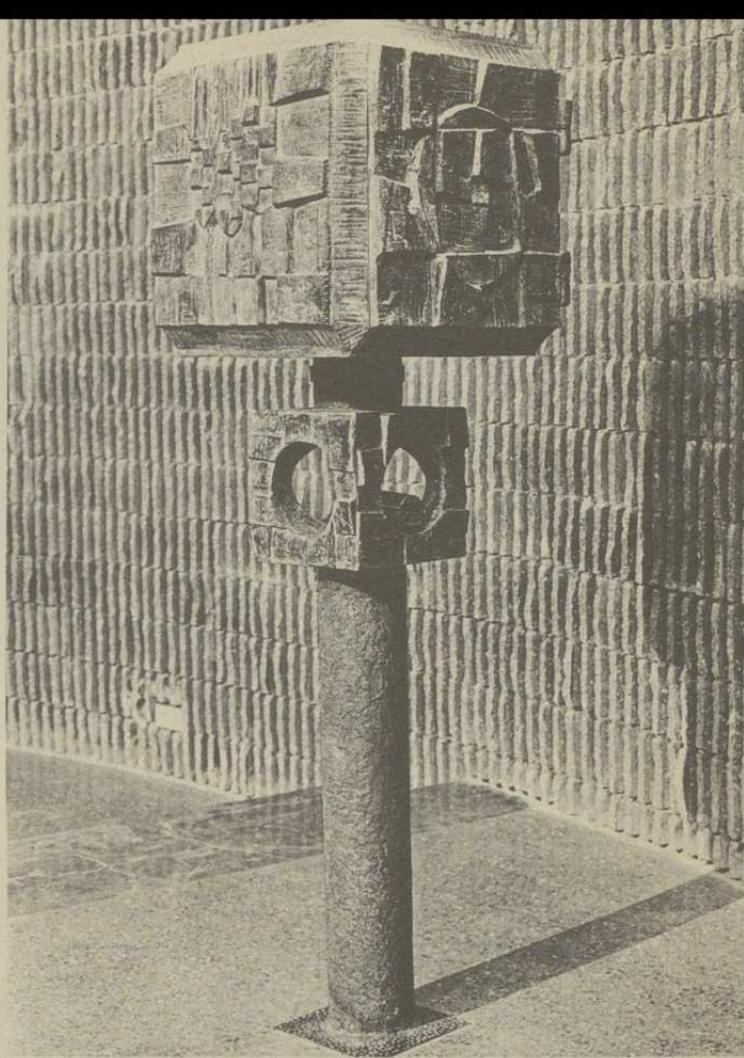
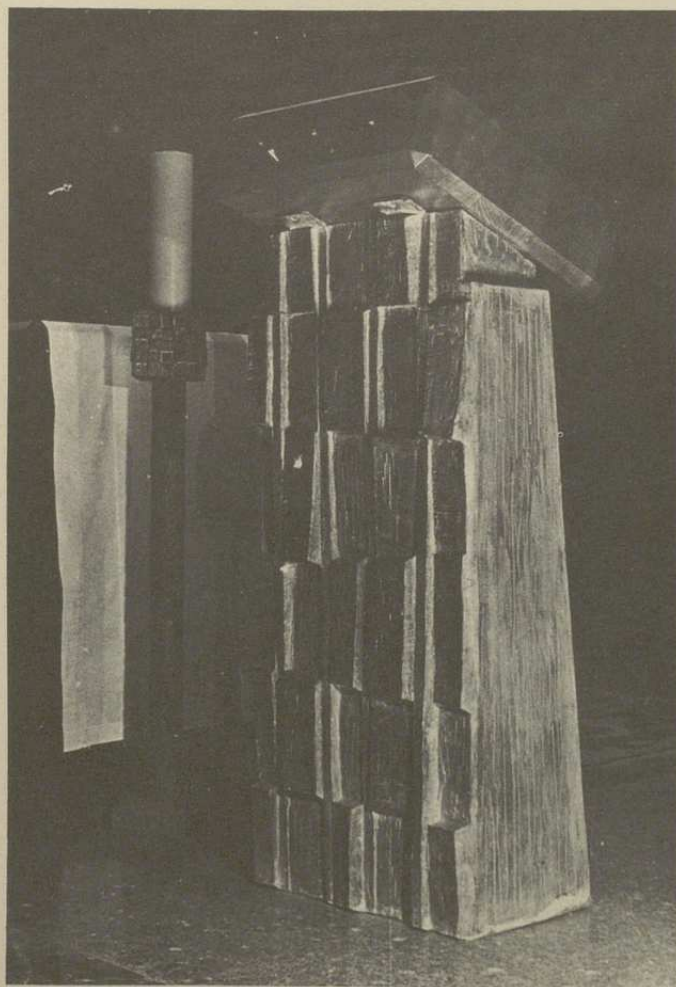


tamaño en las capillas de la Penitencia, Inmaculada y San Francisco ha supuesto el complemento eficaz a la arquitectura.

Los aparatos de iluminación, altar, sagrario, ambón, pila bautismal y Cruz Procesional fueron realizados por José Luis Coomonte, colaborador singular.

Ambos artistas, con su gran experiencia y cualidades de sobra conocidas, han cooperado de forma muy importante al logro de este conjunto religioso.

Madrid, julio 1977





«Non est hic, surrexit», boceto para una realización en bronce de un tema funerario con gran sentido esperanzador.

LA ESCULTURA RELIGIOSA DE SUSANA POLAK

SUSANA POLAK hizo su aparición entre nosotros hace más de veinticinco años, en momentos decisivos en que se planteaba polémicamente la renovación litúrgica y estética del templo anteconciliar. Fue, ciertamente, pionera vinculada a las obras del arquitecto Miguel Fisac, en aquellas sus primeras realizaciones de Arcas Reales en Valladolid y de San Pedro Mártir, de Alcobendas, en Madrid. Además de renovadora, aquella escultura vinculada a la arquitectura supone un logrado intento de testimoniar en piedra clara sobre los rojos aparejos murales en ladrillo. Más escultura que imaginaria, en Kalendas aún poco dispuestas al cambio, a veces poco comprendidas, pero siempre ennoblecedoras y expresivas. La imagen de culto no tardaría en llegar en estilizados crucifijos de altar y delicadas Vírgenes, que fueron abriendo camino a una iconografía de selección, realizada normalmente en bronce o aluminio.

SUSANA dejó huella en Madrid, Valladolid, León, Valle del Tiétar, etc., con selecta producción sobre diversas temáticas religiosas y técnicas también variantes, siempre con la doble característica de su fuerza y misterio. Trabajo de búsqueda que le trasladó en incesante trasiego durante bastantes años a muchos países germánicos, latinos, sajones o americanos. Su compleja personalidad y la envergadura internacional de su obra la consagraron plenamente como artista singular llena de preocupaciones profundas y a la vez sanamente contestataria frente a manifestaciones amaneradas e insinceras de un misticismo emocional.

Ha estado muchos años ausente, aunque siempre vinculada al movimiento renovador en España. Hoy vuelve a nosotros con merecido prestigio y nos presenta en la Galería Kreisler una cuidada exposición casi exclusivamente sobre temática religiosa —cosa poco frecuente y que supone valentía—, de obra realizada o realizable, que no pierde grandiosidad y fuerza, calidad y gusto en escala de bocetos o de pequeñas realizaciones. Mucho hace pensar ese conjunto admirable que representa y resume toda una vida artística que ha buscado con empeño y encontrado su camino.

Le hemos pedido afectuosamente que fuera ella la que hablara y dialogara sobre su obra como lo hizo con nosotros al visitar la exposición. Le dejamos con su castellano —depurado en La Adrada— expresarse en redacción insinuante como su obra. Respetamos la originalidad espontánea de su texto, que tiene a la vez el encanto de una confidencia y la nobleza de su descontento y afán incesante de búsqueda,

Fr. José Manuel DE AGUILAR, O. P.

ENTREVISTA CON SUSANA

—Susana, yo comprendo que más que una biografía a base de datos y obras, nuestros lectores necesitan descubrir su vocación artística a través de sus esculturas y sus palabras.

—Adjunto también el catálogo, del cual usted pueda escoger los datos «históricos» míos, que por cierto no son muy importantes. Lo importante, creo, está entre las líneas, lo que escapa a los datos biográficos: la búsqueda del Camino. Y no el camino del Arte, sino el camino interior. Muchos, casi demasiados, talentos he recibido y bien seguro que me he quedado lejos de lo que hubiera sido la meta pedida. Esta es la íntima «historia» mía.

—Es frecuente escuchar y lamentar las crisis que nos está tocando vivir. Aunque se haya instalado en La Adrada, buscando paz y sosiego, estoy seguro que hasta allí le llegará también la marejada.

—Sufro como los demás el actual tiempo de crisis, de inseguridad, de vislumbre de una posible aniquilación total, cuya extensión difícil es imaginar. Pero al mismo tiempo crece, más allá de dudas e inseguridad, la convicción de una interpenetración cósmica. Esa dimensión nueva (¿la de nuestro siglo?) es como una compensación a las tremendas perturbaciones que nos rodean y a nuestro ser-expuesto a inmensas fuerzas destructoras. Tiempo de crisis, tiempo de prueba. Discutimos tanto, en todos los niveles, y en lugar de profundi-

zar nuestra espiritualidad, buscando cada uno en sí las fuentes y la confianza en Dios, buscándolo en silencio y meditación, nos dedicamos con tanta energía a criticar y emitir opiniones que sólo sirven para aumentar el desorden y nuestra propia inestabilidad.



—No quiero ser indiscreto, pero sí será interesante saber hasta qué punto la crisis ha llegado a los planteamientos religiosos propios de un artista.

—¿Quién sabe si Cristo ha sido enseñado por la Iglesia ya en su forma auténtica? ¿Quién sabe si la Iglesia nos ha enseñado de veras a rezar? Parece que hasta la imagen de Cristo debe ser ampliada, mucho más allá de los límites conocidos hasta ahora. El camino ha sido preparado por Teilhard de Chardin, a quien pocos pueden comprender todavía, el mensajero de lo cósmico y del Cristo Cósmico.

¿Por qué la Iglesia no nos habla en estos tiempos de peligro —y en peligro estamos todos—, de cosas más esenciales y trascendentes que querellarse por reformas formales de liturgia y tradición?

—¿Hasta qué punto —insisto— esas crisis o preo-



Arriba: *El Signo*, boceto en bronce de múltiples aplicaciones, como portapaz, puerta de sagrario, etc.—Izquierda: La vigorosa creación plástica de una *Santa Teresa de Jesús* —bronce a tamaño de metro y medio—, personalidad espiritual y humana de especial preferencia para Susana Polak.

cupaciones hondas son beneficiosas para propiciar un Arte Religioso expresivo de la inquietud de nuestro tiempo y su especial sensibilidad?

—Y usted, querido padre Aguilar, ¿me pregunta por el Arte Religioso actual? Por supuesto que nosotros, hombre-artista, estamos dentro de toda esa inseguridad espiritual y material que nos circunda y la cual respiramos, y la duda nos acecha, si acaso no tenemos ya nada que decir para la Iglesia. Esto dificulta mucho el trabajo. Exactamente hoy, tiempo de cambios, tiempo de incertidumbres y peligro,

si tenemos todavía una misión a cumplir, sería de devenir «visionario». No sectarios, sino visionarios. Para poder «hablar» a los demás de lo Venidero, de lo Cósmico, de lo Eterno. Hasta la imagen de Cristo espera una nueva forma. Quien escribe estas líneas, bien consciente está de que esta exigencia supera todo poder humano. Ya la definición «visionario» encierra en sí lo inaccesible desde su propia humanidad. No obstante, estoy convencida de su única importancia.

El Arte Religioso de hoy (y no es nunca el «tema» que hace el arte «religioso») muy a menudo carece de auténtica convicción. Si nos quedamos en mera forma escultórica o pictórica, ¿qué podemos transmitir a los demás? Nos quedaremos siempre en lo material, en lo «original» en el mejor caso, pero es nada. Falta hace que el Señor llame a algunos para que *den testimonio*. Entonces tendríamos otra vez una misión: colaborar a la nueva imagen de Cristo, Aquel que está por venir.

—*Sus palabras centran perfectamente la actitud del artista y su misión testimonial. Las dificultades de expresar con elementos materiales las complejas e insondables realidades espirituales siempre existieron. Pero la búsqueda, el ensayo esforzado para conseguirlo, es lo auténticamente valioso. ¿Podría concretarse algún objetivo orientador para el artista en tan difícil empeño?*

—¿No sería justamente ahora, habiendo tanta oscuridad, terror, injusticia humana, tanta tortura escondida y abierta alrededor nuestro?, ¿no sería justamente ahora el momento de que el *Arte Religioso* se recordara de *proporcionar luz*? ¿No tenemos todos profunda necesidad interior de ese «algo» que ilumine, que nos guíe? Pobres criaturas nosotros, que somos sólo capaces de imaginarnos a Cristo muerto, martirizado. Y eso desde siglos.

¿Quién ha podido reflejar en su obra algo de luz que El tiene en sí? Porque El está en la Luz, El Es Luz. ¿No sería esto Su *nueva* imagen?

Visionario ha sido Grünewald, ha sido Rembrandt. Los otros visionarios han sido santos. Y ellos no han tenido que hacer obras de arte.

—*¿Pudiera concretarnos algo de todo esto en la experiencia personal de su obra de Arte Religioso?*

—Respecto a mi obra puedo decir bien poco. Quién sabe, extraña algo la diferencia de forma expresiva que hay entre las diferentes piezas de escultura. Depende esto del «alma», de lo esencial de una emoción o de un tema que quiero plasmar. De vez en cuando influye el lugar, para el cual hay que crear una obra, el ambiente que tiene que acoger la escultura para que forme con ella una unidad.



Madonna. Bronce de dos metros de altura. Iglesia de Jesús Obrero. León.



Virgen con Niño, al culto en la iglesia de Don Bosco, en Augsburg (Alemania).

A pesar de esta variabilidad, hay algo común en todos: la figura no me vale por sí sola, sino como portadora de un sentir, de un contenido espiritual u emoción claramente definido. A través de «lo figurativo» aparece muchas veces un escondido simbolismo, algo que nace casi inconscientemente al crear, que después uno mismo analiza y lo refuerza formalmente. Que cada figura diga verdaderamente lo suyo, y lo diga con plena convicción, eso es mi anhelo siempre.

—Nos alegra mucho el optimismo esperanzador que reflejan sus palabras. ¿Qué especiales orientaciones —en temática y forma de expresión— señalaría como orientación viable para el artista que quiere llenar hoy esa delicada misión?

—Arte Religioso: hoy día ya no tenemos que comunicar verdades históricas del Evangelio o del Antiguo Testamento, no hace falta «ilustrar» temas conocidos, como era necesidad en épocas anterior-

res. Lo decorativo y todas sus variantes ya no deben caber en el arte religioso. Estos tiempos han pasado y no hay más tiempo para eso. Hoy nos incumbe comunicar algo de lo trascendente, algo de lo escondido, de «lo que está detrás». Toda técnica adquirida debe ser instrumento y no fin para decir lo esencial de forma entendible y convincente.

Si pudiéramos lograr hacer obra densa, espiritual y vital (!) a la vez, que lleve el sello de la hora en la que vivimos, nuestro «mensaje» de Arte Religioso podría llevar consigo una ínfima partícula, una semilla de Verdad, comprensible a los demás.

Para nosotros, los artistas, quedará el reconocimiento de la trágica futilidad de lo que hemos creado, pero invisiblemente encerrado en lo que hemos formado con nuestras manos estará —si Dios otorga su gracia— algo del «Otro», de lo eterno, de la Luz.

—Ciertamente llegará —en la inspiración y en la expresión— esa decisiva intervención de esos factores trascendentes, que a nosotros mismos nos ayudan a comprender y evocar ante sus obras. Por eso mismo agradecemos su sinceridad personal y la gran clave que nos ha facilitado para proseguir en esa interminable búsqueda.

—Perdone que diga todo eso. Lejos estoy yo misma, bien lo sé. Es fácil hablar. Y tan difícil hacer una obra auténtica. Ojalá que estuviéramos, al menos, en dirección al camino de dar testimonio de lo «que está detrás», para ser un día de «utilidad» para los que están en búsqueda de lo Inconmensurable.

«*Surrexit Dominus vere*», boceto en bronce para realización a gran tamaño.



«*Composición cúbica*», en piedra (50 x 70 cm). Vigoroso y expresivo grupo, una de las más recientes creaciones de SUSANA.

EL PATRIMONIO ARTISTICO -II-

josè luis àlvarez àlvarez

1. LA IGLESIA ES DEPOSITARIA Y USUARIA DE MUCHAS OBRAS DE ARTE

Una vez examinada la posición del Estado, nos deberíamos encontrar ya sólo con los particulares, los súbditos. Pero tal planteamiento es en muchos países, y entre ellos España, irreal.

Indudablemente, aparte del Estado y los particulares, existe en España, en relación con el patrimonio artístico, una personalidad o entidad con características absolutamente peculiares, por su carácter, por su régimen jurídico, por sus fines y por la riqueza del patrimonio que posee. Esta personalidad es la Iglesia Católica.

Prescindimos de la consideración de Estado soberano de la Santa Sede, que coloca su patrimonio, y naturalmente el artístico, que posee en España dentro del mismo régimen que el de cualquier otro país soberano, con los caracteres de extraterritorialidad para los edificios y su con-

tenido, y que, por lo tanto, debe recibir el trato general para estos casos. A lo que nos referimos ahora es al patrimonio artístico de las personas jurídicas eclesiásticas, es decir, de las diócesis, de las parroquias, de las órdenes religiosas y de las demás instituciones, fundaciones, conventos, clausuras, etc., que puedan existir.

Todas estas entidades, y sin perjuicio de sus regímenes, privilegios o derechos, están enmarcadas dentro de la sociedad española, viven y se desarrollan en España, muchas veces tienen nacionalidad española, y como tales están sujetas a la legislación española general, salvo en los casos o materias expresamente exceptuadas.

MEDIDAS PARA LA DEFENSA DE ESTE PATRIMONIO EN EL CONCORDATO

Pretender aquí deslindar con carácter general los campos de los dos poderes: la Iglesia y el Estado, es, además de inútil, imposible. Sin embargo, y desde el punto de vista que a nosotros nos interesa para nuestro estudio, arroja gran luz el artículo XXI del Concordato, que dice:

«En cada diócesis se constituirá una comisión que, bajo la presidencia del ordinario, vigilará la conservación, la reparación y las eventuales reformas de los templos, capillas y edificios eclesiásticos declarados monumentos nacionales, artísticos o históricos, así como de las antigüedades y obras de arte que sean propiedad de la Iglesia o le estén confiadas en usufructo o en depósito y que hayan sido declaradas de relevante mérito o de importancia histórica nacional.

ARTE PRERROMANICO.—Florecente etapa de creación arquitectónica de la Iglesia española, alumbrando templos visigodos mozárabes, ramirenses y condales. Varias de estas iglesias perviven en su dedicación al culto y son hoy tema de estudiosa investigación. San Pedro de la Nave (Zamora) fue salvada de la inmersión en el pantano y restaurada con gran acierto.



ARTE ASTURIANO.—Al inicio de la Reconquista, y con relación y adelanto con la evolución de la Europa naciente. Santa Cristina de Lena, más bella aún en su interior, es un exponente maravilloso de religiosidad que pervive.



Estas comisiones serán nombradas por el Ministerio de Educación Nacional y estarán compuestas, en una mitad, por miembros elegidos por el obispo y aprobados por el Gobierno, y en la otra por miembros designados por el Gobierno con la aprobación del obispo.

Dichas comisiones tendrán también competencia en las excavaciones que interesen a la arqueología sagrada y cuidarán con el ordinario para que la reconstrucción y reparación de los edificios eclesiásticos arriba citados se ajusten a las normas técnicas y artísticas de la legislación general, a las prescripciones de la liturgia y a las exigencias del arte sagrado.

Vigilarán, igualmente, el cumplimiento de las condiciones establecidas por las leyes, tanto civiles como canónicas, sobre enajenación y exportación de objetos de mérito histórico o de relevante valor artístico que sean propiedad de la Iglesia o que ésta tuviera en usufructo o en depósito.

La Santa Sede consiente en que, caso de venta de tales objetos por subasta pública, a tenor de las normas del Derecho canónico, se dé opción de compra, en paridad de condiciones, al Estado.

Las autoridades eclesiásticas darán facilidades para el estudio de los documentos custodiados en los archivos eclesiásticos públicos exclusivamente dependientes de aquéllas. Por su parte, el Estado prestará la ayuda técnica y económica conveniente para la instalación, catalogación y conservación de tales archivos.»

Según él, la Iglesia acepta hasta cierto punto un trato semejante que el que se da a los particulares españoles titulares de objetos de interés artístico o histórico, y el Estado respeta la propiedad de la Iglesia y sus especiales derechos y características.

2. PECULIARIDADES DEL PATRIMONIO ARTISTICO DE LA IGLESIA

Esta norma sería bastante si el patrimonio artístico de la Iglesia no fuera tan enorme e importante, tan disperso, tan relacionado con el culto, y si no estuviera sometido a tan diversas y difícilmente controlables administraciones.

En efecto, para una consideración atenta del problema es necesario examinar por separado estos tres aspectos: su extensión, su función y su control.

Extensión

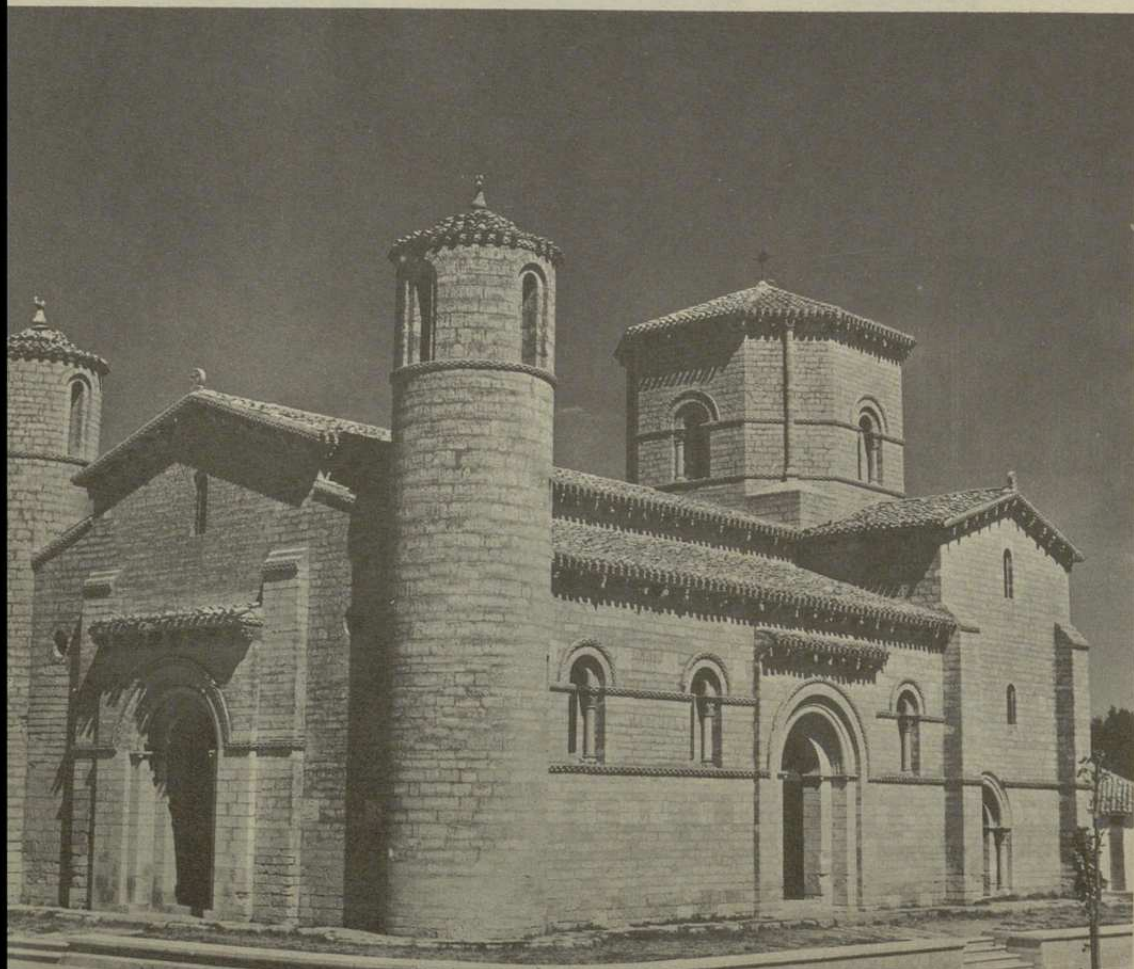
La riqueza del patrimonio artístico de la Iglesia es sobradamente conocida y tiene una explicación lógica e histórica.

La Iglesia fue durante bastantes siglos la primera depositaria de la cultura. Durante casi toda la Edad Media los únicos centros culturales fueron los monasterios y los conventos; hombre culto era casi sinónimo de clérigo, y toda la labor cultural, civil y religiosa estaba asumida por la Iglesia. Sus centros eran los únicos focos

de irradiación cultural, hasta el punto que sólo en el siglo XIII aparecen las primeras universidades.

Prácticamente en España toda la arquitectura, escultura y demás bellas artes desde la caída del Imperio romano hasta el Renacimiento se producen, salvando la España musulmana, por, para y desde la Iglesia. Y, además, estas obras se producen para el culto y se conservan en las iglesias y casas religiosas.

Se puede admitir que desde el siglo XV esta situación se modifica; el poder civil, primero; las casas nobles, después; los particulares, por último, se interesan por las creaciones artísticas y construyen, adquieren, encargan o conservan obras de arte. Pero aun en esta época y hasta el mismo siglo XX, al menos en España, la Iglesia, si no es la depositaria exclusiva de la cultura, es casi el primer cliente de los artistas. Sigue siendo, por su capacidad económica, por su gusto por el arte y por las exigencias del culto, la destinataria y compradora de un enorme contingente de obras de arte.



ARTE ROMANICO O ROMANCE.—Vinculado a los caminos de peregrinación jacobea, y a la gran expansión monástica a su vera y servicio. Con sus matices estéticos —como las variantes idiomáticas romances— adquiere gran desarrollo y genuina pluralidad en Cataluña, Aragón, Navarra, la vieja Castilla y León, Zamora, Salamanca, Asturias y Galicia.—La arquitectura de San Martín de Frómista y la escultura de San Vicente de Avila son dos bellos exponentes españoles de un arte europeo.



Estas razones hacen que, tanto en el orden inmobiliario —hay una época de la que apenas existen o subsisten monumentos civiles, como en el mobiliario—, y no sólo en el campo de las tallas, donde la escultura es casi toda religiosa, y de la pintura, sino especialmente en el de las artes menores, la Iglesia sea todavía hoy la titular depositaria y usuaria de la mayor parte de la obra artística y monumental de un período larguísimo de la historia de España.

Función

La función de este patrimonio contribuye a complicar más el tema. La mayor parte de esta riqueza tiene una función artística sólo subsidiaria. La primera función que cumple es de culto o religiosa.

En el campo de los edificios, y aunque ya se ha producido la desacralización de bastantes —monasterios abandonados, edificios afectados por las leyes desamortizadoras, iglesias que han dejado de ser servidas—, aún la mayoría de los monumentos están dedicados al culto o a la vivienda de religiosos. Esto produce dos efectos: uno positivo y otro negativo.

El positivo es que, al haber sido utilizados sin interrupción, han sido cuidados y conservados. Basta comparar los edificios habitados con los conventos que fueron abandonados para ver la ruina en que han caído éstos.

El negativo es que, al haber sido utilizados, han sido adaptados a las necesidades de cada momento, muchas veces con daños notables de su valor artístico. Basta ver las reparaciones, «arreglos» o decoraciones de abundantes iglesias para comprenderlo.

En el campo de los objetos más variados, también la mayoría siguen dedicados directa o indirectamente al culto. Pensemos en las imágenes o cuadros religiosos a los que se dedica tanta devoción popular o a los que se le atribuyen hasta milagros. En las telas, casullas, bordados, alfombras, ornamentos sagrados dedicados directamente al culto. Y en la orfebrería, plata y mobiliario de todo tipo incorporado a veces a los edificios y otras simplemente utilizado para funciones religiosas.

Todo este aspecto no puede ser olvidado. Una solución tajante que considerara sólo su valor artístico no sería justa ni práctica, ni realizable. Es preciso, por tanto, considerar ambos aspectos para respetarlos conjuntamente.

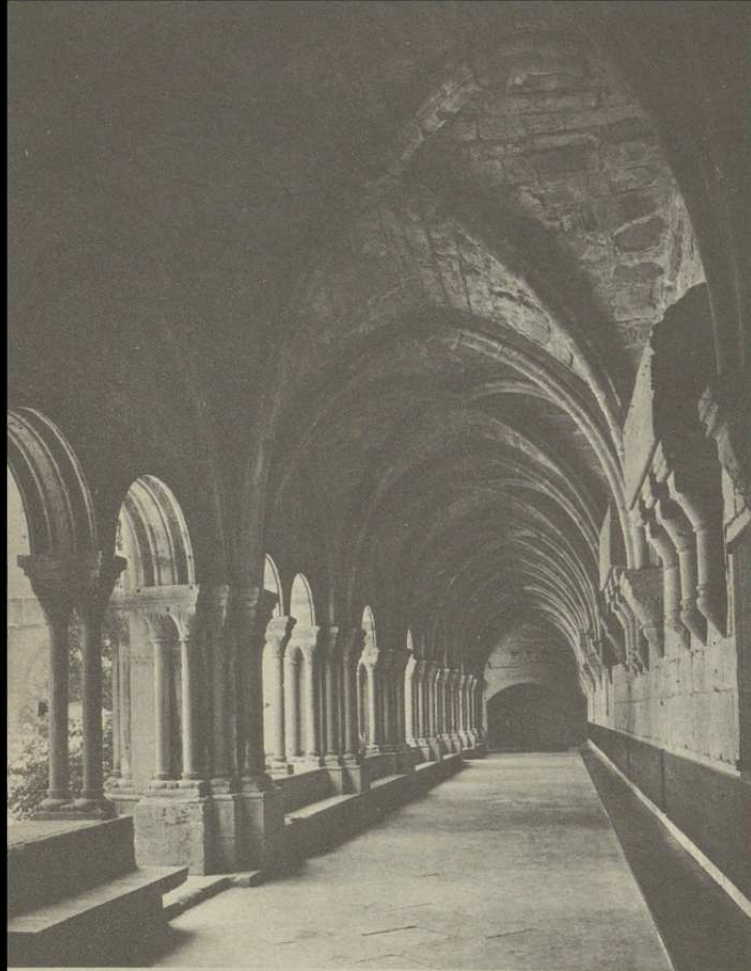
Control

El problema del control es, por último, particularmente complicado. Tanto por razones puramente físicas como administrativas.

Por razones físicas, porque esa riqueza está distribuida a todo lo largo del territorio nacional. En infinidad de lugares, muchos hoy casi deshabitados, donde todo cuidado o vigilancia sería económicamente insoportable. En catedrales o iglesias de tamaño desproporcionado a los servicios con que hoy cuenta; en claustros abiertos a la intemperie, donde son muy difíciles las labores de conservación; en altas paredes o retablos, donde no se pueden ni limpiar, ni contemplar, ni fotografiar, ni preservar de humedades u otros ataques del tiempo.

Y así tenemos cuadros de primera fila destruidos por la humedad, tablas cubiertas de humo, cera y otras excrecencias, retablos que son nido de palomas, edificios en los que llueve dentro por las goteras, tesoros con vigilancia inadecuada, obras imposibles de estudiar, etcétera.

Por razones administrativas —y a pesar de lo que muchos prelados se han esforzado—, por la dependencia de diversas autoridades.



ARTE DE TRANSICION O CISTERCIENSE.—El contraste ascético del Císter frente a Cluni, en numerosas fundaciones españolas, abre paso a la evolución que junta elementos románicos y góticos en un preludio bellísimo de transición. Es el Monasterio de Poblet, en Tarragona, uno de los más preciados exponentes.

Esta peculiar organización, con tan variadas y de distinto grado fuentes de decisión, origina en la práctica graves daños al patrimonio artístico. Fruto de esta múltiple autonomía son casos como el del párroco alelado que reforma, pinta o deteriora un monumento, muchas veces definitivamente, por lo que él considera de utilidad; el del que vende piezas del patrimonio de la parroquia, ignorando o no su valor y, reconozcámoslo, muchas veces para cubrir verdaderas necesidades o para hacer caridad; el del convento que no permite la visita de obras importantes, o los de la clausura de difícil acceso, o la comunidad que retira obras importantes y las almacena en lugares impropios donde se echan a perder o desaparecen, etcétera.

3. LA NUEVA SITUACION DE LA IGLESIA OBLIGA A TOMAR NUEVAS MEDIDAS

Estos tres caracteres: el de la riqueza y dispersión del patrimonio artístico de la Iglesia, el de la doble función que cumple y el de la sujeción a múltiples autoridades y de distinto rango, que simplemente exponemos como hechos y sin el menor ánimo de crítica, contribuyen a hacer peligrar esa parte importante del patrimonio artístico que está legítimamente en manos de la Iglesia.

Queremos repetir y ponderar la labor cultural realizada por la Iglesia de creación, de promoción y de conservación. Olvidarlo como punto de partida sería injusto. Lo mismo que lo sería pretender resolver el tema de la conservación de ese patrimonio artístico por una vía expropiatoria o confiscatoria, con olvido de los legítimos derechos de sus titulares.

Necesidad de una solución general y cambio de las circunstancias

Pero es indudable que el problema exige una solución o, mejor aún, un conjunto de soluciones convenidas entre las dos potestades, porque lo que va en detrimento de ambas y de la nación española es que las cosas sigan como hasta aquí.

Los cambios producidos en los últimos años son argumentos añadidos a la necesidad de resolver este problema. A favor de su solución existen razones religiosas y económicas de peso.

- Por los **movimientos de población**, muchas iglesias carecen de fieles; hay pueblos en los que para tres o cuatro iglesias inmensas hay un solo sacerdote, y la población del lugar se va reduciendo a la mitad, a la cuarta o a la décima parte. Y a esos monumentos es preciso darles otra aplicación y evitar su ruina.

- Hay una modificación y **reducción en las vocaciones** desde los siglos en que los conventos se construyeron, y hay edificios inmensos en que malviven unas pocas monjas, o seminarios semivacíos, o conventos, o monasterios que han dejado de ser utilizados.

- Los nuevos **estilos de culto** han dejado sin uso, justificadamente o no, altares, retablos, utensilios y accesorios que, al no ser utilizados, reciben un mal trato y un cuidado nulo o corren grave riesgo de ser vendidos ocultamente.

ARTE GOTICO-ESTILO ISABEL.—La Cartuja de Miraflores (Burgos) es una de las más expresivas asimilaciones de corrientes estéticas, que alcanza el cuño nacional en el estilo Isabel. Las portadas y volúmenes de Simón de Colonia, las esculturas —en retablos y tumbas reales— por Gil de Siloe, las imágenes de Cultos y las sillas de Coro de Miraflores son páginas gloriosas de nuestra fe y nuestra creación artística.



- Con frecuencia, la Iglesia no está en condiciones de **mantener un servicio o unos empleados** para tener abierto con un horario amplio tantos edificios y templos de interés artístico, y así, o se abren algunas horas, con irregularidad, o casi nunca.

- En una razonable **jerarquización de fines**, los culturales están siempre detrás de los puramente espirituales, o de ayuda a los necesitados, o de los de subsistencia de la orden propietaria, de sus miembros, o del clero encargado de la institución que sea. Y es lógico que en estos casos se pretenda disponer, y se disponga, del patrimonio realizable: tallas, pinturas, plata, ornamentos, etc.

- Y en un momento en que la contribución y desprendimiento de los fieles ha dejado de ser lo que era, en que han desaparecido prácticamente las mandas y legados píos, y no digamos los antiguos diezmos; en que la Iglesia tiende a crear la imagen de que sus servicios no se venden, y en que, por otra parte, la remuneración del clero es insuficiente a todas luces, es lógico que la Iglesia piense en poner en valor todos sus recursos, su patrimonio de todo tipo, para hacer frente a todas sus obligaciones.



PLATERESCO, NEOCLASICO Y BARROCO.—Frutos de exuberancia en las creencias y en las formas. En el Monasterio de Uclés (Cuenca) quedan vinculadas la historia de la caballería española —Orden de Santiago— con la monumentalidad y fuerza que Juan de Herrera dejaba como marchamo de sus creaciones. Después vendrá el desbordamiento formal e impresionante del barroco en los dos mundos. Sirva de síntesis final la Cartuja de Granada, cuya singular sacristía publicamos.



Objetivos

Coinciden así varios objetivos a conseguir:

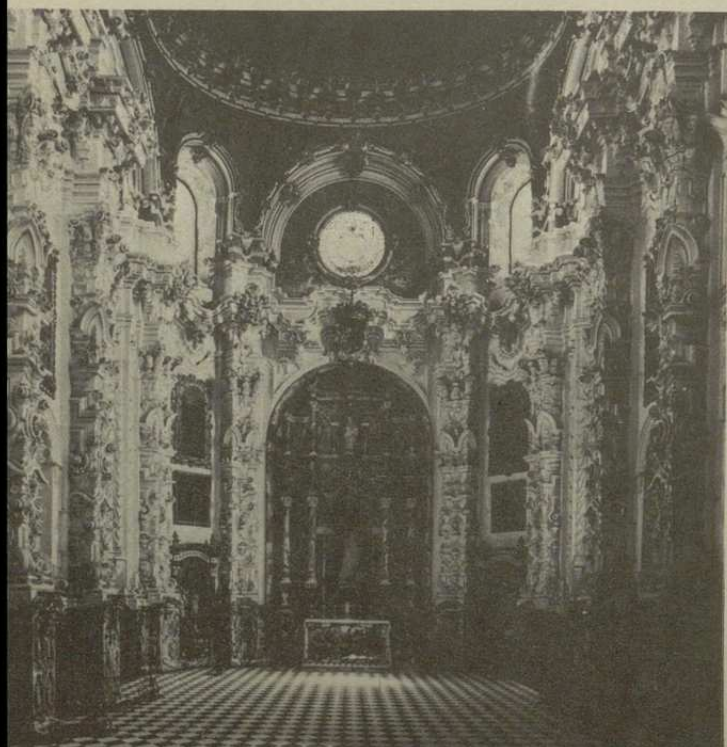
1. El de **mantener y conservar** a toda costa el importante patrimonio artístico que está hoy en manos de la Iglesia y hacerlo visible.

2. El de **adaptar** ese patrimonio a las exigencias actuales del culto, al concepto humilde y contrario al fasto de la liturgia del Vaticano II, y el de **suprimir**, cerrar o dedicar a otros fines lugares o casas que no tienen ya aplicación práctica.

3. El de **concentrar** las obras de arte, que, además, constituyen una tentación por su valor, en núcleos, centros, iglesias mejor atendidas o museos diocesanos. Y el de **recoger** los objetos dispersos por iglesias o pueblos que carecen incluso de sacerdote fijo.

4. El de **coordinar los derechos** del Estado y de la comunidad a ese patrimonio con los derechos de la Iglesia como propietario. Problema éste de gran envergadura y dificultad, pero que de no abordarse con espíritu constructivo corre grave riesgo de resolverse en daño artístico y económico de ambas partes.

Las soluciones no nos parecen sencillas, pero, dentro del contexto de los grandes problemas que ambas potestades deben resolver juntas, no parece imposible encontrar hueco para ir estableciendo una serie de criterios que ayuden a resolver los problemas concretos ya planteados y que preparen o eliminen la aparición de otros más graves en el futuro. No intentarlo ya, cuando las relaciones son armónicas y los intereses de ambos pueden encontrar comprensión y coincidencia, puede ser una grave responsabilidad de las dos partes.



MUSEO DIOCESANO DE ARTE POPULAR (Santillana del Mar)

Por D. Fernando
Casanueva del Val

El museo diocesano de Regina Coeli se encuentra enclavado a la entrada de Santillana del Mar, en un monasterio de monjas clarisas.

En un lugar llamado de Revolgo se levanta, señero, este convento que fue fundado en 1592 por la orden de Santo Domingo. Desde el año 1598 ocupa el actual lugar. A partir de este año fue el Sr. Duque del Infantado quien lo dotó y protegió.

Las primeras obras comenzaron en 1612 y la iglesia fue consagrada en 1648. Hasta el año 1835 perteneció a la orden dominicana. Tras el exilio de la exclaustación, dos comunidades de clarisas se establecieron en él, aunque sólo una permanece todavía.

Durante la guerra del 36 fue cuartel de la Guardia Civil. Hoy es, además de convento, museo diocesano de arte popular, una institución dedicada a conservación y restauración de arte.

Al museo se accede por un portalón oscuro, que da a un claustro pequeño, pero muy hermoso, totalmente enclavado en ese espíritu único y maravilloso de Santillana del Mar; un espíritu que nos dice que por ahí no pasa el tiempo, que eso sólo ocurre en las ciudades, donde el ruido y la prisa se han apoderado de todo.

Este pequeño claustro, con arcaduras de medio punto, sin adornos, preparan el ánimo del visitante para lo que va a ver: arte popular; es decir, arte del pueblo, con torpezas, desproporciones y errores de forma, que no de fondo, ya que es un arte auténtico y sentido que responde a una creencia profunda. El artesano no está mediatizado por la cultura y se expresa rudimentariamente, pero con sinceridad. Por eso, el arte popular tiene la sencillez y la frescura del pueblo.



«Al subir la escalera de acceso al piso superior nos encontramos con un Cristo del siglo XVI, sin policromar, que se recorta contra una ventana en un contraluz sobrecogedor.»

En este museo se agrupan tallas y pinturas de todos los pueblos de la provincia de Santander.

En las paredes del claustro hay tallas de santos y pinturas de la vida de San Francisco de Asís del s. XVII; provienen del convento de Soto Iruz.

Al subir la escalera de acceso al piso superior nos encontramos con un Cristo del siglo XVI, sin policromar, que se recorta contra una ventana en un contraluz sobrecogedor. Si el claustro centraba al visitante en la paz y le preparaba para ver arte popular, este contraluz define ya este arte como religioso y así el espectador, perfectamente centrado y mentalizado, se encuentra con dos retablos barrocos del siglo XVIII. Un poco más arriba, en las paredes de la escalera, penden dos cruces de humilladero. ¡Cuántos labradores con su carro y sus bueyes las habrán contemplado!

Acaba la escalera y nos encontramos con las distintas alas del claustro repletas de obras.

Podemos destacar un gran esmalte, en forma de retablo cuadrulado, que relata la Pasión y muerte, formado por trece compartimientos, colocados en tres hileras de cuatro y rematados por uno, la Resurrección. Esta pieza es italiana del siglo XVI.

En las vitrinas se amontonan pequeños objetos y tallas, fruto de la devoción popular: limosneras y tallas de distinta índole, como un Ecce

Homo, un San Roque, los Santos Emeterio y Celedonio, etc. Hay que destacar que se observan claras influencias, por ejemplo orientales, en algunas tallas; en otras la influencia es hispanoamericana, como una Virgen de Guadalupe del siglo XVIII, que procede del convento de la Compañía de María, de Santander.

Al final de este ala del claustro pasamos a un largo corredor en donde nos encontramos con la estatua yacente del conde D. Pedro González de Agüero. Es ésta una talla en madera del siglo XIV. Fue el conde D. Pedro fundador de la merindad de Trasmiera.

Pasamos a la gran sala las representaciones de Cristo, San Sebastián y San Roque la pueblan. Les acompañan innumerables santos: San José, San Andrés, San Pedro, Santa Ana, Santo Tomás de Aquino, San Millán de la Cogolla, etc.

En todas ellas las desproporciones y las tosquezas son evidentes, pero también lo es la sencillez del artesano.

Es forzoso detenerse ante una talla de la Virgen románica del siglo XII, de madera sin policromar, de bellas proporciones, que conmueve el ánimo del espectador. Debajo otra del siglo XIII, sin la majestad de la anterior, ambas flanqueadas por cuatro apóstoles del siglo XIV.

También llama la atención un pequeño Cristo yacente, en cera, del XIX.



«Este pequeño claustro, con arcaduras de medio punto sin adornos, prepara el ánimo del visitante para lo que va a ver: arte popular, es decir, arte del pueblo... En las paredes del claustro hay tallas de santos y pinturas de la vida de San Francisco de Asís, del siglo XVII; provienen del convento de Soto Iruz.»



«Acaba la escalera y nos encontramos dos alas repletas de obras del siglo XVI al XVIII... Al final nos destaca la estatua yacente del conde don Pedro González de Agüero, talla en madera del siglo XIV. Fue el conde don Pedro fundador de la merindad de Trasmiera.»



Para completar la visita hay que descender a cuatro últimas salas, donde se muestran trozos de retablos provinciales.

Aquí se expone el relieve de la Natividad, de San Pantaleón de Aras, quizá la mejor pieza del museo; en ella el arte popular alcanza cotas de gran sensibilidad y la maestría es mucho mejor. Las expresiones son variadas y de gran concentración.

Destaca también una Natividad del XVI, procedente de Fombellida, así como la Virgen de la Soledad, del XVII, de Entrambasaguas de Campoo. En sus manos un Cristo muerto, diminuto.

En otra sala, sin luz, la sala negra, brilla la orfebrería: cruces de plata, cálices, navetas, bandejas, relicarios, vinajeras, coronas, etc.

La última sala está ocupada por un paso procesional de Semana Santa. Es su autor Pérez Comendador y representa el Santo Entierro.

Se completa la visita con una pequeña sala dedicada al proceso de creación artesanal de la talla de un santo, y otra sala dedicada a grabados religiosos y misales. Son éstos, de los siglos XV al XIX, el complemento a todo lo visto anteriormente en este museo diocesano de Regina Coeli.



«Relieve de la Natividad, de San Pantaleón de Aras, quizá la mejor pieza del Museo; en ella el arte popular alcanza cotas de gran sensibilidad...»



«Virgen de la Soledad, del siglo XVII, de Enrambasaguas de Campoo. En sus manos, un Cristo muerto, diminuto.»

NOTA DE LA REDACCION

Preparado y compuesto un trabajo sobre el taller de conservación y restauración organizado por la comunidad de Madres Clarisas, de Santillana, nos llegan unas notas sobre el mismo tema redactadas por ellas mismas, con el asesoramiento de su profesor de Historia del Arte, don Fernando Zamanillo. Les cedemos gustosos el espacio que bien merecen, agradeciendo muy sinceramente esta aportación y la lección que de ella puedan sacar muchos de nuestros lectores.

APENDICE

1.º El Museo Diocesano se inició con el precedente de la restauración del Monasterio y las experiencias de unas exposiciones de carácter moderno, como las de Arte Abstracto Español, Agustín Riancho y la muestra fotográfica del Arte Románico en Santander, entre los años 1961 y 1964.

En principio, su fundación fue motivada por necesidades económicas, por la supervivencia de una comunidad de monjas que no tenía suficientes recursos para ella, además de llegar al convencimiento de que era uno de los lugares más idóneos de la diócesis santanderina para albergar en él todo el patrimonio artístico eclesiástico que con las nuevas normas conciliares comenzaba a estar en trance de desaparición.

2.º Al instalar el museo y llegar las obras en malas condiciones de conservación se pensó también en la creación de un taller de restauración y conservación que serviría para su adecuación museística posterior. Lógicamente, y por razones de economía, quienes se podían hacer mejor cargo del taller eran las propias monjas del convento.

3.º Durante los primeros años, las únicas personas que han intervenido en la instalación del museo han sido las propias monjas y don Antonio Niceas, su capellán. Posteriormente, al ir adquiriendo mayores necesidades de instalación y espacio, parejas a la fama que fue asumiendo el museo, han intervenido en su instalación más o menos definitiva diversas personas de reconocido solvencia en este terreno en Santander, como don Juan Gómez Cagigal.

En cuanto al Taller de Restauración, la preparación técnica ha corrido y corre a cargo de profesores de Bellas Artes y de Restauración de Madrid, iniciándose bajo las directrices de don Francisco Alcaraz, para pasar pronto bajo la dirección técnica de don Antonio Ramos Notario, que es quien continúa actualmente dicha labor. Simultáneamente recibimos preparación teórica en Historia del Arte y cuestiones afines de don Fernando Zamanillo Peral, licenciado en Arte.

4.º El proceso formativo que hemos tenido es el que lógicamente tiene que recibir toda persona que parte de cero, es decir, comenzar por lo básico y elemental para ir adquiriendo paulatinamente mayor experiencia práctica y conocimientos teóricos. Actualmente podemos decir que nos encontramos todavía en fase formativa, pero realizando ya trabajos muy especializados y en plena fase de expansión del taller. Realmente es un trabajo en el que siempre hay que aprender algo nuevo, por los muchos problemas técnicos y manuales que plantea.

5.º Los efectos han sido positivos. Es un trabajo que nos gusta y muy apropiado para nuestra condición de consagradas, y, por supuesto, compatible con nuestra vida contemplativa. En la vivencia comunitaria con el taller todo ha seguido el mismo ritmo, ya que hemos procurado elaborar horarios apropiados. Todas estamos ahora contagiadas del entusiasmo e interés por el arte y su conservación, incluso las ancianas.

El estudio del arte y las técnicas nos ha abierto nuevos horizontes para alabar al Creador de todo lo bello, y agradecerle las habilidades que ha concedido a los hombres.

MISCELANEA DE ARA

1.—RESTAURACION DE LA VIRGEN

DEL SAGRARIO

A.—INFORME TECNICO

JOAQUIN CRUZ SOLIS

Jefe del Departamento de Escultura
del ICROA

Llegada a los Talleres del ICROA, el día 9 de noviembre de 1976.

Medidas de la Virgen: 1,105 × 0,418 × 0,334 metros.

Medidas del Niño: 0,54 × 0,32 × 0,17 metros.



Estado físico en que se encuentra

Tallada en madera y recubierta totalmente de láminas de plata menos en las encarnaciones, la Virgen está sentada sobre un trono con el Niño Jesús sobre su regazo. Lleva doble túnica, manto y velo, y sobre los bordes de las distintas piezas de los ropajes, unas franjas o fimbrias de oro con engastes de piedras preciosas.

Es muy difícil de precisar el alcance del estado físico en que se encuentra, ya que éste se ha de ver durante el proceso de restauración, no conociéndose completamente hasta que no se levanten las láminas de plata que la recubren.

Los daños que se aprecian, sin levantar las láminas, son los siguientes: La Virgen tiene dos juegos de manos para las dos versiones que presenta, y ninguna de las dos son originales; están policromadas con un color achocolatado, que no corresponde a ningún estrato de las distintas capas de policromía de la Virgen ni del Niño.

El chapado de plata que recubre la Virgen, y el que reviste al Niño, está, en muchas zonas, casi desprendido por falta de clavos, y agujereado, viéndose la madera en algunos lugares.

En las fimbrias de oro de la Virgen faltan algunas piedras engastadas, y en la parte anterior del borde inferior del manto del Niño, la propia fimbria. En la sandalia derecha le falta una piedra preciosa.

El brazo derecho, mano izquierda y pies del Niño no son originales, aunque en este caso su policromía al óleo sí corresponde a la primera capa superficial después del barniz de ambas mascarillas. A la mano derecha le faltan los dedos corazón, índice y pulgar.

Hay dudas, por algunos indicios, de que la imagen pueda estar atacada por xilófagos.

La policromía de la cara de la Virgen se encuentra en un pésimo estado; levantada, desgastada por el roce de la corona y por infinidad de arañazos, le hacen que se vean las distintas capas de policromía hasta la propia madera.

El pelo está dorado en dos ocasiones. La policromía de la cabeza del Niño no conserva más que su policromía original al temple y restos en los pómulos y ojos de otra al óleo. En el cuello presenta un repinte al óleo ennegrecido

La foto de la pág. 114 refleja el lamentable estado en que se encontraba la imagen al iniciarse las primeras pruebas de limpieza, eliminando el barniz y apareciendo la segunda capa superficial de policromía al óleo.—La foto de la pág. 115 permite apreciar las distintas capas de policromía, y recoge el momento del levantado de repintes. En el ojo derecho están casi terminadas de levantar las capas falsas.



Restauración y conservación de la Virgen

La restauración comienza al ir levantando las primeras láminas de plata y las fimbrias para ir descubriendo los daños que puedan tener en su interior, para poderle poner remedio; para ello se toman las máximas precauciones, además de empezar por la parte posterior de la imagen.

Descubiertas las láminas de la parte posterior, aparece la tapa en madera de pino que cubre el hueco de la imagen, policromada con un color agrisado y preparación blanca.

Desmontada esta tapa, aparece el hueco de la imagen lleno de suciedad, y nidos de insectos que han muerto antes de hacer ningún daño a la madera de la Virgen.

La imagen está tallada de un bloque de una sola pieza, y, después de analizar la madera en el laboratorio, ésta se manifiesta como de níspero.

Terminadas de desmontar todas las láminas de plata y las fimbrias necesarias para su tratamiento y estudio, aparecen restos de policromía con preparación rosácea y láminas de plata más delgadas, incluso debajo de los restos de policromía de algún chapado anterior.

Está retallada muy burdamente en la cara externa de la pierna derecha, en la sobretúnica y cara interna de la caída de la manga de la mano derecha.

Fijar la policromía de la mascarilla y cuello de la Virgen y levantar con bisturí el barniz ennegrecido y la policromía al óleo en los ojos, cejas y boca.

Al levantar estas capas de policromía y aparecer la original, cambia de expresión el rostro de la Virgen, pasando de un gesto duro y seco a una expresión serena y llena de dulzura.

Fijar los restos de policromía de toda la imagen y de la tapa que cubre el hueco de la parte posterior.

Colócarle un tablero de madera de cedro en el interior de la imagen que la aisle de los agujeros que tiene para sujetarla al

trono, evitando que por ellos entre suciedad de algún posible insecto.

Policromar las manos para cubrirle el color achocolatado con pintura al temple, totalmente reversible, por si algún día se quiere eliminar, que entone perfectamente con el color de la cara de la imagen.

Terminado de aplicar el tratamiento de conservación de la Virgen, se empiezan a colocar cuidadosamente de nuevo las láminas de plata y las fimbrias, dejando para el final las de la parte posterior, para desinfectarla por impregnación, y guardar en su interior unos documentos entregados por el Arzobispado.

Retocar en la cara de la Virgen los pequeños defectos de desgastes o pérdidas que más le perturben, y barnizado final.

Restauración y conservación del Niño

Desmontar, igual que en la Virgen, las láminas de plata y fimbrias necesarias para su tratamiento y estudio. Después de este proceso pudo verse con claridad que, como se había apreciado estilísticamente, los brazos y pies son falsos. El movimiento de las piernas obedece a que están totalmente partidas y sujetas por unas hojalatas con tachuelas.

Eliminar estas hojalatas y todos los clavos que puedan producir oxidaciones, y pegar perfectamente las piernas.

Tallarle los dedos que le faltan a la mano derecha.

Levantar, con bisturí, el repinte del cuello del Niño y los restos de policromía al óleo en pómulos y ojos.

Desinfectarle, por impregnación, antes de montar de nuevo las láminas de plata.

Retoque de los dedos restaurados y de pequeñas faltas.

Barnizado final.

Madrid, julio de 1977

B.—LA VIRGEN DEL SAGRARIO, RESTAURADA

SANTIAGO CALVO VALENCIA,
Canónigo

En muy pocas cosas podrá lograrse una unanimidad tan total como la manifestada por los toledanos ante la imagen de su Patrona, la Virgen del Sagrario, al ser devuelta a la catedral primada, después de haber sido restaurada en Madrid.

Aplausos, gritos de júbilo, lágrimas cargadas de íntimos recuerdos y gestos unánimes de admiración recibieron a la Virgen del Sagrario el pasado 29 de mayo, Domingo de Pentecostés, en la plaza del Generalísimo, cuando se abrieron las puertas del palacio arzobispal y fue presentada al pueblo y autoridades la imagen que desde hace ocho siglos viene siendo la confidente silenciosa de las alegrías y las penas de los toledanos y que nunca hasta ahora había salido de la ciudad.

Durante casi siete meses la Virgen del Sagrario ha estado en Madrid donde el ICROA (Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte), organismo dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia, ha realizado un trabajo laborioso, delicado y de importancia excepcional en esta imagen bendita, que los técnicos restauradores han calificado como la más importante de cuantas han pasado por el ICROA desde su fundación y como la más hermosa de todas las que se conservan del siglo XII.

A la pericia y al entusiasmo que el Instituto de Restauración pone en todos sus trabajos, esta vez se ha añadido la rapidez en realizarlo, conscientes de que no se trataba de una imagen de museo, sino de una imagen muy venerada y querida y cuya ausencia de Toledo se hacía notar cada día más.

Estado de la imagen, terminada la restauración, al ser devuelta a la Catedral de Toledo. Pueden apreciarse en las dos fotos el proceso de estudio y la terminación de la cabeza del Niño.





La obra realizada

El trabajo realizado por el ICROA, durante los casi siete meses que ha durado la restauración, ha sido el siguiente:

- Estudio del estado de conservación en que se encontraban las imágenes de la Virgen y del Niño Jesús, utilizando los rayos X y la radiografía, además de otros procedimientos químicos.

- Levantamiento de las chapas de plata de que están recubiertas ambas imágenes, para facilitar el estudio y ver si hay policromía.

- Arreglo de la imagen del Niño Jesús, que estaba partido en dos trozos, sujetos por una hoja de lata.

- Desinsectación de ambas imágenes por los medios más modernos.

- Limpieza de la cara y de las manos de la Virgen y del Niño. Punto muy delicado y de gran responsabilidad, que ha sido resuelto muy bien, atendiendo a las normas universales de restauración y considerando la fuerza de la tradición y el sentimiento de los devotos toledanos.

- Fijación de la policromía de la Virgen y descubrimiento de los ojos y de la boca originales de la imagen, que son preciosos y le dan una expresión única de hermosura y delicadeza. Descubrimiento de la policromía original de la cara del Niño Jesús, del siglo XII.

Consultas previas

Antes de que la imagen fuera trasladada a Madrid, considerando la excepcional importancia de la imagen, el gran amor que toda la ciudad tiene a su Celestial Patrona y la responsabilidad que la empresa comportaba, se hicieron amplias consultas y fueron contrastados diversos pareceres.

Por mandato del eminentísimo señor cardenal primado, don Marcelo González Martín, el Cabildo y la Esclavitud de Nuestra Señora del Sagrario, promotores de la restauración, se dirigieron por escrito a las entidades y personas más representativas de Toledo o residentes fuera y relacionadas con nuestra ciudad e hicieron una información pública que fue ampliamente recogida y difundida en los medios de comunicación social para solicitar el parecer de todos los que quisieran ofrecer alguna sugerencia sobre el asunto.

Todas las respuestas escritas —entre las que está la del Excelentísimo Ayuntamiento de esta Ciudad Imperial— y las que nos fueron comunicadas de palabra coincidieron en afirmar que, dado el delicado estado de conservación en que se encontraba la imagen de Nuestra Señora del Sagrario, tal como aparecía en un informe previo que había realizado el ICROA y que fue difundido ampliamente, se debía trasladar cuanto antes a los talleres del ICROA para que lo antes posible se hiciera lo que fuera preciso por salvar esta imagen, única por su valor artístico e histórico y centro de la piedad de Toledo durante ocho siglos.

Algo de historia

Tallada en madera de níspero a finales del siglo XII, está conceptuada como la imagen de la Virgen más hermosa de aquella época por la ternura de sus ojos y la elegante majestad de su porte.

Se han hecho importantes estudios hasta descubrir y dar el dictamen definitivo sobre la calidad de la madera porque, según los dos técnicos de primera categoría que la han analizado, es la imagen más grande que se conoce hecha de tal madera, lo que aumenta aún más el valor extraordinario que se la viene dando.

Recubierta de plata con remates de oro y piedras finas en la primera mitad del siglo XIII, fue restaurada en el siglo XV y después en el XVII.

Ha sido testigo directo de los principales sucesos de la historia de España desde el siglo XII, pues desde entonces ha sido visitada por todos los reyes de España, jefes de Estado y personas principales, que han acudido a venerarla.

En el orden numismático se conservan casi doscientas medallas distintas, algunas de ellas de valor artístico extraordinario, de épocas diversas, que reproducen la imagen de la Patrona de Toledo. Dato que demuestra la gran devoción con que siempre ha sido venerada.

En el siglo XVII, y aún antes, se hicieron numerosísimos cuadros, algunos de ellos muy buscados y altamente cotizados por su valor histórico y artístico, muchos de los cuales se conservan en casas particulares y en las parroquias e instituciones diversas que pertenecen o pertenecieron a la archidiócesis primada.



En el archivo de música de la Catedral se conservan más de 300 composiciones distintas, realizadas en honor de la Virgen del Sagrario.

Esta imagen ha sido ensalzada por los grandes maestros de la lengua española: Pedro López de Ayala, el Marqués de Santillana, José Valdivielso, Calderón de la Barca, Bécquer y otros. Reproducimos, como muestra, estos preciosos versos de Calderón en su obra «Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario»:

*En ella tiene Toledo
Un sagrado de sus penas,
De sus tormentos, un puerto,
De sus desdichas amparo,
De sus fatigas consuelo;
Pues en ella halla igualmente
Su medicina el enfermo.
Su alegría, el afligido,
El mísero, su remedio,
El sediento, un agua viva,
Su dulce maná, el hambriento,
El pecador, su refugio;
Pues es su blasón eterno
Ser madre de pecadores,
Honor suyo y favor nuestro.*

Preciosos versos que con la hermosura de su expresión nos dan una síntesis exacta de lo que ha sido en el pasado, sigue siendo en el presente y queremos que siga siendo, mientras Toledo exista, la imagen bendita de nuestra Señora del Sagrario.

Alegría y agradecimiento

Por último, queda por reseñar que durante un mes han estado a la vista del público en el claustro de la catedral 50 fotografías que manifiestan los distintos pasos que se han dado en el proceso de restauración. A la vista de esta exposición gráfica y de las explicaciones que aparecen con las fotos, tanto el pueblo sencillo como los peritos que se han acercado a admirar y venerar la imagen y a examinar la exposición coinciden en elogiar sin reservas la excelente obra realizada para salvar de la destrucción y descubrir la belleza original de la imagen más hermosa del siglo XII y la más querida y venerada en Toledo.

Esto constituye un justo motivo de alegría para todos y una nueva ocasión para que reiteremos nuestro agradecimiento al ICROA, que ha hecho un trabajo tan admirable.

2.—EXPOSICION EXCEPCIONAL:

ALFOMBRAS DE CUENCA

Como excepcional calificamos la exposición de alfombras de la catedral de Cuenca, celebrada el pasado mes de junio. Desde 1933, en cuya fecha la Sociedad Española de Amigos del Arte organizó en Madrid una exposición inolvidable de alfombras antiguas españolas, no se había visto nada parecido. De esta última nos quedó el recuerdo unido al valioso catálogo —ilustrado y documentado—, que sigue siendo para los entendidos y aficionados inagotable fuente de información.

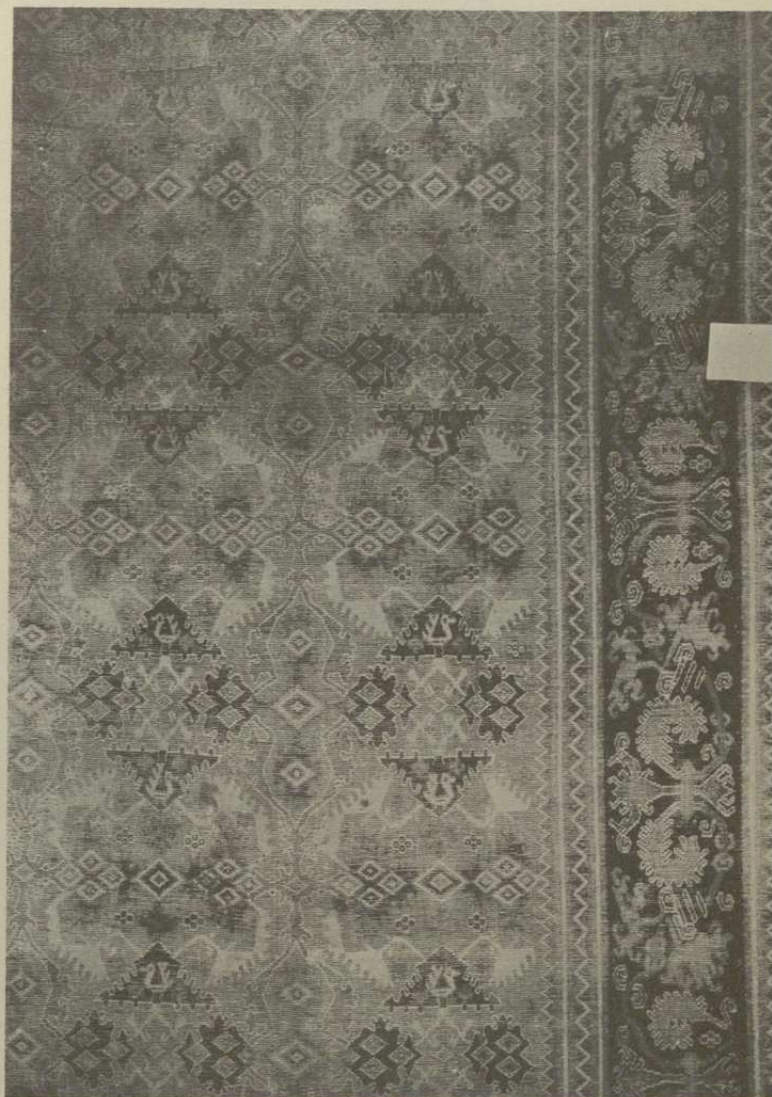
La exposición celebrada en Cuenca presentaba por vez primera la colección de 38 ejemplares valiosísimos —de diversas técnicas y tamaños—, después de una paciente y cuidadosa restauración, financiada por la Caja Provincial de Ahorros. Ocasión de un relevo de servicio, que ha redimido del maltrato público, en las solemnidades catedralicias, una colección que puede ser considerada como única en el mundo, y que constituye por sí sola un auténtico museo del arte de la lana a lo largo de los siglos XVI a XVIII.

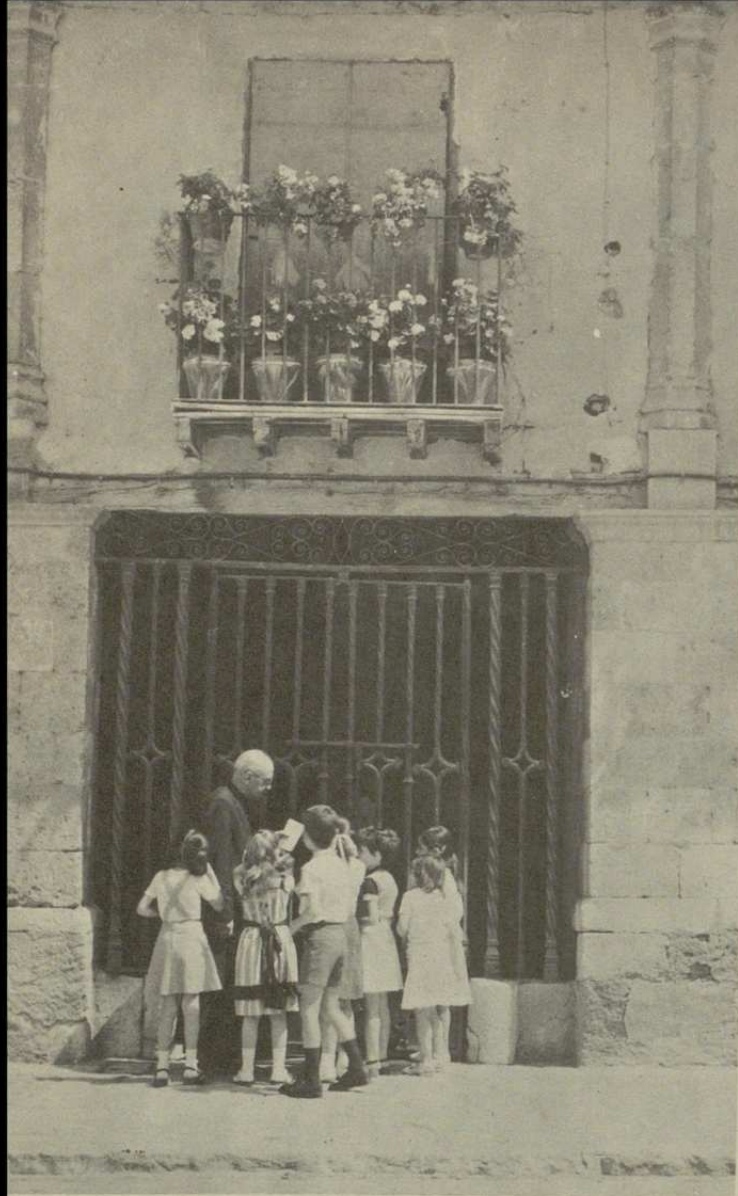
La pervivencia en Cuenca de los antiguos telares que siguen trabajando con la técnica del nudo español, del turco y del mesinés, hizo posible una nueva serie de alfombras de nudo español y de modelos diferentes a los antiguos expuestos y que, al dejar cubierto el servicio al culto, hacen posible la honrosa retirada de las antiguas como piezas de museo.

El mecenazgo de la Caja de Ahorros conquense hizo posible la restauración y la retirada de aquellos magníficos ejemplares de la colección catedralicia. Pero esta retirada necesita superar nuevas cotas, que hagan posible ese añorado museo que permita admirar y conservar ese gran tesoro en un marco adecuado y de carácter permanente. El marco en que hoy hemos visto la exposición era muy de agradecer, pero no tenía las condiciones mínimas de una exposición permanente.

El doble mecenazgo del Cabildo conquense y de la casa ducal de Peñaranda podrían hacer posible —sin mengua de sus derechos— una instalación que, a fuer de digna, pudiera llegar a permanente y óptima, patrocinando el gran mu-

Alfombra de nudo español, siglo XVI.—32 × 30 nudos; 5,85 × 3,50 m. Modelo conquense muy reproducido y especialmente apreciado. Decoración de dibujos vegetales muy estilizados —organizados en grupos cruciformes—, propios de las alfombras turcas de Anatolia.





El señor Deán, don Salvador Alonso Fernández, gran investigador de las alfombras conquenses y del patrimonio artístico de la Diócesis, sorprendido por un grupo infantil cuando contemplaba un bello retal de Reja, posiblemente de Juan Francés.

Alfombra de nudo turco (18 x 16 nudos). Siglo XVIII. Fragmento. En las cintas del campo la fecha A D 1737. Es réplica de inferior calidad de la número 2 de la colección catedralicia.

seo de las antiguas alfombras españolas, en las grandes y nobles estancias del castillo de Belmonte, ya enriquecido con una preciosa colección de artesonados mudéjares y que facilitarían la creación de un ambiente incomparable para la exhibición de alfombras en suelos y muros.

Otra deseable consecuencia de esta exposición es la necesidad de promover la realización de un catálogo oficial de alfombras de Cuenca y Alcaraz, en que se diera cabida y se inventariaran las bellísimas alfombras antiguas de propiedad privada y que tal vez en tiempo no lejano pudieran pasar a enriquecer la gran colección del museo conquense, cuando las condiciones actuales de la vivienda van dificultando cada día más su uso en el hogar.

Junto a esta loable colaboración de organismos eclesiásticos, civiles y casas de arraigado abolengo, no puede silenciarse la perseverante y concienzuda intervención del ilustrísimo señor don Salvador Alonso Fernández, deán de la santa iglesia catedral, cuya dedicación incansable hizo posible no sólo esta excepcional exposición, sino muchos y meritorios trabajos en pro del patrimonio artístico en la diócesis de Cuenca. A él pedimos desde aquí que vierta en escritos publicables muchas de sus experiencias e investigaciones sobre tantos tesoros —conocidos y desconocidos— que perviven bajo su tutela paternal y necesitan tan importante padrinazgo para su catalogación.

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



3.—UN LIBRO

ALTO ARAGON.—Su historia, cultura y arte, Tomo I.
Dirigido por ALFONSO DE URQUIJO
Coordinado por AURELIO BIARGE
Edita: ENERGÍA E INDUSTRIAS ARAGONESAS, S. A.

Con alegría y admiración presentamos a nuestros lectores este libro singular. El tema abordado no es nuevo, porque el Alto Aragón es una de las partes de España que por diversos motivos ha entrado en escena hace años, con gran oportunidad socio-política y con gran interés artístico. Muchos lo hemos recorrido con espíritu más de aventura histórico-artística que con la fría objetividad del turista saturado. La entusiasta y ejemplar actuación del grupo Amigos del Serrablo nos despertó el interés desde nuestra primera visita, lo mantiene con sus familiares publicaciones y nos obliga a contribuir modestamente ocupándonos varias veces en ARA de sus templos mozárabes de la cuenca del Gállego, o las maravillas de Roda, de Obarra, la paisajística del Isabena.

El editor nos deleitó hace un par de años con un estudio sobre la naturaleza del Alto Aragón, encuadrado en bellísimo marco de un reportaje fotográfico, muy difícil de superar. Hoy —en presentación igualmente esmerada— nos adentra en la historia, cultura y arte de aquella región pirenaica —en un primer tomo que tiene todo el valor de una síntesis científica—, abarcando desde la prehistoria hasta la baja Edad Media del Alto Aragón, con el encanto y buen gusto de un libro de arte de gran nivel.

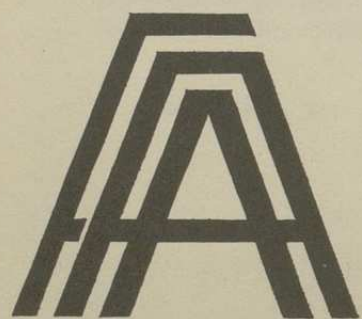
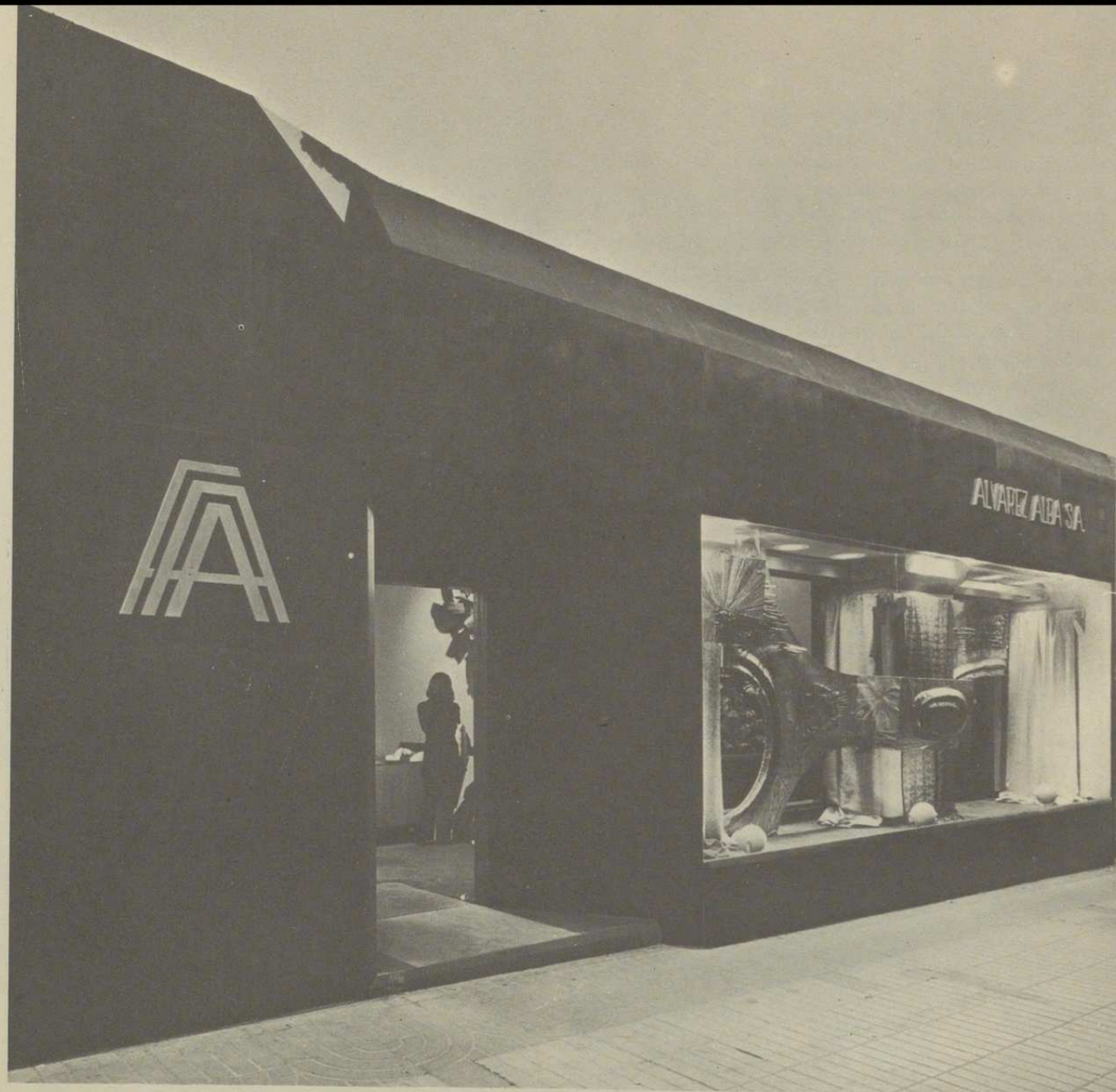
Su lectura supone esfuerzo al principio, porque avanza por caminos desconocidos e inexplorados de nuestra historia. Enseña palmo a palmo a mejor apreciar esa variedad pluralista que se integra en la unidad amplia e inagotable de nuestra patria. Son jalones de vida y de historia que muchos necesitamos refrescar, porque la riqueza temática de España apenas si pudo vislumbrarse en textos y enseñanzas —lejanas e insuficientes— de nuestro bachillerato, siempre cambiante. Los cambios de hoy y del mañana próximo obligan a refrescar y completar nuestro bagaje histórico, que nos despierta una conciencia mejor preparada y capaz de remontar realidades que han exigido trabajos y sacrificios y reclaman la responsabilidad de cada español en su puesto.

Todo esto y mucho más es el balance del libro que reseñamos, agradeciendo las lecciones que aportan ALFONSO DE URQUIJO, VICENTE BALDELLOU, AURELIO BIARGE, GUILLERMO FATÁS CABEZA, ANTONIO DURÁN GUDIOL y FEDERICO BALAGUER. Al final de la lectura queda palpitante el deseo de continuarla en los tomos que completan esta benemérita iniciativa cultural de *Energía e Industrias Aragonesas, S. A.*

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



Portada de la obra; Siresa (vista aérea), cuna de Aragón.



ALVAREZ ALBA, S. A.

TAPICERIAS
ALFOMBRAS
MOQUETAS

VELAZQUEZ, 46

•

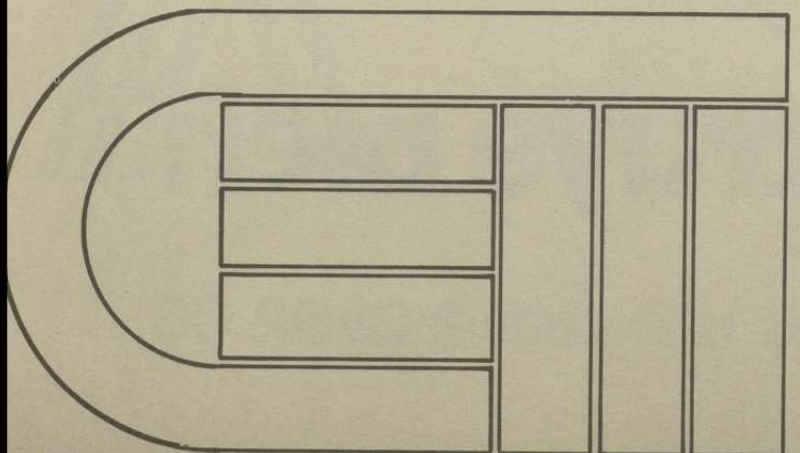
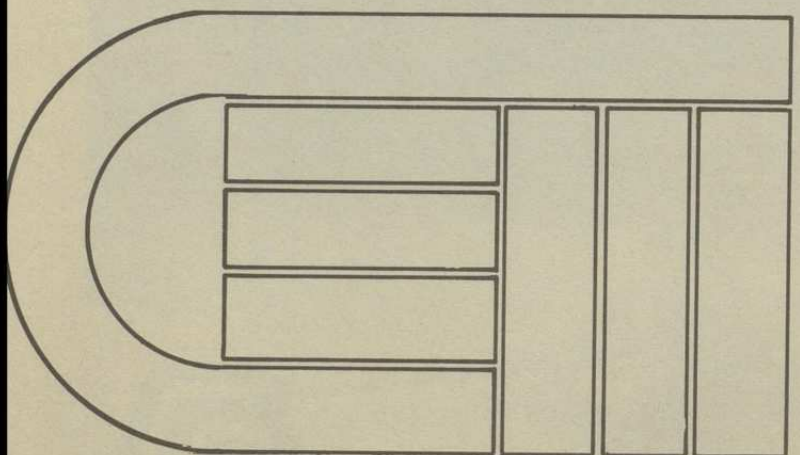
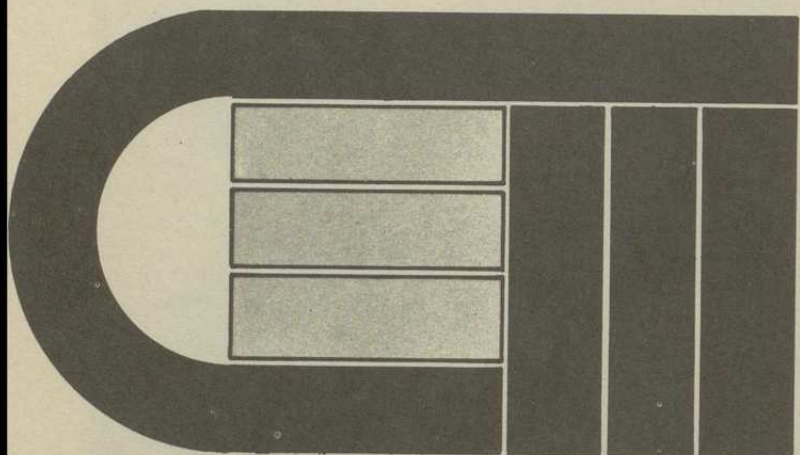
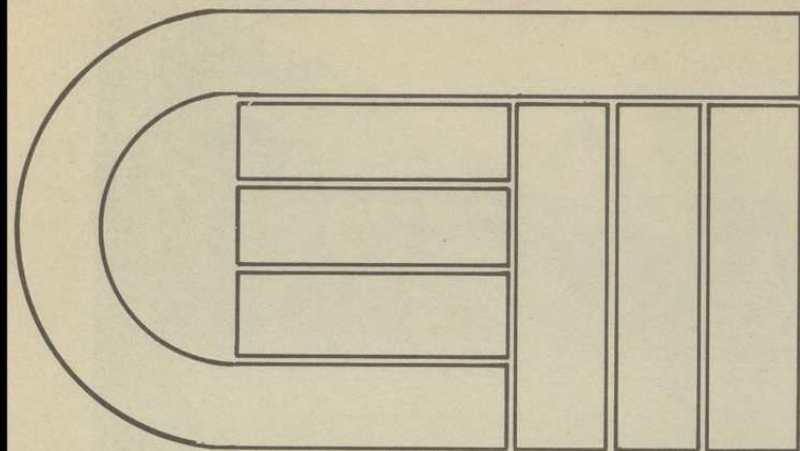
MADRID-1

construye Cotos



....y construye bien

Plaza de las Cortes nº2 telf. 2 21 92 00



Construcciones

SAN
MARTIN, S.A.

PAMPLONA

MADRID



AGRADECEMOS a la Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones y a la Comisión Diocesana de Valladolid las bellas fotografías de **JUAN DE JUNI** que se reproducen en este número con ocasión del centenario del artista.

