



ARA

ARA arte religioso actual

PUBLICACION del MOVIMIENTO ARTE SACRO

Número 54 - Año XV

Madrid

Octubre-Diciembre 1977

I N D I C E

PORTADA Navidad, bajorrelieve en piedra de Colmenar. Escultor: José Luis Medina	SUMARIO 120
CONTRAPORTADA Monasterio de San José (Las Rozas) Arquitectos: J. L. Pico - F. Dosset. Detalle del Pabellón de Refectorio y Sala de labores.	EDITORIAL - LA RESTAURACION, OBLIGA 121
	MONASTERIO DE SAN JOSE.—Las Rozas (Madrid) 124 Arquitectos: J. L. Pico - Felipe Dosset
	EL PATRIMONIO ARTISTICO (III) 132 José Luis Alvarez Alvarez
	DOS ESCULTORES. — JOSE LUIS MEDINA - VENANCIO BLANCO 138
	UN MUSEO PARA EL FUTURO 140 REVELACION DE TESOROS Comentando una Exposición en Friburgo Algunas reflexiones sobre el tema. José Manuel de Aguilar O. P.
	LA VIDRIERA 148 Carlos Muñoz de Pablos
	LOS CURSOS DE VERANO 153 En Burgo de Osma - José Arranz Arranz 154 En Cuenca - Silvino Navalón 156 En Seo de Urgel - Jesús Castells 158

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

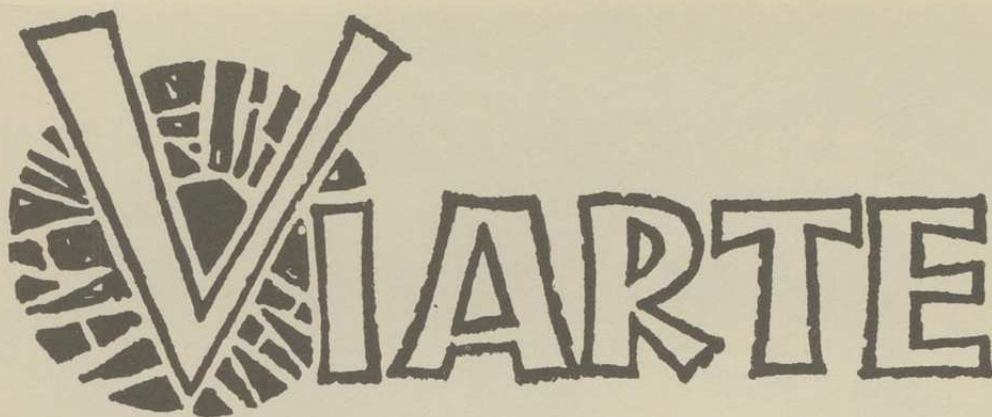
i Aire puro y tranquilidad !



SACONIA

DEHESA DE LA VILLA S.A.

**Alcalá, 1
MADRID-14**

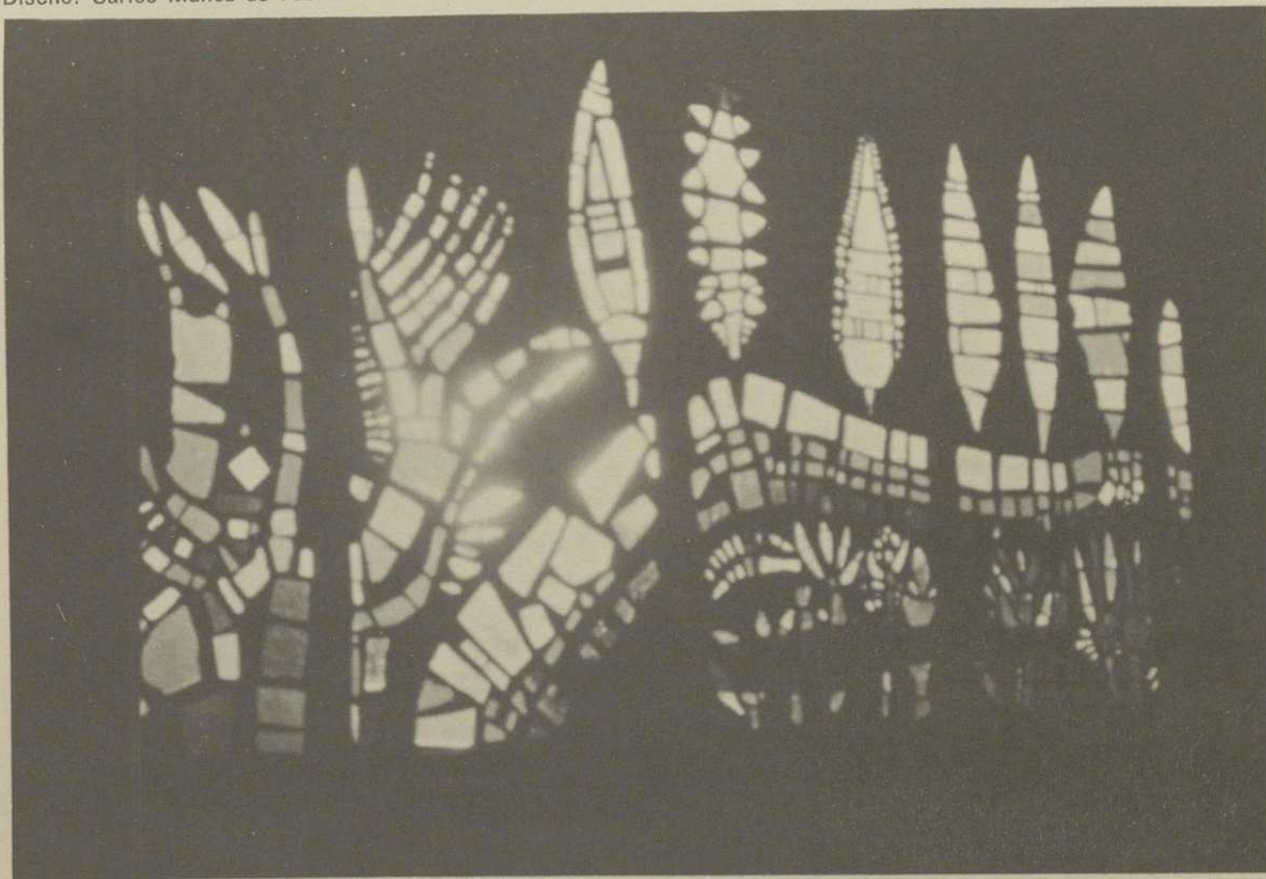


VIDRIERAS - DECORACION - MOSAICOS

FLORENCIO RODRIGUEZ, 2 • Tel. 207 96 86

MADRID-23

Diseño: Carlos Muñoz de Pablos



SUMARIO

ARQUITECTURA

MONASTERIO DE SAN JOSE. Clausura monástica que emigra del centro a la periferia urbana. PICO y DOSSET crean el nuevo espacio vital para las Concepcionistas Franciscanas.

ESCULTURA

La escultura medieval, en ejemplares salvados y valorizados en la sociedad de hoy. Escultura actual en dos bellas realizaciones recientes de los maestros J. L. MEDINA y VENANCIO BLANCO.

PINTURA

Algunas pinturas medievales y renacentistas que ilustran el tercer artículo de JOSÉ LUIS ALVAREZ ALVAREZ y que se conservan cuidadosamente en grupos sociales privados.

VIDRIERA

Otra vez nuestras páginas se honran con los escritos y las vidrieras de CARLOS MUÑOZ DE PABLOS, anticipos de una futura y amplia exposición programada para primavera.

MUSEOLOGIA

Una exposición en Friburgo (Suiza) replantea y hace reflexionar sobre la museología para el futuro. Orientaciones y criterios oportunos para nuestros museos de la Iglesia.

PASTORAL

La necesidad de formar y capacitar mano de obra artesana y técnica inspira la resonancia y eficacia de cursillos de formación.



EDITORIAL

Lamentable estado del bello claustro renacimiento del antiguo Convento de Dominicas, en solar del Infante D. Juan Manuel y después del Marqués de Villena, en Belmonte (Cuenca). El hundimiento de tejados y muros afectó a casi todo el edificio, propiedad del Estado. Difícil restauración que urge, al menos para aprovechar lo salvable para ambientar el Museo de la vecina Colegiata.

LA RESTAURACION OBLIGA

Una vez más y sin ánimo de polémicas, queremos reafirmar la urgente necesidad de preparar personal idóneo y bien formado, que pueda acometer con toda garantía los múltiples trabajos que exige la conservación y restauración de las obras de arte antiguo.

Nadie, que conozca la realidad, deja de lamentar la penuria de mano de obra existente, tanto a nivel artesanal como técnico.

Hecho real que no puede extrañar entre nosotros si, frente a la magnitud y calidad de nuestro Patrimonio Artístico, contamos los centros de formación para el adiestramiento especializado en la materia, el número de alumnos que ingresan y el de cada promoción que termina. La creación de centros a nivel superior apenas

alcanza quince años y las cátedras universitarias de restauración sólo tienen carácter optativo o voluntario. Los escalafones de titulados son muy reducidos y los cauces poco accesibles y estimulantes.

Esta situación realza el mérito de los pocos autodidactas, que han venido acometiendo las tareas de conservación y restauración del arte antiguo; casi siempre fueron pintores, decoradores, ebanistas, doradores y otra serie de artesanos que se hicieron virtuosos en el ejercicio experimental de los encargos que les llegaban.

Tampoco hubo una mentalidad formada y responsable, en lo que supone la dedicación profesional y la inversión económica, para el delicado tratamiento que necesitan tantas obras de arte, y evitar su creciente deterioro y caducidad.

Comprendemos los prudentes temores de los entendidos ante los riesgos de tan delicada especialidad, y tanto más cuando recientemente se han dado, en España y fuera de España, discutidas actuaciones de alto nivel, incluso en centros del mayor prestigio. Recordemos tan sólo la frustrada restauración de «La Venus del Espejo» de Velázquez, sin querer utilizar otras citas bien conocidas y cercanas.

Es indiscutible que para salvar una obra de tan alto nivel hay que acumular máxima garantía de competencia técnica y acreditada habilidad de oficio en quien vaya a poner manos en la empresa. Pero es notorio también que son mucho más numerosas las obras de segunda o tercera fila... aun, si se quiere, obras sin catalogar o desconocidas, que necesitan con urgencia intervenciones —primeros auxilios— en que los riesgos son ínfimos y las dificultades conocidas y superables.

Para estas últimas obras también sería deseable que existieran notables artistas en conservación y restauración, o por lo menos expertos que pudieran evitar los riesgos de una prolongada espera mientras les llega turno de intervención.

Por eso parece claro y urgente —siempre supuestas las garantías de formación y adiestramiento— la tarea de preparación de un personal competente y responsable que, al arrimo docente de maestros acreditados, vaya aprendiendo artesanías y técnicas imprescindibles para que su trabajo pueda llegar a tener garantías y éxito. Sin que sea menosprecio de los títulos, para un gran radio de actuación lo que importa es la competencia, responsabilidad y agilidad para la aplicación de esos primeros auxilios que reclaman un número ingente de obras en riesgo creciente de perderse. Deberíamos —con sentido práctico— establecer grados intermedios de capacitación accesible a un número suficiente de profesionales afines, que sin llegar a las tareas más delicadas de restauración, reintegración, etc., pudieran —con garantías— acometer tareas intermedias —más asequibles— de conservación, limpieza, consolidación, fijación de color o policromías, etc. Esto facilitaría un gran y urgente avance en los cuidados del arte, sin invadir imprudentemente los niveles de trabajos más delicados, que son propios de los especialistas.

Esta tarea ha sido prudentemente iniciada por la Iglesia, poniendo en práctica la indicación expresa del Concilio Vaticano II, «Se recomienda además que, en aquellas regiones donde parezca oportuno, se establezcan escuelas o academias de Arte Sagrado, para la formación de artistas». (C. S. C. n. 127 § 2). Cuidando con gran interés la selección, tanto del profesorado como de los alumnos, ha centrado su iniciativa —de modo especial— en la preparación de personal idóneo para las urgentes tareas que está reclamando buena parte del Patrimonio Artístico en sus manos. Respalda la tarea la Comisión Episcopal de Liturgia, a través de su órgano

ejecutivo, el Secretariado Nacional de Liturgia, que con la colaboración del Movimiento de Arte Sacro han instalado el Estudio-Taller en Madrid y organiza Cursillos de iniciación y responsabilización, para el clero y religiosas en diferentes diócesis, y Cursos de adiestramiento —de octubre a junio— para quienes hayan sido objetivamente seleccionados.

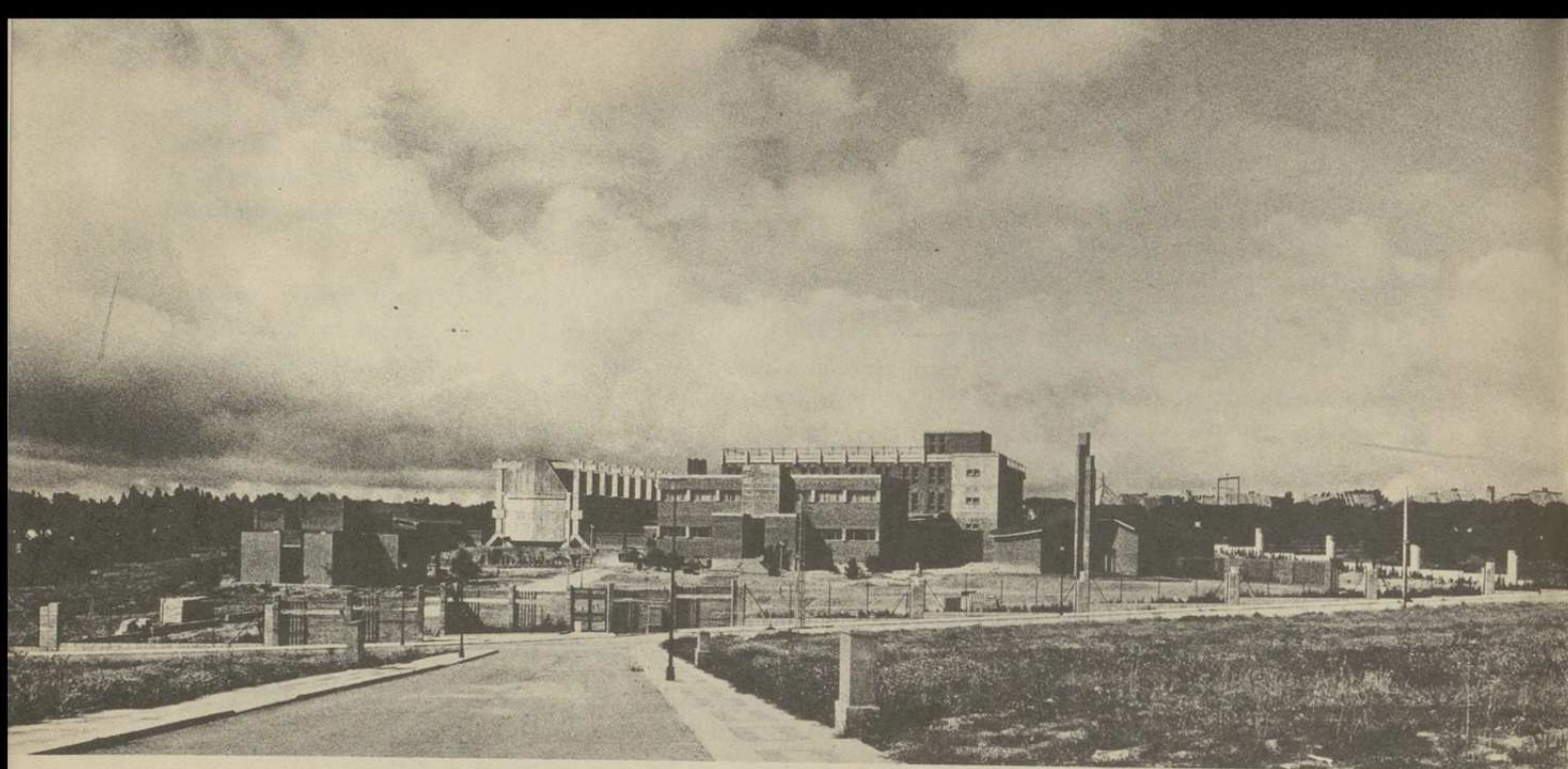
A nadie obsesiona la titulación profesional, sino la maduración artística especializada, de la que habrán de juzgar los profesores a lo largo de varios cursos. Hasta ahora los resultados van siendo alentadores, tanto por la perseverancia de los alumnos, como por el avance y perfeccionamiento de sus intervenciones.

No ha faltado alguna opinión contraria a esta iniciativa, que estimamos inspirada por desconocimiento del enfoque y esfuerzo realizados, o por informes parciales y poco objetivos, de quienes infundadamente temen falta de calidad o competencia profesional. La calidad la cuidan profesores acreditados que imparten las enseñanzas; la competencia profesional no existe cuando se plantea el trabajo sin ánimo de lucro y como un servicio a la Iglesia y al Patrimonio Artístico Nacional.

A R A



Angustiosa expresión de desamparo e impotencia en el rostro de uno de los medallones aprisionado aún entre escombros. Tristes lamentos de aquellas nobles piedras sin destino.



MONASTERIO DE SAN JOSE LAS ROZAS

Arquitectos:

*José Luis Pico
y Felipe Dosset*

Aparejadores:

*Tiburcio Pico
y Matías Carrascoso*

Artistas colaboradores:

*J. L. Alonso Coomonte
y Hnos. Atienza*

Empresas Constructoras:

*Anfesa
y Construcciones Ortiz*

Las monjas

La Comunidad de Concepcionistas Franciscanas de San José vivía en Madrid, en un viejo convento, desarrollado en la confluencia de las calles de Ortega y Gasset y Mártires Concepcionistas.

Este viejo convento, que databa de 1852, era de una sola planta y estaba construido con ladrillo.

El paso del tiempo y el asentamiento sobre una zona de huertas trajo como consecuencia la inhabitabilidad del viejo convento, el cual —por otra parte— fue ahogado por la edificación en altura desarrollada a su alrededor. Por lo tanto, la Comunidad se vio agredida por la naturaleza del subsuelo y por el desarrollo desmesurado de la ciudad, que incidió en la vida de la Comunidad al quedarse encerrada entre edificios que penetraban en la vida conventual. Consecuencia de este estado de cosas, la Comunidad decide trasladarse fuera del recinto urbano de Madrid, para encontrar de nuevo el marco idóneo para su vida contemplativa, y aun de su vida comunitaria, fuera del entorno agresivo y opresivo de la sociedad actual.

El solar

Tras la búsqueda de numerosos solares en las cercanías de Madrid, se realizó la compra de un terreno de unos 19.000 m², de los cuales se han utilizado 16.000 para el desarrollo del nuevo convento, situado a caballo entre los términos municipales de Las Rozas y Majadahonda.

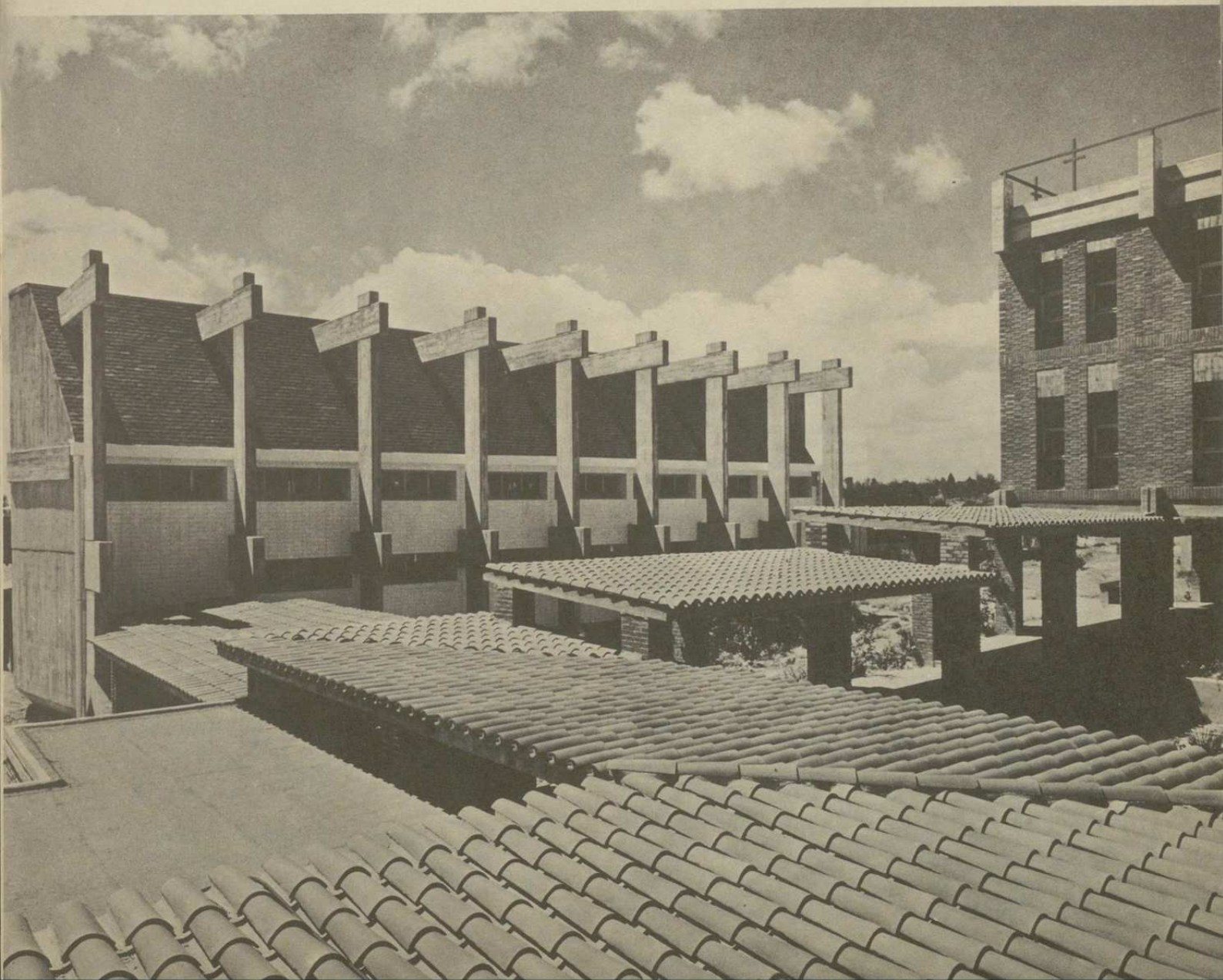
Esos nombres traen al ánimo de cualquier madrileño antiguo el recuerdo y la añoranza de zonas serranas. En primer lugar, el desarrollo actual de esos pueblos lleva unas limitaciones urbanas que la gran urbe no conoce.

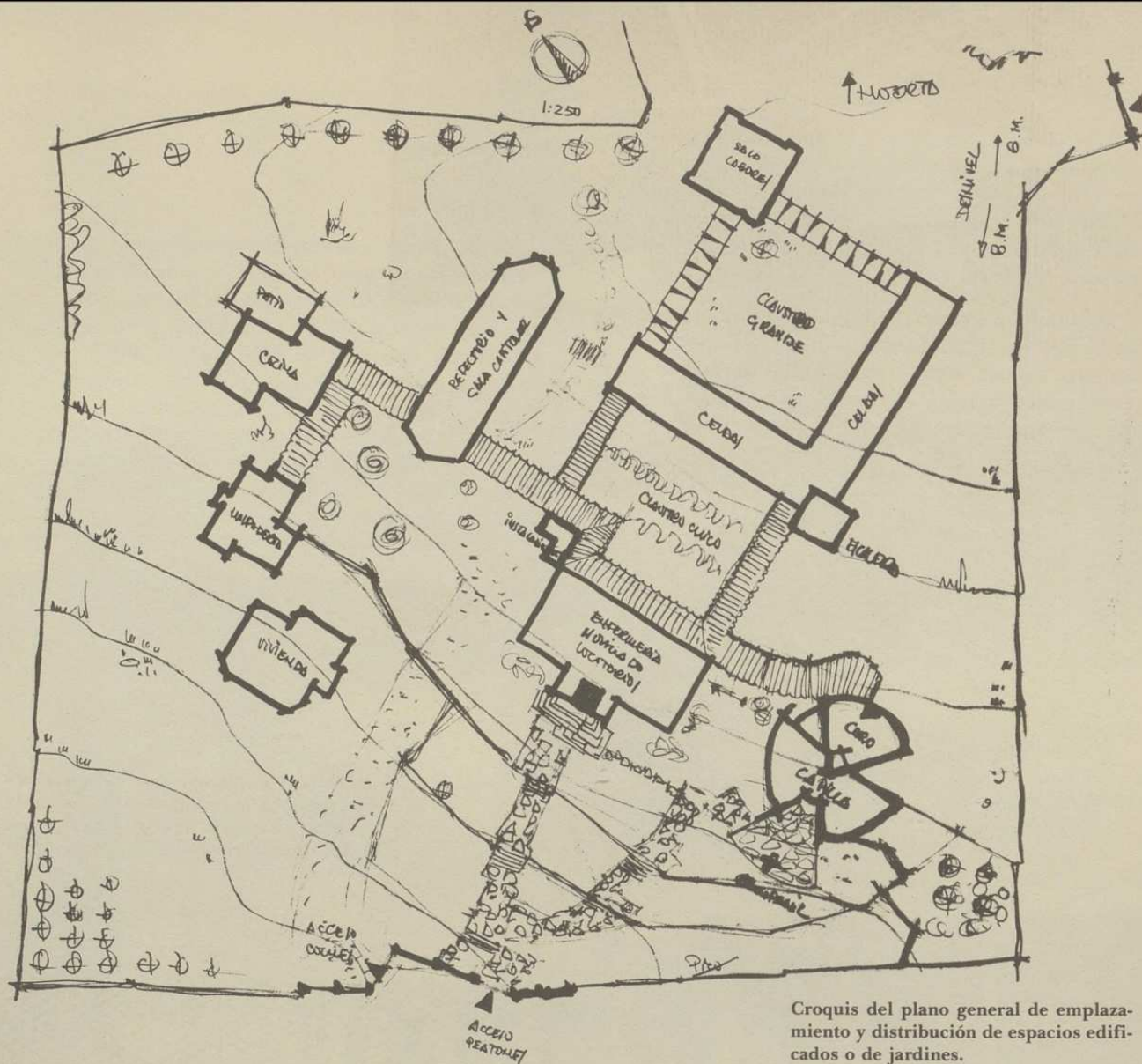
El terreno escogido parecía idóneo porque se situaba en un campo al aire libre, sano y con vinculación a la Sierra del Guadarrama. Este planteamiento primero del terreno correspondía perfectamente a la

evasión física que necesitaba tener la Comunidad, ya que había vivido prácticamente ahogada en los últimos quince años.

El programa

En las largas conversaciones mantenidas con la Comunidad, siempre repetían un estribillo «...Don José Luis, la sala de labor, con mucha, con muchísima luz. Que entre el sol en las celdas... y que no haya humedad». Quiere esto decir que el arquitecto, al proyectar, debía tener muy presente en su subconsciente no la recogida de los deseos, que no son deseos, sino la satisfacción de esas necesidades de las madres. Y digo necesidades porque, cuando se llevan veinte años viviendo en esas condiciones, hay como una necesidad vital de encontrar ese anhelo que ellas expresaban en sus palabras.





Croquis del plano general de emplazamiento y distribución de espacios edificados o de jardines.

Fiel a ese concepto del convento, que constaba de un programa muy completo y exacto, redactado por la Comunidad (edificio-celdas, sala de labor, sala capitular, refectorio, cocina, hospedería, casa de capellán, noviciado, enfermería, locutorio, capilla...), el arquitecto proyectista salió con idea base que fue el planteamiento más natural e higiénico posible para el edificio-celdas y sala de labor.

Ubicación y desarrollo

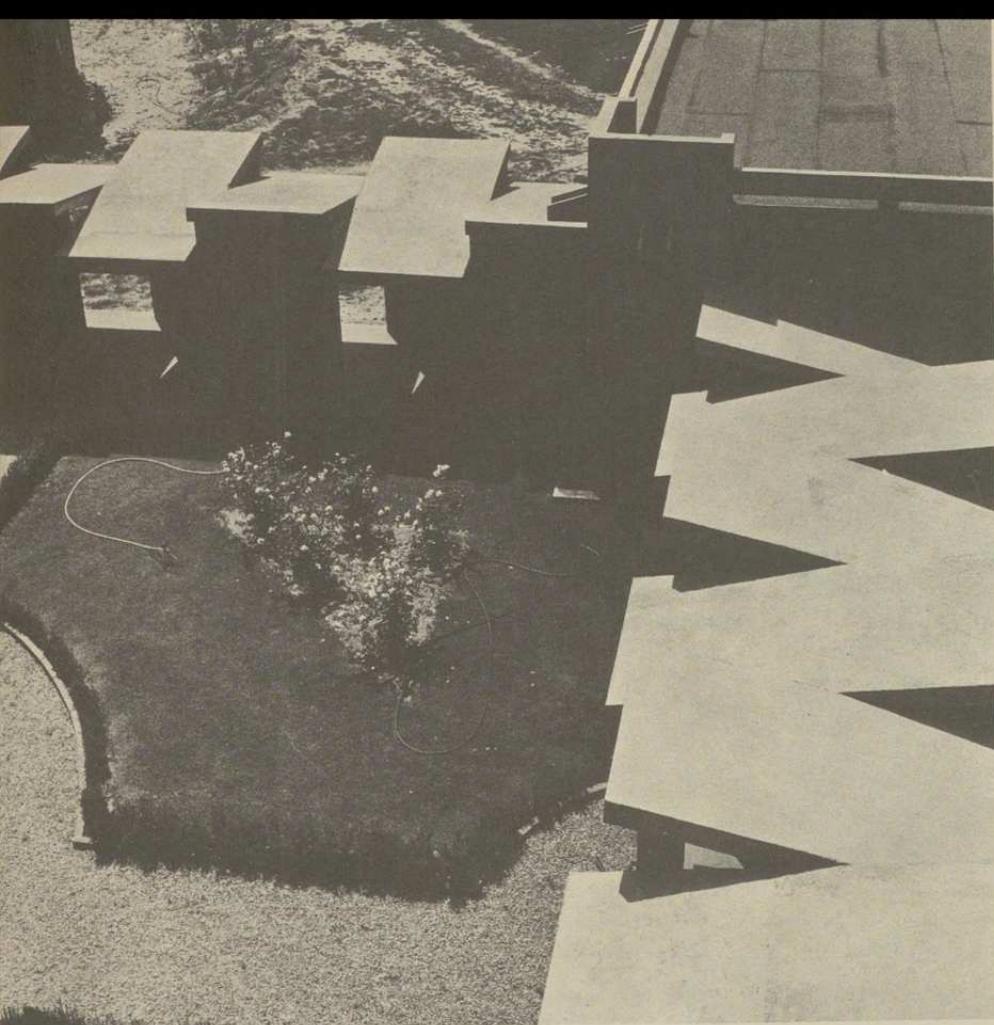
Como se ve en el plano, escogió para la ubicación la cota más alta del terreno natural que se respetó absolutamente.

Es el momento de hacer la siguiente precisión técnica. De la meseta superior, donde están ubicados estos edificios, hay una diferencia de ocho metros de altura de una longitud de 105 metros, y de seis me-

tros de altura en una dirección de 65 metros de longitud. Quiere esto decir que la ubicación es la cima de dos vaguadas que se extienden a poniente y a levante del solar general.

Si he hecho esta aclaración es para demostrar que al proyectar había que tener muy en cuenta las condiciones topográficas tan potentes del solar. Al colocar estos edificios en la zona alta, resolvemos de la manera más lógica posible los condicionamientos de soleamiento y aireación. Entonces vamos a orientar el edificio-celdas de la manera natural y perfecta de la zona castellana: una L abierta al sol del mediodía, donde prácticamente el sur es la bisectriz del ángulo de la L.

Y dado que la vida de la Comunidad se desarrolla la mayor parte de las horas del día en la sala de labor, puesto que este trabajo es el *modus vivendi* de la



Visión de las movidas cubiertas del claustro pequeño desde el pabellón de celdas. Espacios abiertos y jardines en las comunicaciones dentro de la Clausura.

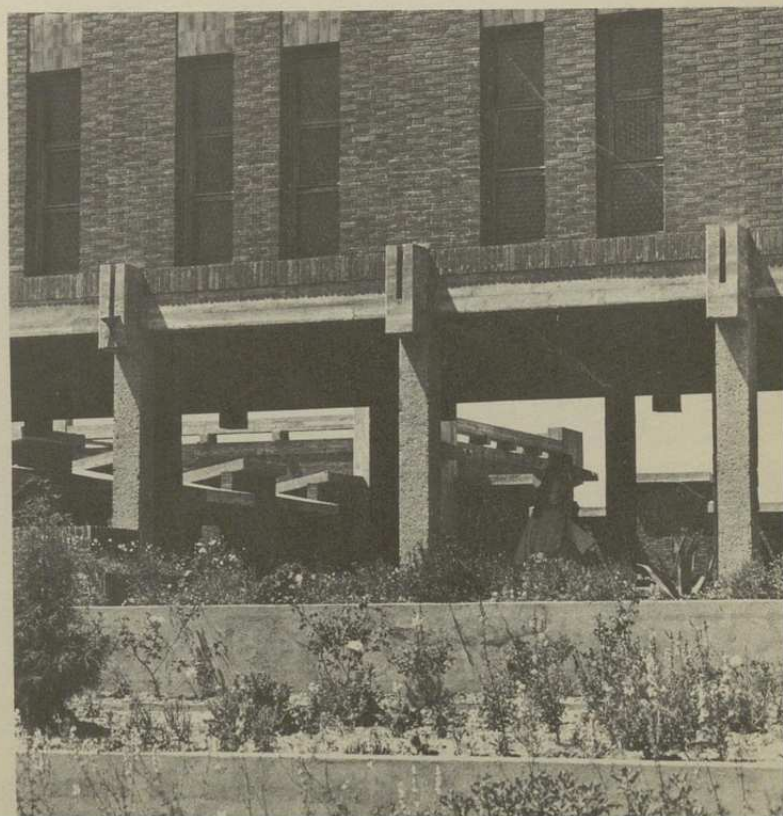
Comunidad, quedaba el plantear la misma orientación para la sala de labor. Ya tenemos nuestros dos edificios más utilizados en las condiciones óptimas de ubicación.

Conexión

Vamos a unirlos. Y entonces surge la idea primera de todo convento de clausura, y surge de esta manera natural: la creación del claustro. En todos nuestros recorridos de historia de arquitectura, hemos podido tener la fortuna de pasear un enorme número de claustros conventuales. Las viejas reminiscencias de estos paseos se han intentado llevar a este claustro, que recoge las mismas funcionalidades de los claustros medievales.

La vieja teoría del ciprés de Silos, el pozo de San Esteban, las flores de Santillana... Una vez creado el nudo del convento sobre una teoría de claustros cuadrados hace falta unir los distintos edificios que constituyen el conjunto.

En este momento surge inmediatamente la idea de concatenación de un segundo claustro más pequeño que el primero, y es ahí donde inmediatamente surge



en la mente del proyectista la idea de aprovechar al máximo unas condiciones topográficas del terreno y, apoyándose en éste, hace que la vista pueda recorrer desde cualquier punto de los dos claustros el total del recorrido del conjunto de edificios, de manera que todo habitante de la Comunidad se sienta inmerso en la vista, protegido por los edificios, pero absolutamente libre visualmente.

Pienso que esto ha sido perfectamente logrado. En efecto, la vista puede desparramarse libremente en unas distancias que oscilan entre los 90 y los 55 ml. Por otra parte, el empalme en planta de los dos claustros logra la concatenación antes aludida de los dos cuadrados que constituyen los claustros y que permitan el desarrollo de la utilización religiosa de dicho claustro.

La clausura

El desparramamiento en la dirección y en la máxima longitud del solar del claustro pequeño, nos hace crear por el mismo una especie de muralla que cierra al convento en relación al público.

En efecto, como se observa en el plano, se ve que la parte final del claustro pequeño sirve a las dependencias semipúblicas (enfermería, locutorio, capilla, hospedería...), mientras que ramificaciones del mismo

conducen a la vida orgánica y vegetativa de la Comunidad.

Esa sensación de muralla protectora asignada a los claustros está acusada arquitectónicamente por el tratamiento de los mismos (ladrillo visto, sardineles en relieve, cubiertas de teja árabe, vertiendo hacia el interior del convento). Con este planteamiento es evidente que queda desconectado del puro conjunto conventual la vivienda del capellán y la zona pública de capilla y jardín ubicada en el hábitat de Las Rozas.

En el barrio

El enclave del convento en una zona habitada, aunque por fortuna de pequeña densidad, y su colocación en la loma antes referida, crea un polo de atracción y volumétrico para todos los habitantes de la zona.

Por esa razón y con muy buen acuerdo, la Comunidad de religiosas decidió dejar de uso público la zona de entrada al conjunto. Su concepto fue muy generoso, puesto que se ha creado un jardín de unos 6.000 m² que, por otra parte, plantea una solución urbanística muy agradable al poder desarrollar, en sucesivas terrazas irregulares, un jardín que allane los cuatro metros de diferencia de altura entre cota calle y cota de entrada convento. De esta manera se obtie-

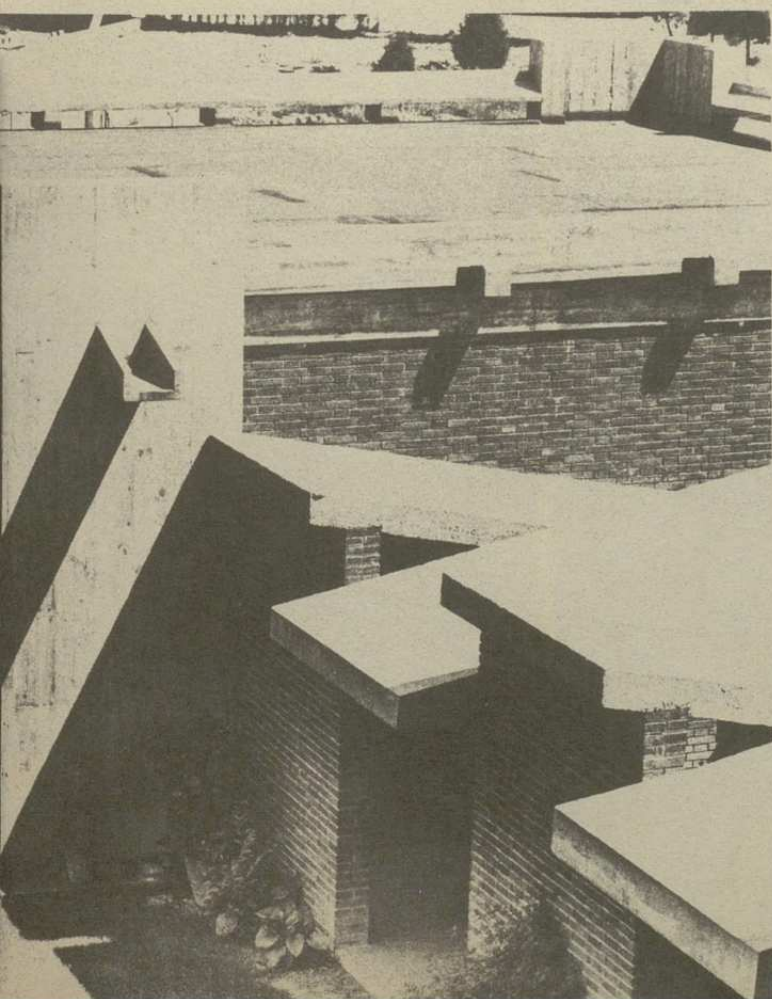
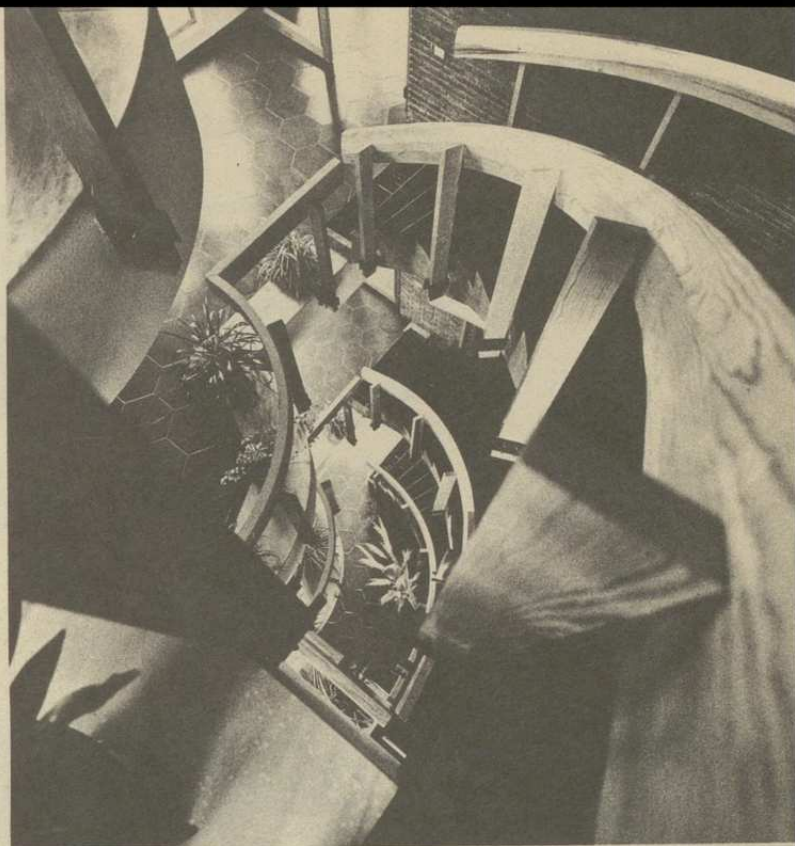


ne el que el volumen pequeño de la capilla y su campanil correspondiente queden situados como en una plataforma, arropados por unos muros calados llenos de rosales que hagan de la zona ario un punto de espera y convivencia y conocimiento mutuo de los feligreses.

La capilla

La proyección sobre el barrio adquiere máximo valor en la pequeña capilla, accesible al público, para los cultos.

Su original planta —en forma de trébol— distribuye orgánicamente el espacio, presidido por un bello Cristo de talla, realzado sobre una tenue cancela de hierro, que señala la divisoria entre el coro conventual y dos espacios para el público —los tres convergentes hacia una mesa sencilla de mármol blanco que centra la atención, asentada en circular tarima, también de mármol—. Todo ayuda al recogimiento espiritual: volúmenes, paramentos, techos pendientes, que enmarcan una claraboya, triangular en planta, piramidal en su volumen, con bella y suavemente expresiva vidriera de Atienza.



Dado que el proyecto se desarrolló en el verano de 1972, siendo construidos casi todos los edificios en el año 1973 y parte de 1974, y estamos escribiendo esta descripción a finales de 1977, se deduce que el contacto humano que ha existido entre el arquitecto y Comunidad de religiosas ha tenido tiempo de producir múltiples anécdotas. Reseñaré una de ellas.

El arquitecto proyectista estaba encariñado profesionalmente con el edificio refectorio-sala capitular. Al ir a contratar con la empresa constructora, las religiosas pensaron en eliminarle por estar escasas de recursos económicos. Bastó que el arquitecto mostrara su desencanto para que ellas decidieran construirlo.

El arquitecto ha tenido, por lo tanto, la fortuna de ver construido su proyecto y, al mismo tiempo, ha tenido la fortuna de corresponder a esa generosidad de la Comunidad con la generosidad de su trabajo en la proyección de varias capillas hasta lograr encajar la capilla construida en el presupuesto de dinero limitadísimo de que disponía la Comunidad.

En este mismo orden de cosas ha tenido hasta la fortuna de trabajar de albañil en la construcción de dicha capilla. Y es que —por fortuna— en este mundo del Vellochino de oro no todas las historias son metálicas.

Las monjas testimonian

En contestación a sus sabias preguntas, fruto de la primera visita a este Monasterio, puedo decirle que, a pesar de nuestras limitaciones y humanos fallos, que en realidad no faltan, también hay, gracias a Dios, un continuo aspirar a ideales elevados.

Sin duda alguna, hemos ganado con el «cambio» para nuestra vida contemplativa: la soledad, silencio exterior, y la posibilidad de admirar las bellezas de la naturaleza son ayudas positivas para nuestra oración «en la Iglesia y por la Iglesia, a imitación de María Inmaculada... a lo que todas las demás cosas deben estar subordinadas, prolongando en el mundo actual el misterio del Cenáculo cerrado», según nuestras Constituciones.

Y la observancia va muy de acuerdo con la oración, como clara y bellamente lo expresó el Santo Padre Pablo VI en Evangelica Testificatio: «La fidelidad a la oración o el abandono de la misma son el paradigma de la vitalidad o de la decadencia de la vida religiosa».

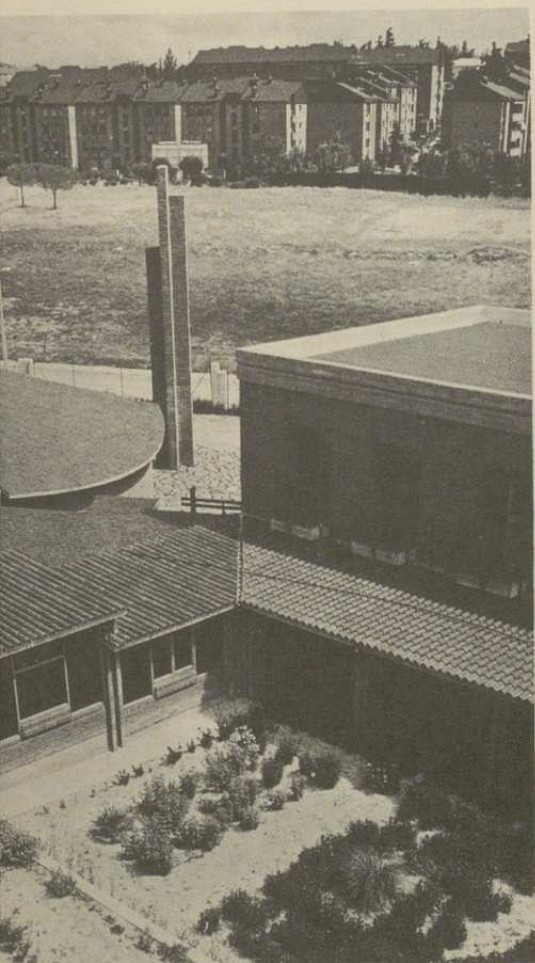


Nuestra vida comunitaria, como verdadera «familia en Cristo», tiene por meta el cumplimiento de la voluntad del Padre celestial, siempre aspirando a conseguir el ser «...hermanas y madres de Jesús».

Y ésta divina caridad fácilmente nos lleva al mutuo respeto, comprensión de los distintos caracteres y criterios o gustos de jóvenes y mayores. Lo mismo que a participar todas de la vida común y problemas a resolver, e igualmente de la dicha y bienestar general.

La elevación educacional tiene para nosotras como ideal la Virgen Inmaculada cuando respondió al Altísimo: «He aquí la esclava del Señor ...»; en esto se han de basar «todos los programas de formación integral», según nuestras Constituciones. «La instrucción cultural e intelectual no basta ni es el elemento más necesario», como hacen constar las mismas Constituciones, pues lo que sobre todo interesa es «...hacerse un solo espíritu con Cristo».

Y por fin, temiendo que ésta relación le resulte en extremo breve, me voy a disculpar como buena hija de Adán sí, pero con toda verdad. Nunca es de nuestro agrado darnos a conocer, o publicar nuestras cosas, y sólo por corresponder a su amable atención lo hago en este caso.



EL PATRIMONIO ARTISTICO

josè luis àlvarez àlvarez

-III- LA SOCIEDAD NO SE PREOCUPA DE SU PATRIMONIO ARTISTICO

Contempla impasible su deterioro o contribuye a su destrucción.

Hasta ahora la posición de la sociedad ha sido eminentemente pasiva, en el doble sentido de que padecía y dejaba hacer. Es decir, contemplaba la batalla emprendida entre los organismos públicos encargados de la defensa del patrimonio artístico, de un lado, y el paso del tiempo o los egoísmos particulares, de otro. La defensa del patrimonio era algo ajeno a ella. Como expectador, aplaudía o criticaba las realizaciones, pero sin implicarse en ellas.

Existían, sin embargo, manifestaciones aisladas contrarias. Unas veces era alguna reacción colectiva ante la pérdida de un objeto o edificio. Otras, la voz de algún órgano de prensa que clamaba ante un desafuero u olvido. Algunas era el particular que, aislado, conservaba alguna parte de su patrimonio, una casa, un objeto, luchando con desiguales medios contra la destrucción.

Los intereses particulares prevalecen sobre los generales

Desgraciadamente son muchos más los casos en que las actuaciones particulares atentan a la conservación del patrimonio artístico. En la pugna entre los intereses generales y los individuales no es raro que prevalezcan éstos sobre aquéllos. Así se han destruido y se siguen destruyendo edificios dignos de ser conservados y representativos de una época, o que dan carácter a una ciudad o a un barrio, para convertirlos en solares de fácil realización; se han destrozado paisajes, convirtiéndolos en urbanizaciones que rompen la armonía del lugar, lo que podría haber sido evitado sin daño económico con un plan razonable; se han liquidado en almonedas o se han vendido para papel bibliotecas únicas; se han exportado clandestinamente cuadros, ta-



Al ilustrar fotográficamente este tercer artículo de JOSÉ LUIS ALVAREZ ALVAREZ, con cuyo contenido estamos muy de acuerdo, hemos querido acentuar lo positivo de múltiples colaboraciones sociales que nos han conservado las bellas obras que reproducimos.—N. de R.

llas y toda clase de objetos preciosos, y, hace no mucho, hasta edificios o colecciones enteras, y se han asolado zonas de ruinas en distritos urbanos ante el temor de la intervención de Bellas Artes.

Y, lo que es más grave, los que esto hacían lo realizaban sin la menor sensación de culpabilidad y con escasa —o nula— reprobación social.

Las razones para que esto sucediera son múltiples y complejas. Pero, aun sin pretender hacer un análisis completo, no cabe duda que hay cuatro factores confluyentes muy importantes: la subsistencia del erróneo concepto de la propiedad absoluta, el ánimo de lucro, la ignorancia o falta de cultura, y la falta de reprobación social, producida por no haber entrado la idea de que el patrimonio artístico es de todos.

La sociedad como ente activo

Es preciso cambiar la posición de la sociedad. De pasiva tiene que pasar a activa o beligerante. Para lograrlo son muy importantes tres aspectos: la aceptación de la idea de que el patrimonio artístico es esencialmente de la comunidad, la ayuda expresa e impulso a las actividades particulares dirigidas a la defensa del patrimonio artístico, y la determinación de competencias o campos típicos, en los que la actuación de la sociedad sea o exclusiva o predominante, con la consiguiente responsabilización de las consecuencias, de acciones u omisiones.

Como ya hemos dicho, esta labor de la sociedad es absolutamente indispensable para la conservación del patrimonio. Y lo es, en primer lugar, por la insuficiencia de los recursos y medios que el Estado, en cualquier caso, puede dedicar a estos fines.

Porque en una sociedad organizada sobre la base de una iniciativa privada, con una tradición jurídica de tipo liberal y con una extensa gama de propietarios privados de obras de arte, la mejor forma de conseguir rápidamente resultados positivos es contar con la colaboración del mayor número posible de ellos en la difícil tarea que representa esa conservación.

Y las fuerzas de la sociedad, despertándolas y ordenándolas, son inmensas. La capacidad multiplicadora de actuaciones de defensa del patrimonio que late en la sociedad es casi el único método de recuperar el variado y disperso patrimonio artístico del país.



Bellísimo Cristo de transición del románico al gótico, a la vez delicado y popular, que ha vuelto al culto público después de años de retiro.

Justificación de la actuación de la sociedad

La idea central que justifica la actuación de la sociedad es doble: ella es la creadora de ese patrimonio, y éste sólo puede ser salvado privándole de su carácter de pieza de museo e incorporándole a la vida diaria.

El primer aspecto es tan obvio que apenas merece ser desarrollado. La sociedad como cuerpo vivo, y que se sobrepone a la limitada vida del individuo, es el órgano que crea, a través de sus miembros, los productos artísticos. Esto es clarísimo en las obras colectivas, como un conjunto urbano, un barrio, una calle, una catedral, una labor artesanal familiar o local; una colección de diversos autores, conocidos o desconocidos, etc. Pero aun en obras tan indivi-

duales como una estatua o un cuadro, la actuación del autor —aun sin olvido del carácter genial del artista y lo que éste tiene de avanzado y precursor de su sociedad— se explica en cuanto aquél se sitúa en un momento histórico, en una cultura y sometido a unas influencias y a unos gustos.

La idea de defender el patrimonio artístico surge como consecuencia de la admiración que suscita la obra de arte, pero no para vivir ésta. Es muy natural que en un primer momento y como reacción frente a la actitud de falta de respeto que había conducido a la destrucción o adulteración de tantas obras de arte, frente a la degradación por incultura de la obra de arte que se tiene para infrautilizarla o rebajarla, se acentúe el elemento diferenciador de la reverencia o respeto. La obra de arte debe ser sacada de la vida vulgar, debe ser ensalzada; sólo así se puede salvar por separación. Y así, se lleva la pieza al museo; se reconstruye el castillo; se prohíbe el acceso al parque o al palacio; se declara intocable, hasta se aísla físicamente el monumento.

De esta actitud hay mucho aún utilizable. Pero es necesario considerarla superada. Cuando la mayoría desconoce el valor de la obra artística, es necesario preservarla de esa mayoría. Pero en el momento en que ese valor se conozca, se defiende mejor incorporándola, acercándola a los que la han de defender. Naturalmente que para ello es necesario un cierto grado de cultura popular. Creemos que, sin haber llegado al nivel deseable, la idea de que el patrimonio artístico

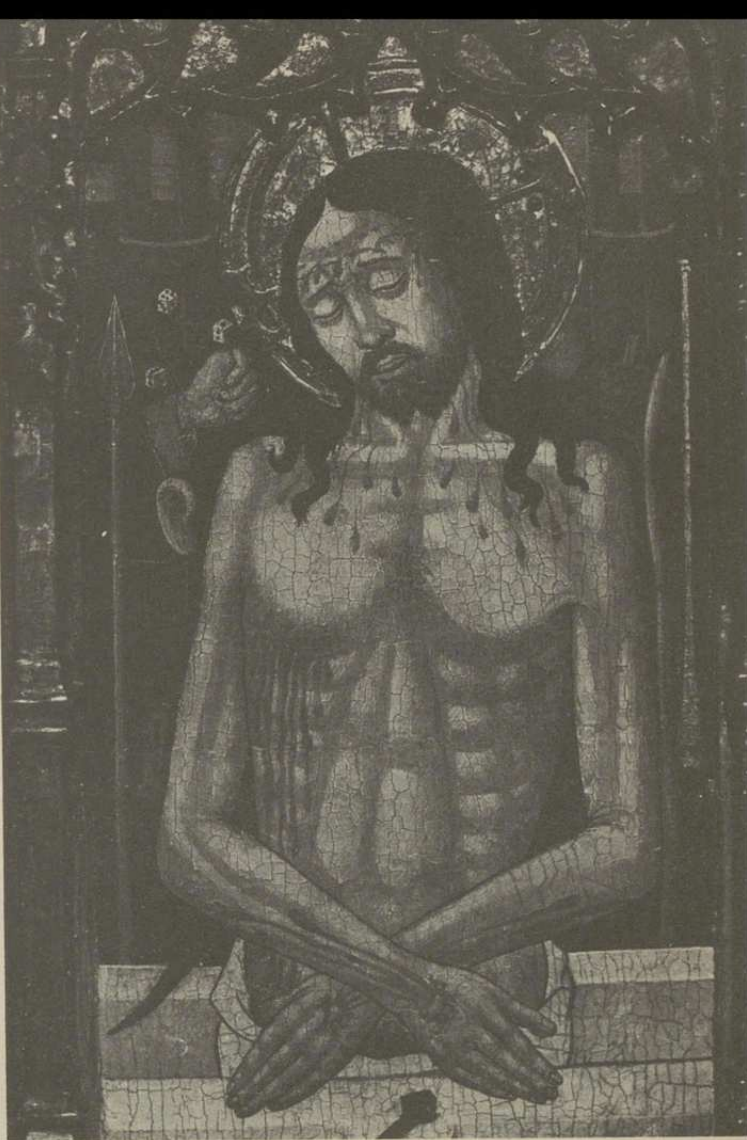


pertenece a todos y es una riqueza nacional ha calado suficientemente como para que la petición de participación en esa labor de defensa esté en condiciones de poder ser recibida.

Además, iniciada la labor de salvación de los objetos artísticos, se apercibe uno enseguida —en los países de amplio patrimonio, como España— de la insuficiencia de su consideración suntuaria y la imposibilidad de, por este camino, llegar a conseguir la salvación de todos los objetos artísticos. Convertir el país en un inmenso museo no es posible económicamente y, sobre todo, es artística y socialmente descabellado, ya que esos objetos han sido creados para ser utilizados.

Separarlos de su utilización natural es dejarlos en la mitad de su valor. En algunos casos —cuadro, estatua— esto es soportable y aun así pierde interés y calor, sacado de su ambiente y rodeado de muchas otras piezas semejantes. En otros, en absoluto. El barrio no vivido, lleno de edificios magníficos, vaciados por dentro, se convierte en decoración teatral. El edificio inútil es de difícil y costosa conservación, pierde su sentido y razón de ser y a veces se convierte en un lujo que la sociedad no quiere, o no puede soportar.

La única solución, sobre todo para los monumentos, es incorporarlos a la vida diaria, justificar su existencia por su utilidad. De esta forma dejan de ser objeto de lujo para convertirse en objeto vivido.



Conjunto de una predela de retablo gotizante, de gran delicadeza en su inspiración religiosa y fina ejecutoria plástica. En detalle, la figura central del *Ecce Homo*, en el que tal vez culminen los valores religiosos y estéticos de esta obra hispano-lusitana.

Ventajas de la integración

Las ventajas de esta solución son claras:

Desde un punto de vista económico, esos edificios dejan de ser una carga. Al cumplir una misión práctica, su subsistencia, reparación y cuidado no se cargan al capítulo del arte, sino a otro diverso, con lo que aquellos recursos pueden destinarse a los casos extremos en los que esa incorporación no es posible o es mucho más difícil.

Desde el punto de vista social, el edificio cumple una función de colaboración en el desarrollo

de las actuaciones del momento, que impiden que sean representativos de una posición de lujo, de ineficacia o de ofensiva riqueza superflua al lado de las necesidades diarias. El palacio convertido en oficinas representativas de una empresa, el castillo convertido en parador, el viejo edificio reformado y convertido en confortables viviendas, la casa noble destinada a un servicio público, la iglesia convertida en salón de actos o sala de conciertos no corren el riesgo de ser falsos símbolos de posturas de clase.

En las numerosas versiones plásticas de la famosa *Misa de San Gregorio* y la aparición de Cristo en el Altar convienen buen número de artistas que transmitieron la tradición de aquel gran prodigio, ocurrido en la alta Edad Media, que sigue inspirando a numerosos artistas góticos y renacentistas principalmente. La versión anónima que reproducimos es, sin duda, de gran calidad estética y singularmente detallista, en profusión de personajes y espectadores mezclados en la escena.



Desde el punto de vista artístico se restituye al objeto o monumento su función. Al restituírsele, se le hace más auténtico, y por ello más admirable. El contacto con la obra de arte produce además otro efecto positivo: educa al que se relaciona con ella y eleva su nivel artístico. Este dato positivo prevalece sobre el negativo de la pérdida de admiración por el hábito de la contemplación o de la convivencia, que desde luego también se produce.

Pero, sobre todo, la utilización, la funcionalidad del objeto artístico asegura lo más importante: su conservación, su cuidado y su inclusión en la vida actual. El riesgo natural que es que la funcionalidad o la utilización prime sobre lo genuino de la obra al adaptarla a un servicio, puede ser fácilmente eliminado con medidas como las ya actualmente en vigor, aunque se cumplan mal, de autorización previa y vigilancia en las reformas.

Con esto queda suficientemente justificada la importancia y conveniencia de la colaboración de la sociedad en la conservación del patrimonio artístico.

Dentro de la sociedad hay, al menos, cuatro grandes grupos cuya actuación debe ser examinada separadamente: los particulares, los comerciantes, las instituciones o empresas y las entidades benéficas, artísticas o culturales.



JOSE LUIS MEDINA

Comentarios: *P. Aguilar*



La pasada primavera JOSÉ LUIS MEDINA expuso en la Sala de Santa Catalina, del Ateneo de Madrid. No acostumbra a prodigarse mucho en exposiciones este maestro, laureado en 1963 con el Premio Nacional de Escultura y la Primera Medalla en la Exposición Nacional (1964). Los que somos testigos de su diario quehacer en la creación y en la enseñanza hemos gozado mucho en la exposición de abril, expresión de su pujanza y actualidad.

Presentaba cinco mármoles, 10 piedras, 11 bronce y 14 dibujos. Conjunto de piezas sugerentes y hermosas, cuyo tamaño menor delataba grandeza y equilibrio plástico merecedores sin duda de un espacio más amplio para su exposición.

La visitamos con pausa suficiente y gozo profundo. Pausa, porque cada obra se imponía al espectador reclamando una atención reposada y evocadora. Gozo, porque la irradiación de una belleza tan delicada e insinuante recreaba suavemente el espíritu, traspasando de la impresión inicial hacia un disfrute más trascendente. No era sólo la temática, ni la refinada ejecución de las formas o el grácil dominio de la materia. Había algo superior, el destello de auténtica creación artística.

Junto a temas de incisivos retratos, limpios desnudos, exquisitas estilizaciones animales de remembranza y finura egipcias, había también algún planteamiento de tema religioso en piedra de Colmenar, como la Natividad del Señor y la Piedad de María, que hoy reproducimos.

Al contemplar estas obras sentimos enseguida una impresión de equilibrio y madurez, que delataban un marchamo de grandeza superando su escala dimensional; una singular maestría y emocional sentimiento que ayudaba al espectador a trascender hasta el misterio evocado. Una y otra son —sin duda— arte de hoy, al que llega el artista por decantada trayectoria de refinamiento y maduración de estilo. Es un modo de hacer seguro y preciso en el que subyace lo académico y lo clásico, como soportes vigorosos de una expresión personal exacta y espontánea a la vez.

Difícil empeño el de conjuntar valores estéticos y religiosos que son los componentes imprescindibles de una obra de arte cristiano. Línea clásica y actual, que pocas veces alcanza la suave ponderación y el entrañable misterio de estas dos bellísimas creaciones de JOSÉ LUIS MEDINA.



VENANCIO BLANCO

Santa Teresa en Alba de Tormes

Hace más de dos años publicamos en el número 43 de *ARA* el agudo y entusiasta comentario de José Luis Fernández del Amo, que prologaba una valiosa exposición de escultura religiosa de VENANCIO BLANCO. En ella admiramos la maqueta en bronce de lo que hoy es ya acertado monumento a Santa Teresa, inaugurado el pasado 15 de octubre, a la vera de su inacabado Santuario, en Alba de Tormes.

«Vigorosa y maciza, la personalidad de Teresa resplandece en esta figura —espontánea y conseguida— fiel a su iconografía tradicional y arriesgada en su expresividad tan actual.» Así comentamos el boceto.

Las exigencias de una mayor precisión en su presentación formal y los vuelos de una concepción ágil y volandera de aquel alma inquieta, que se le salía del cuerpo, han conseguido en su monumento de Alba —algo más que un homenaje— una presencia viva y evocadora en la proximidad de su venerada sepultura.

Comentando Camon Aznar este monumento, ha escrito: «Aquí no suprime materia creando huecos plásticos, sino que, al revés, la robustece y afianza en una reciedumbre que quiere estar acorde con el espíritu teresiano. Masas densas con ritmos planos y curvos, que por su pura eficacia escultórica nos revelan la magnitud gigantesca de la personalidad de la Santa».

Una vez más Venancio —que en próximo día tomará posesión del sillón académico de San Fernando— ha ratificado su maestría creadora, que le mereció ser reconocido muy justamente como «el escultor religioso más significativo de nuestro tiempo» (A. M. Campoy). Artista que ha conseguido juntar algo del adelgazamiento espiritual de la inspiración castellana y el libre juego de volúmenes y huecos como expresión estética muy actual.



COMENTANDO UNA EXPOSICION

UN MUSEO PARA EL FUTURO. REVELACION DE TESOROS.

Misterioso y sugerente ha sido el tema de una importante exposición celebrada —de junio a octubre de este año— en el Museo de Arte e Historia de Friburgo (Suiza). Allí acudimos ilusionados y curiosos un pequeño grupo de españoles aficionados al Arte. Imposible sería abordar a fondo el contenido de aquella ejemplar exposición. La recorrimos y comentamos con detenimiento. Su recuerdo aleccionador nos obliga a recoger una selección de ideas o textos de su catálogo y a intentar nuestro comentario personal.

Los tesoros que se catalogan son 145 obras de arte, en amplio panorama estético, arrancando en la arqueología y llegando a las manifestaciones típicamente contemporáneas como la fotografía; lo medieval, lo renacentista, lo barroco, lo moderno. En muchos casos la impronta de una oportuna acción —conservadora o restauradora— ha venido precisamente a revelar bellezas desconocidas y hasta inaccesibles, como la serie de esculturas de piedra —medievales o renacentistas— que proceden de fachadas deterioradas por el tiempo, de fuentes públicas, o desvalorizadas ornamentaciones de ambiente eclesial o urbanístico.

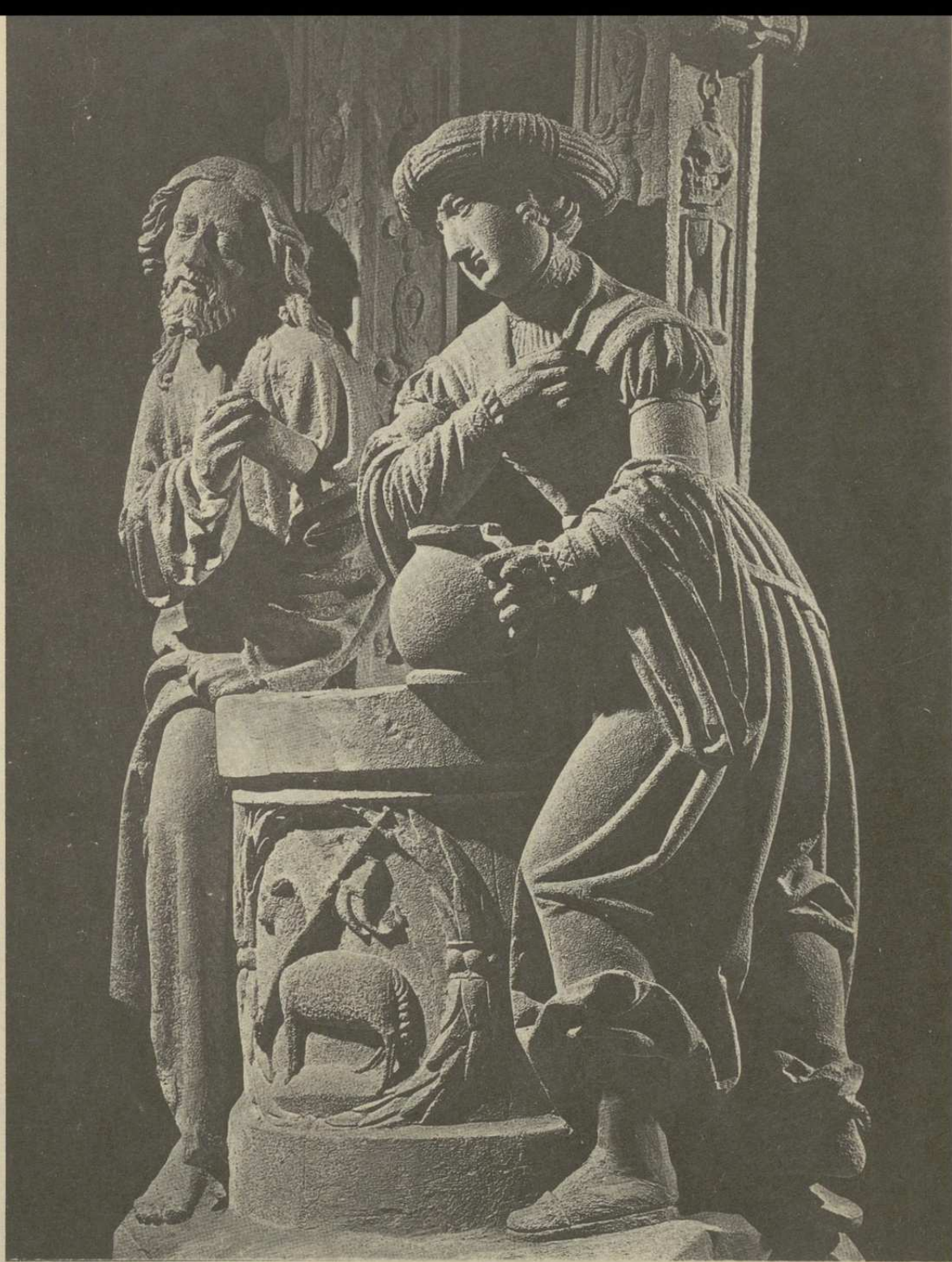
Pero se acrecienta el interés y valor del catálogo en la lectura de los autorizados prefacios y artículos introductorios, que facilitan la comprensión de una iniciativa subyacente: la necesidad de ampliar, renovar, intensificar, la tarea cultural del museo, en nuevas instalaciones que conjunten los avances técnicos y cambios sociológicos postulados por una museografía de escala más humana.

El Consejero de Estado, Director de Instrucción Pública y Cultos, Mr. Marius Cottier, subraya que junto a la *función conservadora* de los testimonios del pasado —de orden artístico, histórico o folklórico—, un Museo tiene la *misión esencial de presentarlos y explicárselos al público*. Igualmente sienta un principio orientador que obliga a hacer compatibles las exigencias museográficas modernas, integrándolas armoniosamente en el ámbito del barrio en que se instalan. Prevé también la necesaria irradiación de los talleres de restauración —previstos para el Museo— hacia objetivos de conjunto en un más amplio perímetro regional.

El Síndico de Friburgo, Mr. Lucien Nussbaumer, plantea sugerentemente los cambios sociológicos de la vida actual, consecuencia de los avances fulminantes de la técnica. Reducción de la jornada de trabajo, aceleración de su ritmo, jubilación generalizada y anticipación del límite de edad, mayor ociosidad antes o después del retiro, mayor deseo de formación en la edad adulta, sensible y creciente longevidad son algunos de los aspectos más generalizados de este cambio. Tales cambios han hecho —en pocos años— que se considere necesario otro reajuste de la vida ciudadana que aspira a más calidad y nivel y vuelta a modalidades más naturales, aunque sin renunciar a las ventajas de la civilización moderna.

Todo ello afecta, sin duda, al Museo de Arte e Historia, organismo de irradiación y elevación cultural, si no ciertamente ideal, al menos muy real y concreto, en el mismo centro de la ciudad antigua, en locales que felizmente conjuntan el respeto al pasado con las necesidades funcionales del presente: «...se trata de reconstruir los antiguos mataderos para dar en ellos un espacio mayor e indispensable al Museo». Al efecto ya existe un estudiado proyecto arquitectónico de adaptación, comenzado por Marcel Strub y terminado —con gran acierto— por Michel Terrapont. Se incluyen en el Catálogo, para pública información, una serie de planos con suficiente explicación, que permiten a los ciudadanos de Friburgo una toma de conciencia sobre la sugestiva propuesta de ampliación. Sirven de introducción estos criterios lapidarios: El reanimar un viejo edificio abandonado es tarea más estimulante, difícil y satisfactoria que el crear uno nuevo; aprovechar la oportunidad para provocar una serie de mejoras urbanísticas, que vienen exigidas por la primera (parking, pasos subterráneos, jardines, etc.). El nuevo objetivo del arquitecto no es crear monumentos, sino volver a descubrir las viejas fuentes de cultura, para reintegrarlas nuevamente en el conjunto de las necesidades actuales.

Un mayor espacio nos sentimos obligados a dedicar al sugestivo y orientador trabajo sobre «Una Museografía de escala humana» que firman en colaboración Yvonne Lehnerr y Michel Terrapont.



Reproducimos la portada del catálogo y tema del póster que anunció profusamente esta gran exposición. El tema es el encuentro de Cristo con la mujer samaritana. La obra que podía admirarse a la entrada de la Exposición de Friburgo es del escultor *Hans Gieng* (1550-1551); labrada en piedra de Neuchatel, con restos de policromía, proviene de la Calle de la Samaritana, de Friburgo.

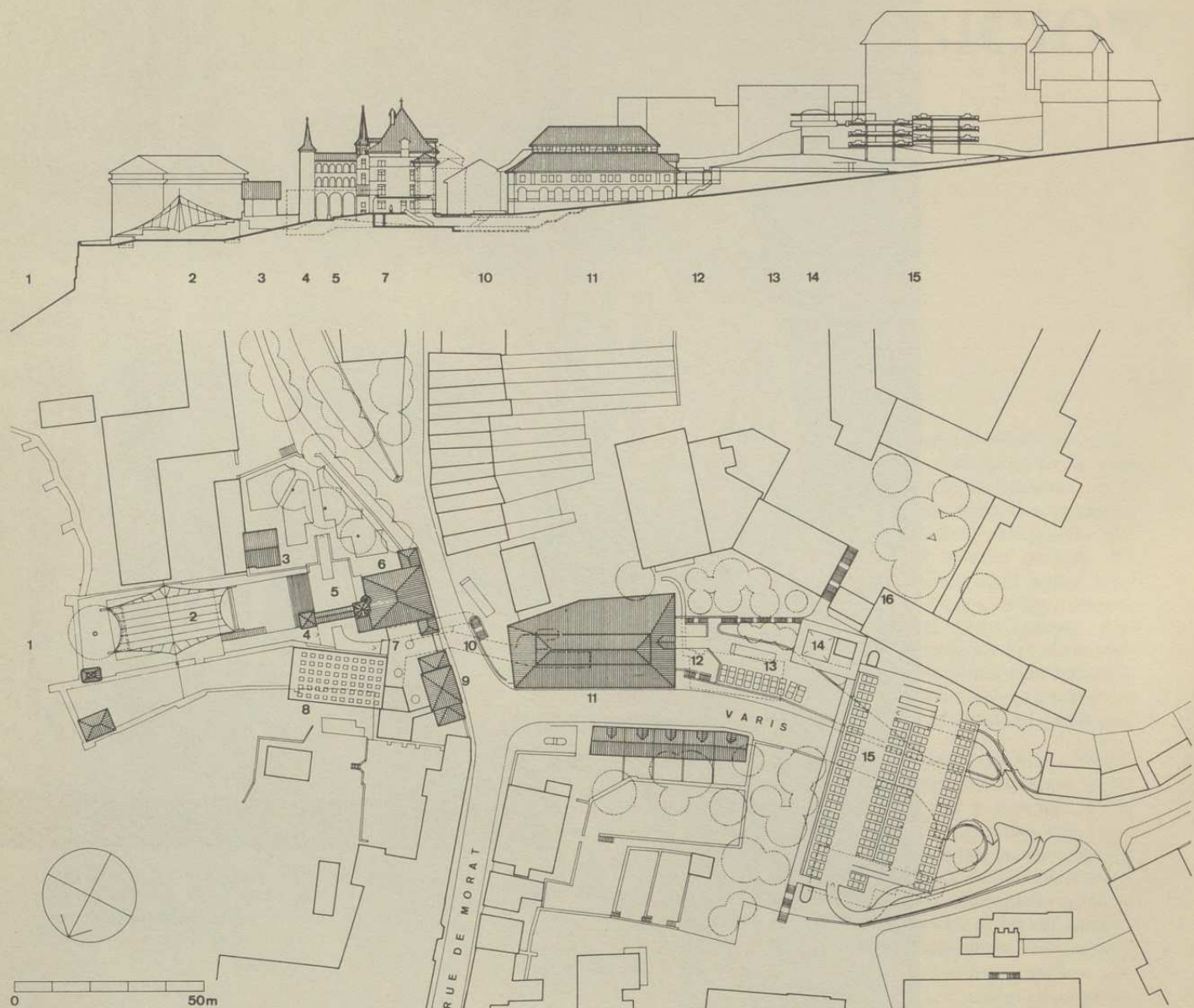


Fig. 16

PLANO DE LA SECCION Y PLANTA DE SITUACION.—1) Valle de la Sarine.—2) Jardín con entoldado provisional.—3) Casa Gótica-conserjería.—4) Torre de servicios.—5) Plaza de entrada al Ratzé.—6) Hotel Ratzé.—7) Hall de entrada.—8) Museo.—9) Antiguo Arsenal, hoy Conservatorio de Música.—10) Paso bajo la calle de Morat.—11) Antiguos Mataderos.—12) Plaza de Acogida, en el Varis.—13) Aparcamiento de servicios y automóviles.—14) Cafetería y ascensor.—15) Aparcamiento «puente de Varis».—16) Colegio de San Miguel.

En las complejas tareas de conservación han entrado en juego variados trabajos de carácter técnico, de nivel físico, químico, psicológico, pedagógico, etc., complementos hoy indispensables para asegurar la conservación física de los objetos, pero todo este rigor científico de investigación es tarea propia de especialistas, que debe quedar en lugar reservado, sin invadir —deseándolas— las actividades transmisoras y difusoras propias del museo.

El museo será siempre la concreción visual del concepto que se tiene de cultura. Los cambios se reflejan y acaban en un proceso de deshumanización, que va penetrando en diferentes aspectos dominantes de la sociedad; gigantismo, enciclopedismo, happening, etc. Se estima perjudicial y hasta peligrosa la centralización de la cultura; cuanto más grande sea un museo —perdiendo la escala humana— es menos propicio para el deleite personal. Son preferibles diez pequeños museos íntimos que un museo mastodóntico y pretencioso por su voluntad de abarcarlo todo, inhóspito por la invasión de una masa charlatana y ensordecedora.

El hombre no desea que se trasplanten al Museo las tensiones y ruidos, el desasosiego e inquietudes de la vida cotidiana; prefiere, sin duda, encontrar un oasis de paz, silencio propicio para la reflexión, ambiente de espiritualidad. El propósito de toda presentación museográfica concede *prioridad al objeto*, creando las condiciones de silencio propicio para el placer espiritual del contemplador. Las exigencias técnicas del montaje deben resolverse sin que perturben la apacible visión del objeto, que debe hacerse asequible a todo público, en fácil captación general, evitando todo clasismo y diferenciación de edades y culturas. Los museos no se destinan a la gente ilustrada, especialistas o sabios.

Deberán evitarse siempre los riesgos de un lenguaje pedante y rebuscado, que distanciara al público sencillo. El arte es lenguaje de imaginación para la imaginación. También deben superarse matices que llevarían al tipo de Museo-feria, o Museo para relaciones públicas, o Museo-enciclopedia.

Se añora un museo que, *facilitando una enseñanza implícita y cuasi-insensible* (Luc Benoist, 1960), prepara y cuida una *ambientación propicia para el recogimiento*. Un museo de escala humana debe posibilitar el goce íntimo, el placer y alegría de lo festivo. Difícil misión que supondría el logro de una armonía espontánea sobre el espacio, los objetos y los hombres; que consiguiera sobriedad sin severidad, tono justo, rico, sin lujo ni ostentación: silencioso y a la vez repleto de un gran contenido asequible, siempre suscitado como irradiación del objeto. El visitante elegiría libremente los temas de su diálogo y soliloquio, gracias a la humildad retirada del montador.

Un museo viviente no puede ser estático, asentado en exclusiva sobre un tipo privilegiado de patrimonio cultural. Deberá conceder importancia e ilustrar múltiples manifestaciones de creatividad e inventiva, tanto de gentes sencillas, de obreros, como de patronos o empresarios,



Una de las más notables esculturas medievales es, sin duda, la Crucifixión del siglo X, labrada en piedra, y conocida como la *Crucifixión de Villars-les-Moines*.

de soldados o de minorías académicas. Ha de presentar con idéntica agudeza lo antiguo y lo moderno, lo precioso y lo expresivo, la orfebrería religiosa o cortesana, los relicarios barrocos en madera y las realizaciones artesanas.

Frente a la invasión social de la publicidad y propaganda estereotipada de las artes, hay que conseguir dar acceso al hombre de hoy al *contacto directo* con la obra de arte, su epidermis, su materia, su granulado, sus volúmenes, en una palabra, con su presencia real y verdadera. Es el modo de educar la sensibilidad estética tantas veces atrofiada por el maquinismo técnico imperante. El museo necesitará la ayuda y esmerada asistencia de las técnicas de conservación y restauro que aseguren la integridad física de la obra, pero evitando cuidadosamente toda huella de mecanicismo o masificación.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL TEMA

También a nosotros nos afecta en España la necesidad de replantear el tema de los museos en su doble tarea de conservación y presentación de las obras de arte. El futuro que se avecina es preocupante y la maduración de criterios no puede dejarse a una improvisación, sino, más bien, preverse en lo que se pueda. Siempre sería conveniente la aceptación de algunos objetivos concretos y orientaciones que puedan servir para encauzar las tareas comunes de conservación y presentación, respetándose —al aplicarlas— las múltiples variantes que exijan especiales soluciones en cada caso.

Acotamos el campo de nuestra reflexión a la conservación y presentación —con carácter permanente o circunstancial— de esa gran parte de nuestro patrimonio artístico, promovido, conservado y utilizado por la Iglesia, más o menos vinculado al culto divino. A este respecto debiera descartarse la nomenclatura aún vigente en muchas partes, que llama tesoro o museos lo que debiera ser simple EXPOSICION de arte sacro o de arte religioso. Tesoro crea un trasfondo de acusación de riquezas u ostentación suntuaria, que han sido denunciadas por el propio Concilio Vaticano II; Museo arrastra también un carácter de honrosa jubilación, o retiro usual, de piezas que nacieron para el dinamismo litúrgico, cuya vigencia —total o parcial— debe mantenerse.

Signo de los tiempos

Nuestro objetivo es amplísimo y con tendencia a acrecentarse. Atención ya exigida para la mejora de lo existente y que lo exigirá —en gran escala— en un próximo futuro la salvaguardia de un importante cúmulo de obras de arte religioso, procedente de pueblos o aldeas abandonados o de población muy decreciente, que poco a poco van siendo absorbidas por la inmigración urbana propia del proceso de industrialización. En España muchas veces el hecho de la despoblación suele acentuarse en zonas pobres del Centro o del Sur que en pasadas épocas tuvieron indiscutible esplendor que aún pregonan sus templos, palacios o casonas, casi deshabitadas y vacías. Se vive tristemente el éxodo de la gente joven o de media edad —la mano de obra—, mientras que infancia y ancianidad prolongan su forzada permanencia en ambientes empobrecidos y culturalmente subdesarrollados.

Gratitud al clero rural

El clero —principalmente— mantiene con grandes dificultades y penuria de medios la atención pastoral —religiosa y humana— de aquellas buenas gentes, y durante siglos ha sido el anónimo y gratuito conservador de gran parte del patrimonio que ha llegado hasta nosotros. Su labor meritoria comienza ya a justipreciarse, cuando la penuria de clero y disminución de vocaciones sacerdotales comienza a dejar sin relevo posible, a no cubrir vacantes en parroquias, incluso en zonas considerables y de valiosa herencia artística, que ya se resienten de los riesgos de la soledad.

Paralelamente a los cambios pastorales que intentan cubrir las necesidades religiosas personales se impone la necesidad de una nueva organización de salvaguardia —y casi de socorro— de tantos valores históricos, artísticos y religiosos, que exigen nuevas instalaciones de acogida para la conservación de un gran caudal considerable de obras que no deben dejarse perecer por abandono, ni ser fácil botín de chararileros o comerciantes avisados, que pronto merodean donde surgen oportunidades de ganancias en trasiego.

Con todo es preciso evitar las tristes consecuencias de una centralización cultural y artística. El lamentable designio de desalojamiento —hacia puntos más céntricos y mejor atendidos— de lo poco de valor o interés artístico que queda en esos pueblos o aldeas provoca un sentimiento de desarraigo familiar y de frustración colectiva de muy tristes consecuencias. Sólo en casos de serios peligros de robos, pillaje o destrucción, podría aceptarse una solución tan drástica. La avalancha y trasiego —al menos en el campo del arte religioso, de templos o ermitas— ocasiona en el templo de acogida difíciles problemas de almacenaje y gastos imprevistos para la conservación y presentación debida a las obras que llegan.

Servicios del arte al dinamismo litúrgico

El arte de la Iglesia —medio eficaz de comunicación— suele ser de arte sacro, vinculado directa o indirectamente al culto, o arte religioso que completa la ambientación y crea un clima de evocación y auténtico sentido religioso. Su presentación postu-



Visión del sacerdote solitario, paseando en los atrios del templo, que evoca las duras circunstancias en que tantos sacerdotes anónimos han tenido que luchar y sufrir en la conservación del patrimonio artístico ligado al templo.

la un clima de paz, silencio y espiritualidad, en contraste con el almacenaje desordenado de obras múltiples.

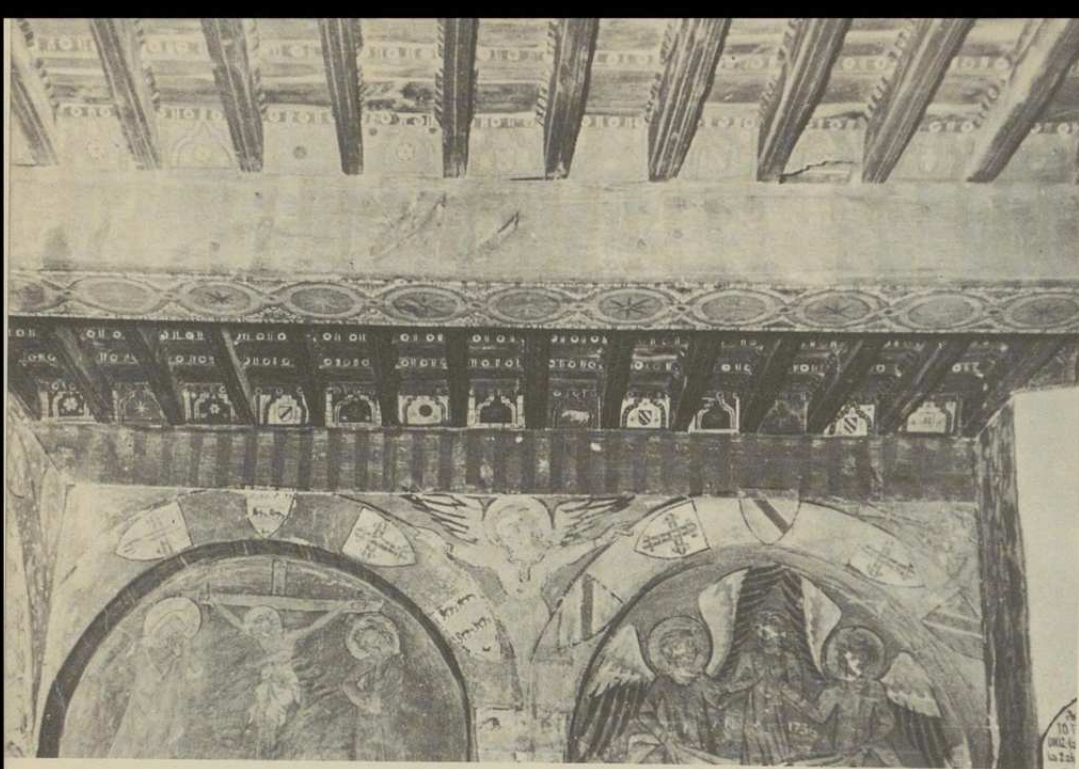
Nacido como un arte vivo, con destino cultural, mantendrá su vigencia mientras sea posible su utilización en ceremonias litúrgicas. No todo, ni siempre, mantiene su funcionalismo litúrgico, pero, con todo, tampoco queda separado del mismo al declararlo «museable»; el objeto sigue siendo válido para su destino. Tal vez pueda quedar circunstancialmente retirado, pero puede llegar la oportunidad de su vigencia ligada al culto en circunstancias más o menos frecuentes. El museo de arte religioso no debe ser un simple almacenaje de obras muertas o jubiladas, sino que debe mantener una flexibilidad dinámica en la que se prolongue oportunamente el uso circunstancial de las piezas expuestas.

Así podrá ser el museo una solución defensiva y aseguradora de aquellas obras a las que la Iglesia y el entusiasmo popular concedieron una vigencia que no termina por el simple hecho de su especial custodia. El museo de obras de «arte vivo» también debe tener cierta vinculación al destino de las mismas, en su flexibilidad dinámica, creando un tipo de ambientación, a la vez religiosa y estética, que supere todos los riesgos de un vulgar almacenaje o de un clima de desacralización.

Lógicamente, la primera misión conservadora del museo exige el delicado cuidado de la existencia física de los objetos en custodia, y esto supone no sólo unos cuidadosos servicios de limpieza, sino muy especialmente la atención técnica de especialistas que cuiden de evitar cuantos riesgos —o factores físicos desintegrantes— puedan dañar a las piezas artísticas. Esto nos llevaría a otro tema de gran interés en Museología, como es la disponibilidad permanente de un equipo competente de restauradores y conservadores. Su posibilidad de presente exigirá una preparación —profunda y acelerada a la vez— de mano de obra artesanal y de mano de obra técnica, que puedan cubrir las exigencias técnicas crecientes en este tipo de instalaciones, ideal del que estamos aún lejos en España.

Deprimente impresión de esta ermita o capilla de un cementerio rural, tomada no hace mucho tiempo, en zona destacada por la elevación de su nivel de vida.





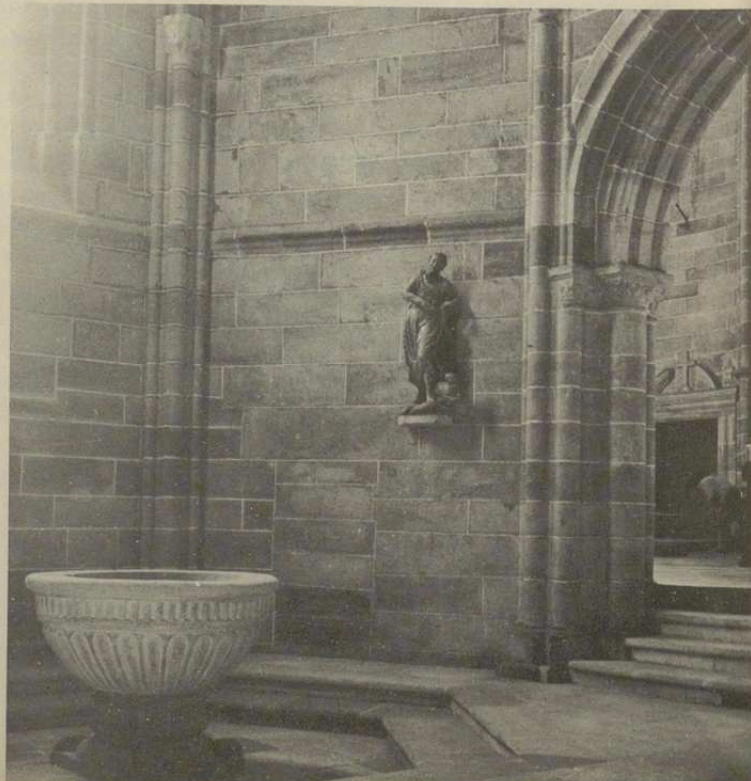
Hace unos quince años, inacabada la restauración de importantes frescos medievales, que anuncian las guías de turismo en la capilla de N. Sra. de Cabañas se tapiaron las puertas para evitar la «moles- ta» llegada de visitantes. Después de varios viajes fallidos, seguimos sin noticias de la terminación de ese singular y desconocido con- junto del s. XIV.

La presentación de las obras de arte religioso

Una presentación adecuada exigirá —igualmente que en el templo— la creación de un ambiente de recogimiento religioso al que propician diversos factores, que tan sólo podemos enumerar aquí: la ordenación diferenciada y pedagógica de los objetos; la matización de la luz —natural o eléctrica— apta, tanto para destacar convenientemente los objetos, alcanzando su visión óptima, como para crear y diferenciar ambientes arquitectónicos múltiples y variantes, que eviten la monotonía y estimulen una paz silenciosa, a la que tanto ayuda también un suave fondo musical gregoriano o polifónico. Todo ello aconseja una escala humana en toda la exposición, normalmente vinculada al templo o sus dependencias.

Esta escala humana debe también alcanzar a los propios edificios. A principio de siglo eran los museos edificios de gran representación, como las catedrales, las estaciones de ferrocarril, las Casas consistoriales o el «Palacio de Comunicaciones» (vulgo Correos y Telégrafos). Hoy han cambiado mucho los gustos y, de modo especial, en los templos y monasterios. La constitución sobre la Sagrada Liturgia muy explícitamente señala nuevos derroteros de modestia y humildad, frente a la suntuosidad ostentosa del templo preconiliar. Los museos, como los templos, son reflejos de la sociedad, y su evolución hacia la defensa de los valores y derechos humanos busca diferentes derroteros. La

Arquitectura religiosa posconciliar ha dado un gran avance hacia una transformación ambiental, con exigencias de recogimiento y de paz, y dando principalidad a lo comunitario sobre lo individual. También la Museología —y en especial la propia de la Iglesia— se aleja del centralismo absorbente, cuando la trayectoria cultural busca una expansión centrífuga.



Esta corriente se manifiesta en cuanto a situación, emplazamiento, expresividad de los edificios. La multiplicación de ambientes para la presentación de obras de arte, locales y regionales, trae necesariamente consigo la superación del monumentalismo decimonónico y el mejor aprovechamiento de ambientes con clima apropiado en las cercanías del templo o monasterio local. Nueva puesta en valor de viejos barrios o edificios abandonados, que reviven para un nuevo destino en conexión con las zonas de abolengo o de tipismo popular. Gran ocasión para estimular planes de urbanismo que defiendan y valoricen vestigios venerables de un pasado, frente a un lastimoso presente de olvido y abandono, que fácilmente acerca a la ruina y derrumbamiento irremediables.

La incorporación popular está muy condicionada a pequeños detalles que estimulan vivencias íntimas —religiosas o estéticas— que disponen para un disfrute superior del espíritu, e insensiblemente van educando la sensibilidad popular y caldeando el aprecio y apego a viejas casuchas o callejuelas, revalorizadas con noble destino. La experiencia confirma este fenómeno social y la mayor eficacia y atractivo de los pequeños museos frente a los «monumentales y centralizadores».

En la instalación adquiere importancia una ordenación de espacios pequeños con buena ambientación y propicios para la obra expuesta, así como una cuidada distribución de obras que vaya estimulando en el visitante un cierto sentido de aventura o descubrimiento de las mismas con sucesivas reacciones de renovado interés y disfrute. La sorpresiva visión de conjunto de los grandes museos, cuyos muros se llenan de obras óptimas, pero hacinadas unas junto a otras, provocan el triste espectáculo de masivos desfiles a la carrera, en cansino y vacilante recorrido, al supersaturarse la capacidad sensitiva de un público poco habituado a descubrir y evocar el mensaje particular de cada obra.

Estas reflexiones, nacidas al calor de la visita y meditación sobre la exposición de Friburgo, necesitan desde luego sedimentación reposada, cambios de impresiones entre especialistas y una incesante tarea de capacitación de personal adecuado para secundar estos afanes de conservación y presentación de nuestro patrimonio artístico.

FR. JOSÉ MANUEL DE AGUILAR O.P.

Dos bellas realizaciones en la adaptación de los templos a la liturgia reformada. Baptisterio digno y significativo, que sustituyó a un mediocre retablo del s. XVIII, que ocultaba la bella arquitectura de la Colegiata de San Miguel, en Aguilar de Campoo. También en Palencia puede visitarse un museo diocesano de arte, que dignamente acoge y ambienta maravillas de arte religioso, que cuidadosamente recoge y conserva un dinámico equipo de expertos, presididos por el Vicario Espiscopal de Arte.



LA VIDRIERA

CARLOS MUÑOZ DE PABLOS

Definir qué es una vidriera en toda su dimensión conceptual y física es muy complicado. La vidriera está condicionada por su soporte que es el vidrio, y hay que tener en cuenta que sus orígenes históricos son de simple cerramiento de la Arquitectura; después, esos cerramientos translúcidos se fueron complicando con dibujos geométricos, ornamentales y, sobre todo, con la introducción paulatina del vidrio de color, las grisallas y esmaltes vitrificables, así como otros elementos que se fueron añadiendo hasta llegar a ser —junto a los esmaltes de Limoges— una de las técnicas pictóricas al fuego más sofisticadas y complejas de la civilización cristiana u occidental.

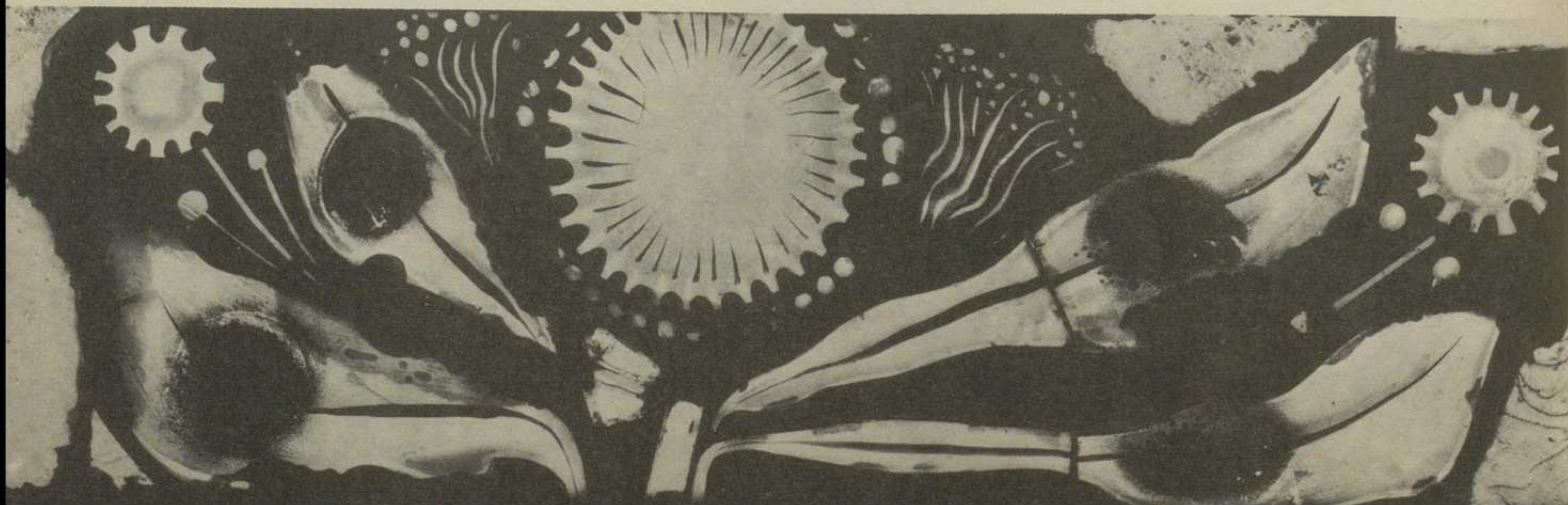
Hoy día la vidriera puede tener, y tiene de hecho, varias vertientes; depende de la técnica o materias que se emplean en su realización. En la actualidad se pueden hacer desde vidrieras con técnicas auténticamente medievales; tanto la técnica románica como la gótica, y mejor diríamos que románica y gótica en plural; porque cada nación europea tiene sus modos y formas de hacer y pintar vidrieras, y que podemos considerar como auténticas escuelas; hasta las vidrieras de hormigón, pasando por las técnicas modernistas, que son muy desconocidas pero sumamente interesantes.

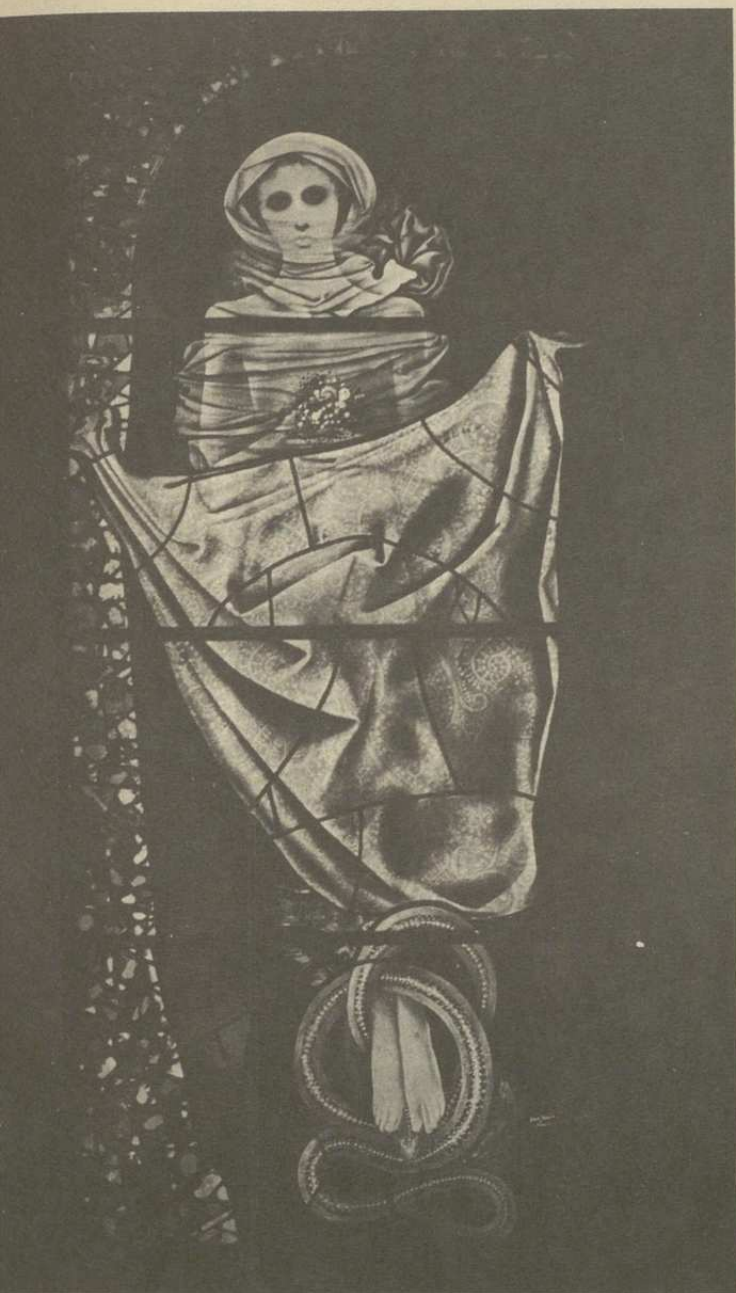
Evolución histórica

La vidriera, en su trayectoria histórica, ha ido evolucionando casi paralelamente a la pintura hasta final del siglo XV y principio del XVI; en cuanto a forma se refiere, una vidriera del XIII es prácticamente lo mismo que una tabla o mural de ese período, con su forma estereotipada, con la

misma grafía de trazo y que puede tener su origen en los dibujos hechos a pluma. La pluma es un instrumento o herramienta que, tanto en la escritura como en el dibujo, puede dar una gran variedad en el trazo; si la pluma se aprieta contra el papel, sale un trazo grueso, si se hace suavemente el trazo es fino; de esta forma se puede hacer un trazo que empiece grueso y se vaya afinando suavemente hasta llegar al final (lo mismo se puede hacer con un pincel de melancido o de rayar). Esta sucesión de líneas agrupadas y dispuestas convenientemente son las que dan el efecto de ligero relieve a los paños, plantas, anatomía y demás elementos en la pintura románica, y lo mismo ocurre en las vidrieras. Claro está que esta forma de grafía no es netamente románica, porque su origen está lógicamente en la pintura bizantina, aunque es mucho más claro, evidente y curiosamente constante en los iconos rusos y griegos. En el resto de Europa, esta forma evoluciona con gran rapidez; así podemos ver que dentro de la obra de CIMABUE hay figuras con esa grafía estereotipada y otras con un modelado de ropajes y anatomía empleando el claroscuro, con medias tintas, y todo ello en función de la forma y como consecuencia de la luz; es decir, de la tercera dimensión.

En la baja Edad Media y ya en el período gótico, ocurre exactamente lo mismo que en el románico; la vidriera es prácticamente una pintura, con la diferencia de que su soporte es el vidrio y que los pigmentos son vitrificables; pero su forma, su concepción en general es la misma que una tabla de su tiempo. Cuando en realidad la vidriera adquiere su diferencia, su camino propio con respecto a la pintura, es en el siglo XVI.





Aun siendo bellas las fotos que ilustran este artículo del gran especialista en el arte del vidrio, CARLOS MUÑOZ DE PABLOS, el juego de luces y sombras, de gamas en color o grisallas, de opacidad o transparencia, se les escapa el singular encanto y misterio de una impresión incomparable que provoca la visión directa de estas bellísimas realizaciones. El difícil tema de la Inmaculada Virgen merece especial visita en su discreta instalación segoviana (*Colegio de Farmacéuticos*).—Las figuraciones florales de otras, llenas de vitalidad y fragancia, animan con resplandor trascendente el ambiente del templo de *Mirasierra*.

El mundo renacentista margina la vidriera por dos factores importantes: el primero, porque la vidriera era un elemento evidentemente gótico, tan integrado en la arquitectura que se puede decir que en ese período y con ese estilo fue donde se producen las mejores vidrieras de la historia. El Renacimiento, con su nueva filosofía, con su nueva concepción del hombre y sus sentimientos y creencias, incluidas las religiosas, somete a revisión severísima todas las formas artísticas producidas en el período anterior, y la vidriera sale muy mal parada, marginando a la vidriera; por ese afán y ansias del hombre renacentista de alejarse de la Edad Media, o de la teología casi mitológica, y entrar en el Renacimiento o filosofía racionalista.

Relación con las Bellas Artes

La otra importante razón es que la vidriera en los siglos XVI y XVII no puede seguir a la par y como antes la evolución y avance que experimenta la pintura.

La pintura de este siglo, y principalmente la escuela Veneciana, es la que está marcando la pauta en el mundo occidental; GIORGIONE, VERONÉS, TIZIANO y sobre todo TINTORETTO son los que reúnen una serie de hallazgos perfectamente decantados por otros muchos pintores y artistas, prin-





principalmente italianos, y que la vidriera no puede asimilar porque sus órganos y elementos no se prestan a ello. Yo diría que es en este preciso momento cuando la vidriera se define con un lenguaje plástico diferente al resto de las manifestaciones plásticas.

La pintura Veneciana es consciente y usa perfectamente de la perspectiva, de la luz y la sombra, de la tercera dimensión como efecto óptico, de la matización en el color de los empastes y todo el sentido táctil que tiene la pintura. Hallazgos todos ellos difícilmente realizables por la técnica vidriera; porque la vidriera nunca debe ser un cuadro translúcido. La escultura es la forma, la tercera dimensión determinada por las leyes de la gravedad y de la física; por eso es muy difícil encontrar un escultor subrealista, no es buen idioma para hablar de esas cosas.

El dibujo es una de las Artes Plásticas más importantes y, al mismo tiempo, desdeñadas, porque siempre se piensa en el dibujo básico, sí, pero como preambulo de una obra definitiva, ya sea arquitectura, pintura o escultura, y es muy difícil liberarle de esa servidumbre, cuando en realidad este medio de expresión plástica puede ser más importante que ningún otro, por lo esencial, austero de medios y lo eficaz y rico de posibilidades expresivas.

El grabado es el medio que tiene la cualidad de poder repetir una forma gráfica, siendo todas ellas originales.

La pintura es, sin duda ninguna, el medio plástico más completo y, al mismo tiempo, más complejo y sugestivo; la pintura es un medio muy difícil de normalizar o codificar, aunque se ha intentado muchas veces a través de la Historia y por artistas que han puesto en ello todo su empeño y sabiduría. Desde el monje Teófilo a los academicistas del siglo XVIII, pasando por Leonardo y Palomino. Sin embargo, esta norma estudiada y dictada minuciosamente no hizo más que crear una reacción contraria y de rebeldía, produciendo una solución pictórica totalmente distinta a la normativa y perfectamente válida; por eso se puede decir que la pintura tiene tantas formas y maneras como las huellas dactilares.

El intentar hacer este breve análisis de cada una de las manifestaciones plásticas es para definir un poco las posibilidades de lenguaje que tiene cada una de ellas. Lo que es bueno para expresar una idea no lo es para comunicar otra; cada una de ellas es como un lenguaje que tiene unas posibilidades y sus limitaciones, y que es muy importante que se corresponda con la parte conceptual, para que la realización sea fluida y natural. Todas ellas tienen su comportamiento con respecto a la luz; en la pintura la luz incide de una forma frontal y actúa iluminando la superficie bidimensional y todo su color. Lo mismo pasa con el dibujo y grabado. En la escultura, la luz está en función de la tercera dimensión y puede ser cenital, frontal a contraluz, incluso todas ellas combinadas.

Porque lo que diferencia y define a una escultura es su configuración espacial, en el auténtico sentido cósmico de una forma que desplaza a su volumen de aire, equivalente al de su forma, cuya presencia se puede percibir o reconocer por medio de la luz que choca en su superficie y queda interrumpida y en cierto modo atrapada, y también, y esto es muy importante, por el tacto. Es quizá la única forma plástica que puede aprender la mente humana sin necesidad de la luz.

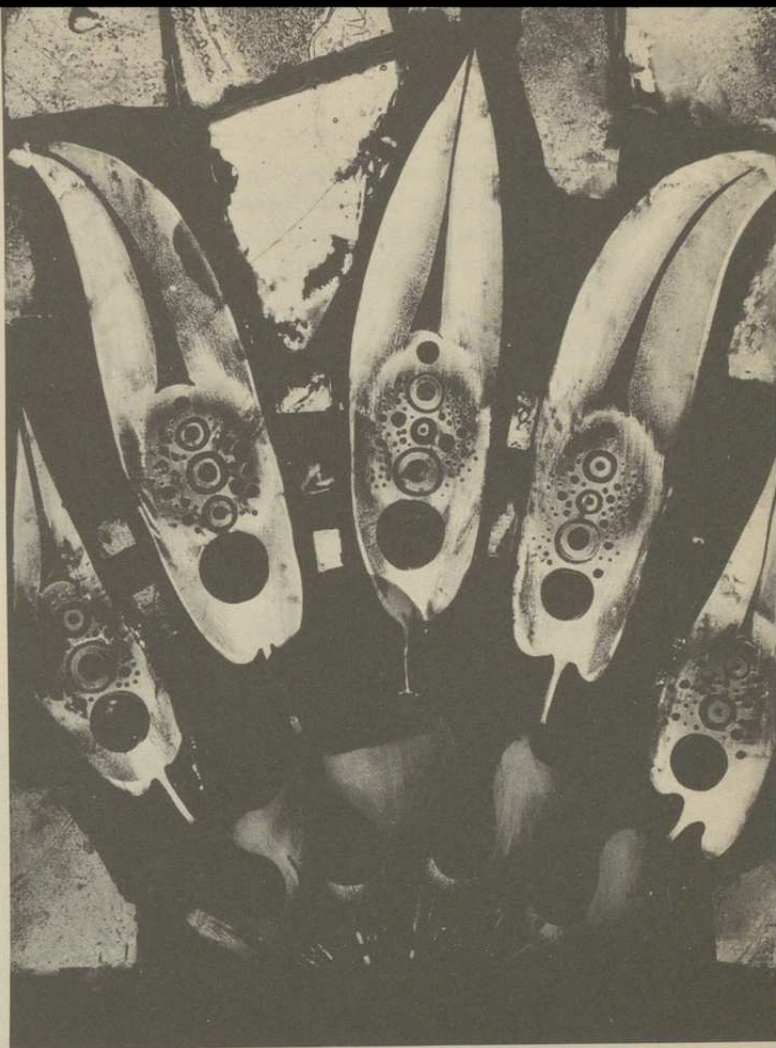
Su entidad y técnicas

La vidriera no es una escultura, tampoco es una pintura ni un dibujo ni un grabado; tiene su entidad propia, porque tiene un soporte diferente, sus pigmentos diferentes, su técnica diferente, un comportamiento con respecto a la luz completamente

diferente y, por lo tanto, un funcionamiento y una posibilidad diferente a las demás manifestaciones plásticas. La luz en una vidriera incide de una forma dorsal (totalmente opuesto a un cuadro) y como la naturaleza de su soporte (vidrio) esmaltes y grisallas son traslúcidos, la luz los traspasa incidiendo e iluminando el terreno o espacio del espectador; por lo tanto, la percepción sensorial de una vidriera es muy distinta al resto de las manifestaciones artísticas.

La vidriera siempre ha estado muy lejos del espectador, en todos los sentidos, pero principalmente en el sentido físico; por lo tanto, el conocimiento que de ella tiene es muy pobre, incluso a nivel de estudioso e historiador.

La vidriera de hormigón es una técnica que, debido a sus materias, tiene una función eminentemente arquitectónica; yo tengo el honor de haber sido uno de los primeros vidrieristas que empezó esta técnica en España, allá por los años 58-59, aunque la primera vidriera que vi con este procedimiento fue en el año 57 y está realizada en Madrid en el año 34 por un alemán que vino a trabajar a la antigua casa Maumejean. Es una vidriera pequeña, hecha con cascos de crisol y de una belleza exquisita y, al mismo tiempo, con una gran fuerza. Quiero decir que la vidriera de hormigón es una técnica más antigua de lo que parece, aunque su divulgación y esplendor en España se dé en la década de los sesenta.



Creo que la auténtica vidriera, la noble manera de hacer vidriera es la vidriera al fuego, primero porque sus medios y posibilidades técnicas son mucho más ricas que las otras formas, sobre todo si se emplea la variedad de técnicas y formas que la historia nos testimonia.

Desde el punto de vista físico o de resistencia, la supervivencia o vejez está garantizada, como lo demuestran las vidrieras del XII y del XIII que han llegado hasta nuestros días.

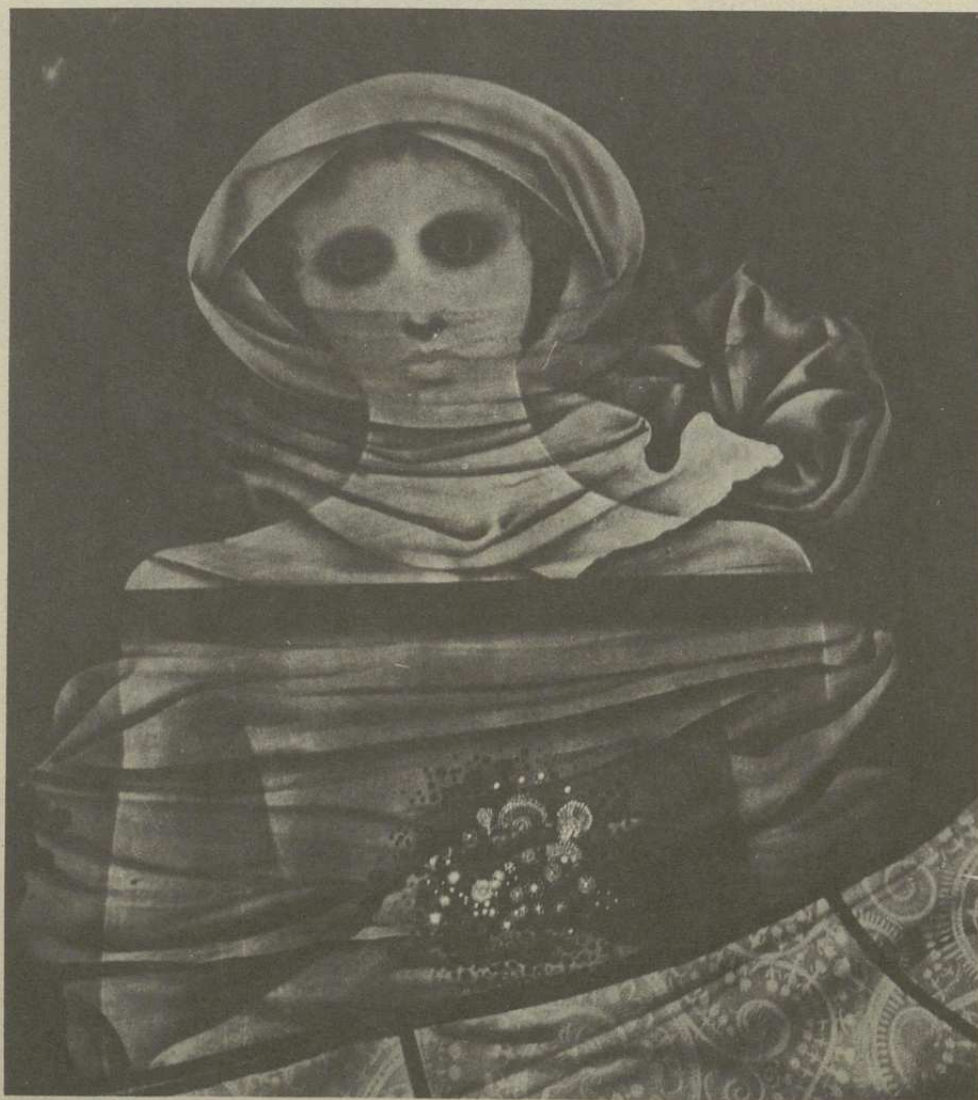
En la actualidad creo que hay una serie de vidrios y de técnicas nuevas que se emplean de una manera industrial, que creo que tienen unas grandes posibilidades estéticas y que hay que intentar estudiar con nuevas soluciones vidrieras.

En estos momentos se están haciendo nuevos caminos con distintas soluciones, tanto teóricas co-

mo materiales; uno de ellos, quizá el que más me interesa, es la vidriera pintada y esmaltada al fuego, con todas las consecuencias técnicas que los tiempos de atrás nos han ido dejando. Reunidas y puestas en función de una idea puramente plástica, separándola de todo condicionamiento histórico, para que aparezca como nueva y se pueda poner en el valor que se merece.

Generalmente, cuando se piensa en una vidriera se piensa, en arquitectura, iglesia o palacio y, por lo tanto, el tema religioso o heráldico. Esto, que en un principio pudo beneficiar al desarrollo de la vidriera, en el momento que se hizo norma la perjudicó grandemente.

Creo que hay que demostrar que la vidriera puede perfectamente ser testimonio de un sentimiento personal y un objeto exento que se puede valer por sí mismo.



CURSOS DE VERANO

Son exponente de una preocupación de la Iglesia por la función conservadora de su valiosa herencia artística.

Nadie puede dudar del interés y responsabilidad con que van abriéndose camino y vislumbrándose planes, que pronto reclamarán un nuevo montaje organizativo, una dedicación eficiente y la capacitación de mucho más personal apto y entusiasta para las difíciles tareas de conservación y restauro.

Los cursillos de verano, que organiza el Secretariado Nacional de Liturgia, se proponen suscitar prácticamente y por todas partes la responsabilidad y obligación —que a todos alcanza— de cooperar adecuadamente y capacitarse para ello, según muy diversas posibilidades de hacerlo.

Damos gustosos reiterado testimonio de cuantos expertos y competentes profesores ayudan muy generosamente a estas tareas y consiguen inculcar en su variado auditorio la inquietud por el tema, que en bastantes casos ha servido para suscitar auténticas vocaciones. Merecedores son de sincero elogio y profunda gratitud.

Los cursillos de este verano —en Madrid, Burgo de Osma, Cuenca y Seo de Urgel— han sido oportunidad para ratificar la necesidad de una planificación formativa, amplia y profunda.

Una nota común de entusiasmo y optimismo ha surgido por doquier, haciendo gratas e ilusionantes las exigentes tareas de los cursillos, con un horario ininterrumpido de clases, charlas, diálogos, prácticas en obras, excursiones formativas, etc. Es siembra placentera que sin duda madurará en frutos, superando trances de inquietud y las dificultades propias de toda iniciativa de interés.

Algo de esto dirán a nuestros lectores los ceñidos resúmenes que nos han facilitado especialistas vinculados a las Comisiones Diocesanas de Arte de algunas de las diócesis donde se celebraron tales cursillos.

A R A



EN EL BURGO DE OSMA- SORIA

Soria: Puerta principal de esta gran iglesia de San Pedro, catedral de la Diócesis de Osma-Soria, modelo de restauración y conservación de un gran monumento antiguo, bien adaptado a las necesidades actuales.

Durante los días 11 al 16 de julio se celebró en el Seminario Diocesano de Santo Domingo de Guzmán un cursillo de «Iniciación a la conservación del Arte Sacro». A él asistieron sacerdotes representantes de todos los arciprestazgos de la Diócesis, algunas religiosas y seglares especialmente cualificados.

El número de alumnos fue limitado por deseo expreso de los responsables del cursillo, dada la naturaleza de actividades programadas y el carácter eminentemente práctico de las mismas.

Tanto la dirección del cursillo como las lecciones teóricas y experimentos prácticos estuvieron a cargo de profesores del Estudio-Taller de Arte Sacro, que dirige el P. Fr. José Manuel de Aguilar, O. P., dependiente del Secretariado Nacional de Liturgia.

Los objetivos del cursillo fueron concretos: Metodología y técnicas necesarias para la conservación y reparación del Arte Sacro en la Diócesis de Osma-Soria.

El padre Aguilar ambientó objetiva y claramente el programa a realizar dentro de la Constitución sobre la Sagrada Liturgia del Concilio Vaticano II, exponiendo concisamente el pensamiento conciliar referente a esta materia y haciendo breve historia de la renovación litúrgica posconciliar en los campos de la arquitectura y pintura.

La normativa teórica previa, impartida con excelente pedagogía, se convertía inmediatamente en experimento vivo y verificación intuitiva sobre las esculturas y pinturas escogidas del Depósito Diocesano, como material de trabajo.

Las lecciones versaron sobre las técnicas del reentelado de lienzos de pintura, desinsectación y consolidación de esculturas, limpieza y fijación del color en unas y otras, con el estucado de las mismas.

El trabajo fue duro, de intensa atención, ininterrumpida observación y constante laboriosidad. Pero los alumnos pudieron comprobar con satisfacción la eficacia de esta clase de cursillos no sólo

mediante la proyección comparada de diapositivas de obras restauradas en diversas diócesis españolas, sino también contemplando con sorpresa y admiración alguna de nuestra Diócesis, revitalizada en este Estudio-Arte el curso pasado, y palpando el fruto de esta actividad cuasi-creadora en las obras elegidas como pacientes del estudio y experimentación.

Diez sesiones de trabajo de profunda concentración y muy prolongada duración son exponente claro de la actividad intensa y ritmo acelerado a que gustosamente se sometieron profesores y alumnos.

En ellas fueron reentelados dos lienzos del siglo XVII, se descubrió el primitivo estofado de una escultura renaciente, pintada toscamente en el siglo XIX; se consolidaron y desinsectaron dos esculturas barrocas; fue barnizado un retrato neoclásico y se inició la limpieza de un retablo plateresco.

Los asistentes siguieron con interés creciente las clases, verdaderamente magistrales, del selecto profesorado.

Durante el cursillo, en los escasos y cortos tiempos libres se hizo una visita a los Museos de la Catedral y al Depósito y Museos Diocesanos, no tanto para admirar el rico tesoro artístico expuesto y recogido, cuanto para estudiar el estado de conservación de las piezas y diagnosticar los medios y remedios necesarios para la supervivencia de algunas de ellas.

Con el fin de informarse «in situ» de la calidad del arte sacro oxomense-soriano y de la situación en que se encuentra, se realizó, como parte integrante del programa, una interesante y amena excursión por algunas parroquias, próximas a la Capital del Obispado, y que sirven de cobijo y depósito de obras singulares del extinguido Monasterio de Jerónimos en Espeja de San Marcelino.

En estas parroquias los estudiosos visitantes pudieron admirar esculturas románicas y góticas del mejor sabor popular, relicarios de Picardo y de Gregorio Fernández, trípticos italianos, impresionantes cruces procesionales góticas y platerescas... Pero sus ojos, de profesor vigilante o de aprendiz observador, se fijaron mucho más en la problemática planteada por el estado de conservación de alguna de estas preciosas obras.

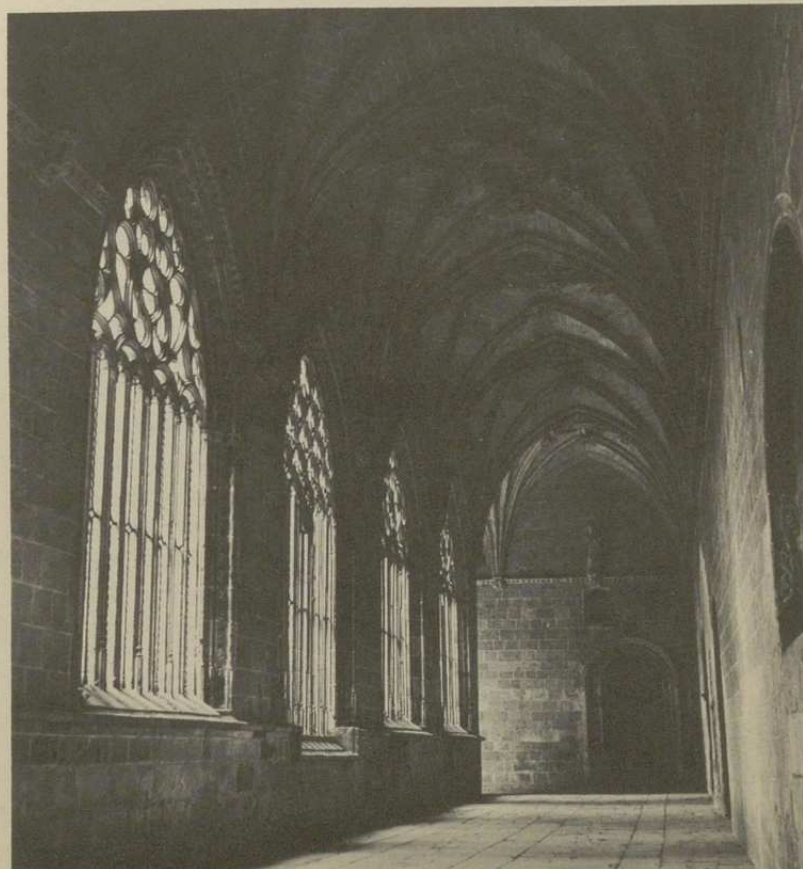
Claustro de la catedral de *El Burgo de Osma*, en cuyo entorno han ido habilitándose estancias de gran solera y evocación, con valiosos descubrimientos del claustro antiguo y cuidada instalación del Museo catedralicio.

Una puesta en común de los apuntes tomados durante los días del Cursillo ha sido el último esfuerzo de los cursillistas ávidos de garantía científica. Para mayor autenticidad, los profesores ofrecieron relación de las fórmulas técnicas necesarias para las prácticas más frecuentes de conservación del arte, en las que habían sido adiestrados los asistentes.

No obstante el éxito indiscutible del cursillo y la evidente necesidad de que se prodiguen cursillos de esta naturaleza, se impuso en todos la convicción de la urgencia de capacitación concienzuda por parte de la persona que haya de dirigir certeramente las inquietudes sembradas en estos breves días. Es necesario que una persona con cualidades y afición o vocación asista al curso de capacitación que se imparte en Madrid.

El Obispado está satisfecho de esta experiencia. Agradece vivamente al padre Aguilar y a su excelente equipo los esfuerzos por llevar a cabo este cursillo y espera que las ilusiones despertadas por estas lecciones se conviertan en realidad eficiente en este campo del Arte Sacro, tan rico y necesitado, de nuestra diócesis.

JOSÉ ARRANZ ARRANZ



EN CUENCA

Tierras abruptas y descarnadas van acercando a la sierra conquense y el caminante contempla aún erguidas y elegantes las arcadas romanas del Castellar.



Promovido por la Comisión Diocesana del Patrimonio Artístico y Documental, organizado por el Secretariado Nacional de Liturgia a través del Departamento de Arte Sacro, que pilota el Rvdo. P. José-Manuel de Aguilar, O. P., se ha celebrado en el Seminario de San Julián, de Cuenca, un cursillo de iniciación a la conservación y restauración de obras de arte antiguo.

Profesorado y alumnos

El cursillo constaba de dos secciones: Escultura y pintura.

Dirigía la sección de pintura el profesor don Leocadio Melchor, director de la Escuela Nacional de Artes Aplicadas a la Restauración, con la colaboración de doña Carmen Pérez de Palomino y la señorita doña María-Teresa de la Muela y Ramírez, profesoras de dibujo y restauración, y don Rafael Alonso, del Estudio de Arte Sacro. En escultura, don Joaquín Cruz Solís, profesor jefe del Departamento de Escultura en el ICROA, con la ayuda de don Raimundo Cruz Solís, del mismo Instituto.

Unos 35 alumnos, chicas jóvenes y adultos, mujeres y hombres, laicos y unos 15 presbíteros, han participado de las enseñanzas y prácticas.

Las obras de arte

Sobre las mesas de las aulas reposaban las pinturas estropeadas sobre lienzo y sobre tabla, las esculturas atacadas, carcomidas, repintadas, con levantes de policromía, en espera de unos productos regeneradores y unas manos aplicadas con cariño. Obras que servirían de base a los profesores para sus explicaciones y trabajos prácticos.

Apertura

A las once de la mañana del día 5 de septiembre, sin innecesarias solemnidades, se abrió el cursillo con las palabras de salutación de Monseñor Salvador Alonso, Presidente de la Comisión, hombre que ha velado durante largos años con solicitud y cariño por el tesoro artístico diocesano. Don Salvador rebo-saba de gozo, esperando que las obras de arte cobren nueva vida. El P. Aguilar habló de las gestiones realizadas para montar el Estudio-Taller de conservación y restauración en Madrid, con personal científicamente preparado, e iniciar un nuevo servicio a las Diócesis en este campo. Los profesores responsables expusieron las líneas fundamentales de su enseñanza y el trabajo a realizar.

Clase de pintura

Dos horas por la mañana en la clase de pintura. Primero se estudiaba la obra para ver las tareas a realizar para salvar el cuadro. Don Leocadio es un profesor competente, que explicaba hasta la saciedad todos los pormenores. Los profesores auxiliares realizaban las distintas facetas del trabajo de conservación, preparando las coletas, planchando los lienzos, forrándolos con papel de seda, tensando el bastidor, reentelando, levantando barnices; todo ello quemando etapas, ya que el trabajo de esta índole siempre es lento y meticuloso.

Clase de escultura

Otras dos horas por la tarde en la clase de escultura. Se desinfectaban las estatuas y relieves, se consolidaban las maderas carcomidas, se sentaban las policromías, se levantaban los repintes, se iluminaban las imágenes con goma laca, bajo la dirección y vigilancia continua de don Joaquín y don Raimundo. Don Joaquín cerraba su magisterio con una conferencia, explicando documentalmente, a base de diapositivas, la restauración de obras importantes del Patrimonio Artístico Nacional.



Excursión

Visitamos la Catedral, deteniéndonos en la contemplación de las ruinas del pendón de Alfonso VIII, desenvuelto con motivo del VIII Centenario de la conquista de Cuenca; las puertas mudéjares y la Virgen del Sagrario, destapada, que deja ver los restos de su primitiva factura románica.

En la tarde del día 7 nos acercamos al pueblo serrano de Valdecabras, con su idílica hoz, últimamente algo adulterada por el hombre y sus máquinas al abrir nueva carretera a la Ciudad Encantada. Su hermosa iglesia, de fines del siglo XV, con artesano necesitado de arreglos delicados y un buen retablo de pinturas sobre madera, al que urge aplicar un tratamiento de conservación y restauración; de urgencia también la retirada de indignidades artísticas adyacentes. Botón de muestra del estado de tantos templos de la Diócesis.

Visitas

Recibimos la visita del señor Obispo, don José Guerra Campos, y del señor presidente de la Diputación, que departieron con los profesores, recibiendo explicaciones, y con los alumnos aplicados al trabajo. Y los locutores entrevistando para Radio Nacional de España en Cuenca. Y los periodistas para reportajes en «Diario de Cuenca».

Una representación de la naciente asociación «Amigos de Cuenca» cruzó impresiones con los presbíteros asistentes, en busca de solidaridad y unión para la defensa, conservación y restauración de monumentos, patrimonio artístico, ambientes urbanos y paisaje.

Clausura

A las 12,30 del día 10, con acto público en el salón de la Caja Provincial de Ahorros, se cerraba el cursillo con una conferencia muy documentada de don Gonzalo Perales, director del Instituto Nacional de Restauración, sobre la reciente restauración y nueva instalación del famoso cuadro del Greco «El entierro del Conde de Orgaz» en Santo Tomé, de Toledo.

SILVINO NAVALÓN

Devota y bella la escultura de la Dolorosa, de Pedro de Mená, sigue siendo una de las mejores joyas de la catedral de Cuenca.



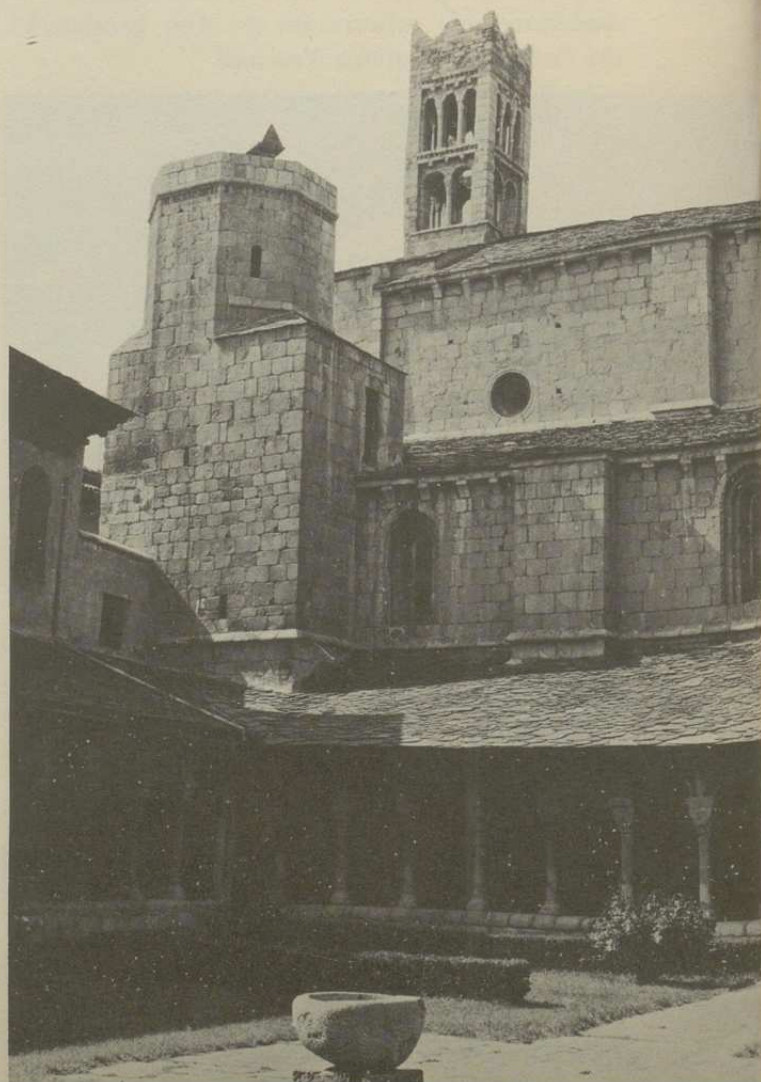
EN SEO DE URGEL

Organizadas por la Comisión Diocesana para el Patrimonio Artístico y Documental de la Diócesis de Urgel, tuvieron lugar en Seo de Urgel, durante los días 27 y 28 de septiembre, las primeras Jornadas de Arte Sacro. Asistieron setenta y tres sacerdotes de la diócesis, más una representación de las diócesis de Perpignan, Lérida, Solsona y Barbastro. Estas primeras Jornadas se orientaron hacia una sensibilización y una coordinación, a nivel diocesano, de todos los esfuerzos por la custodia y salvación del arte sacromonumental de la diócesis de Urgel.

Puede realmente decirse que las Jornadas constituyeron un éxito. La presencia de sacerdotes de todas las comarcas y arciprestazgos de la diócesis demostró el interés y el sentido de la responsabilidad del clero hacia unos valores históricos y religiosos que vertebran la geografía urgelitana. Así lo reconoció el señor Obispo al inaugurar las Jornadas de Arte Sacro, congratulándose profundamente de la respuesta que los sacerdotes habían dado.

Las Jornadas estuvieron dirigidas por el P. José Manuel de Aguilar, O. P., quien a lo largo de sucesivas lecciones nos ofreció una panorámica muy interesante y muy viva sobre el arte sacro: Aspectos pastorales, artísticos, jurídicos, ideas sobre restauración, catalogación, organización de museos, experiencias y logros...

También deben señalarse las intervenciones del P. Cebrián Baraut sobre el arte románico en el Princi-





El pueblo montaño —en ladera, valle o altura— símbolo de un mundo, de un generoso trabajo pastoral que, al mantener la fe y el culto, nos ha conservado valiosas realizaciones de arte religioso. El pueblecito de *Tahull* con el campanario románico de Santa Maria.—Un detalle del ábside de la iglesia de *Tredós, Cap d'Arán*, en curiosa superposición de estilos —elementos romanos y prerrománicos— que juntan tosquedad con refinamiento. Hoy muy necesitado su conjunto de una buena restauración.—Catedral de *Urgel —la Seo—* que da nombre a la villa, maravilloso conjunto de volúmenes románicos del XI y del XII. Y un claustro bellissimo, en cuyo entorno van también encontrando óptima ambientación las salas de un excelente museo.

pado de Andorra, muy documentada históricamente y enriquecida con diapositivas; y la charla sobre el románico del Valle de Bohí y Valle de Arán, a cargo de don José Serrate.

El programa de las Jornadas se completó, además, con la visita al Museo diocesano y al archivo episcopal, y una exhaustiva explicación sobre el *Beatus* a cargo del director del Museo, Mn. Alberto Vives.

Dos días más apretados que sirvieron, además, para el intercambio de puntos de vista y para mante-

ner un contacto muy interesante y muy vivo entre todos los asistentes, tratando de encontrar caminos para un patrimonio artístico que está en nuestras manos y del que debemos responder ante la historia.

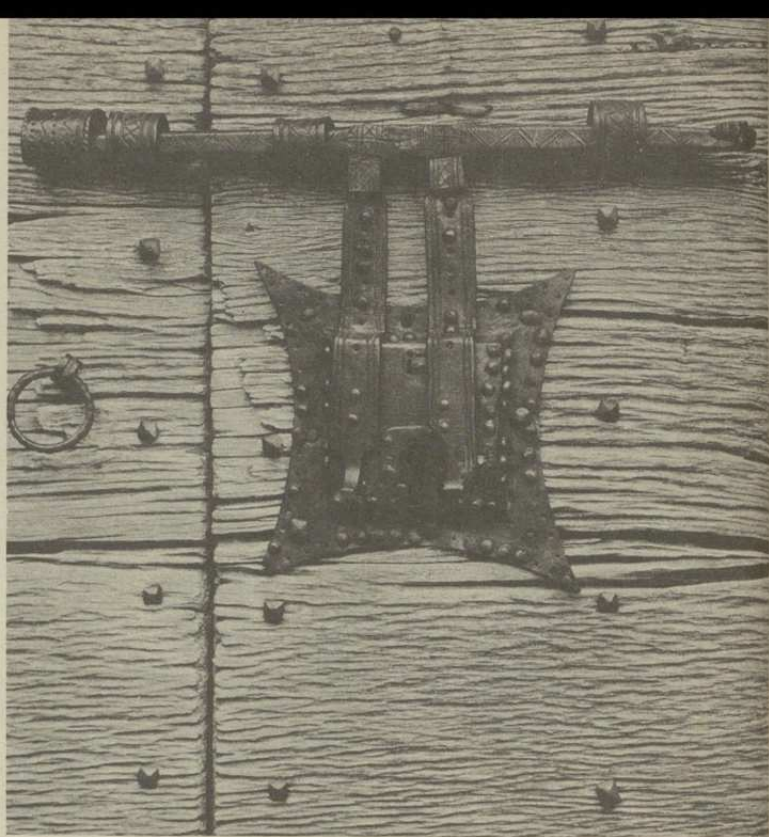
Una de las respuestas inmediatas a las Jornadas de Arte Sacro fue la decisión del señor Obispo de enviar a Madrid, ya para este curso, a un sacerdote de la diócesis para imponerse no sólo en las técnicas del restauro, sino también en conocimientos básicos y complementarios, en orden a integrarse al trabajo que la Comisión diocesana para el Patrimonio lleva a

cabo, y, muy en particular, en lo que hace referencia a la catalogación de todo el patrimonio sacro-monumental de una diócesis con más de ochocientas iglesias románicas.

Otra de las noticias que se produjeron en el seno de las Jornadas fue la anunciada por el señor Obispo de la edición de una revista de investigación histórica y documental de la diócesis. La decisión, aceptada unánimemente por toda la Asamblea, se considera como una de las fórmulas más interesantes para una diócesis cuya riqueza documental es de las primeras de Cataluña.

Las Jornadas han dado ciertamente un impulso definitivo a los trabajos de la Comisión diocesana para el Patrimonio Artístico. Con un orden de prioridades en el trabajo que tiene entre manos la Comisión, que va desde la recuperación de piezas artísticas hasta la total catalogación del tesoro artístico-sacro y las intenciones de ampliación del Museo diocesano, las Jornadas han puesto a disposición de la Comisión el interés de una buena parte de los sacerdotes de la diócesis, quienes colaboran ya decididamente, con una nueva sensibilidad.

JESÚS CASTELLS



Excelente fotografía que recoge el rudo encanto del ferrón románico en las puertas de los templos pirenaicos. Bonito tema para una tesis académica, y también bonito cierre de A R A 54. (Parroquia de Coll —Valle de Bohí— Diócesis de Lérida.)



Abside y crucero de la Seo, Urgel, arquitectura románica del s. XII, que en su conjunto exterior e interior alcanzó singular realce y elegancia al terminarse los trabajos de restauración.

A NUESTROS SUSCRIPTORES

Nadie podrá extrañarse de que **A R A** se sienta gravemente afectada por la crisis económica general, especialmente por todas las alzas de costos (papel, imprenta, fotografías, distribución, etc.). Ha pasado del 100 por 100 nuestro aumento de gastos.

A R A nació deficitaria, ha seguido siendo deficitaria, pero no quiere —a pesar de ello— dejar de subsistir. Ha salido y sale gracias a un número de suscriptores que nos respaldan y animan. Nuestra gratitud sincera a cuantos en una u otra forma nos ayudan.

A R A excluyó y sigue excluyendo toda finalidad económica, pues su misión es fundamentalmente formativa y apostólica. Sus consejeros consideran importante la labor realizada durante quince años y la irradiación de sus orientaciones en España y el extranjero, especialmente en el mundo de habla hispana.

Estudiadas las posibilidades presentes de seguir manteniendo el contacto trimestral con nuestros lectores, hemos acordado:

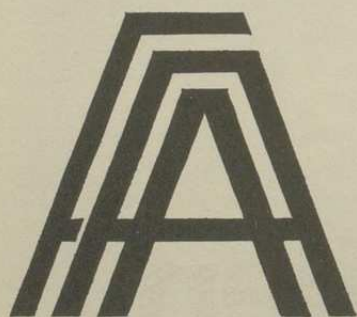
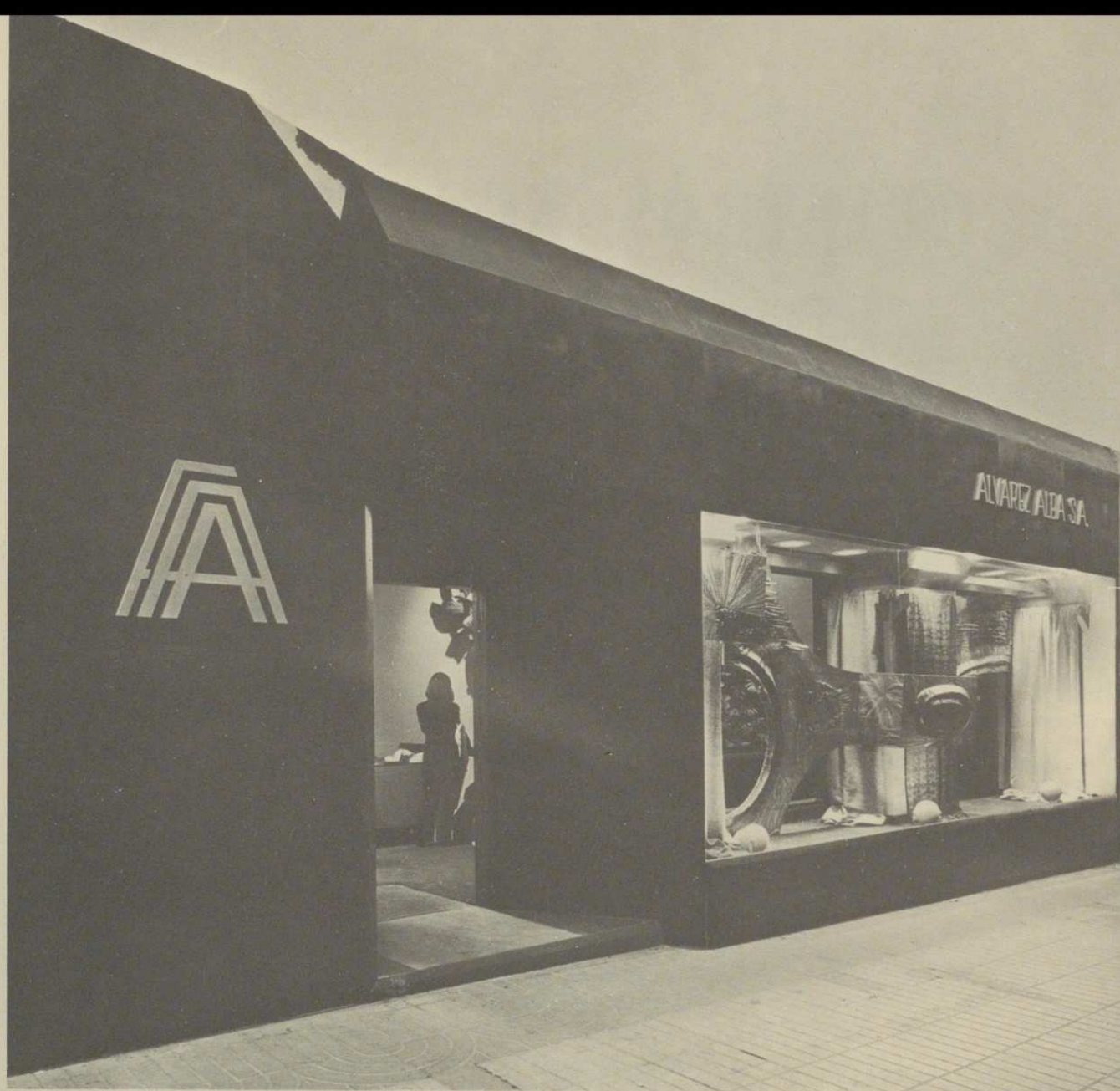
- 1.—**NO SUBIR EL PRECIO ACTUAL DE SUSCRIPCION ANUAL.**
- 2.—**NO ALTERAR LA CALIDAD DE SU PRESENTACION Y MANTENER SUS TREINTA Y DOS PAGINAS DE TEXTO.**
- 3.—**SUPRIMIR LAS PAGINAS DE PUBLICIDAD CUYOS INGRESOS APENAS CUBREN GASTOS.**
- 4.—**CREAR UNA NUEVA FORMA DE CANALIZAR LAS AYUDAS QUE SE NOS PRESTAN O PUEDAN PRESTARSENOS, COMO CUOTAS PROTECTORAS ANUALES;** su cuantía podrá ser de **mil pesetas**, o la asignación voluntaria que cada uno estime, según sus posibilidades.
- 5.—**AHORRAR GASTOS DE DISTRIBUCION** (franqueos, reembolsos, etc.), agradeciendo a los suscriptores y a los protectores remitan, por **CHEQUE NOMINATIVO** a nombre de **A R A** —y siempre cruzado para su ingreso en c/c—, la cuota que cada cual haya elegido.

Adjunto enviamos un impreso, que agradecemos remitan cumplimentado a la **Administración de A R A** (Velázquez, 51, 2.º izqda., Madrid-1).

A R A no sólo trabaja para subsistir, sino para que en tiempos de mayor dificultad llevemos a nuestros amigos un mensaje de optimismo, de esperanza y de sensibilidad artística.

Con mi gratitud y afecto incondicional,

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



ALVAREZ ALBA, S. A.

TAPICERIAS
ALFOMBRAS
MOQUETAS

VELAZQUEZ, 46

•

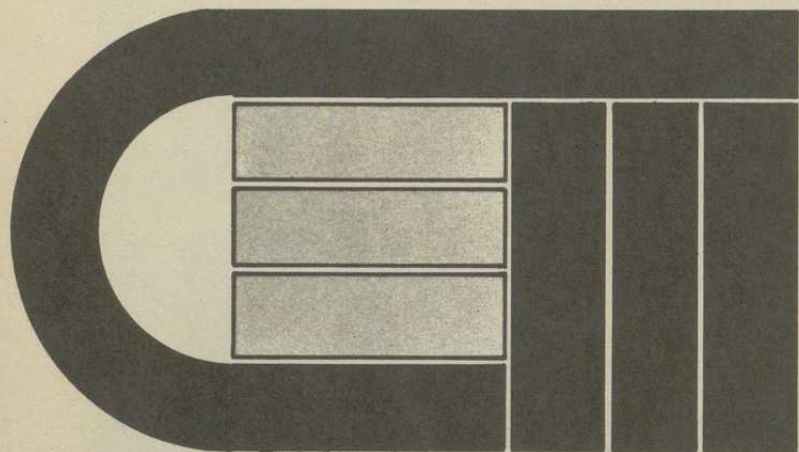
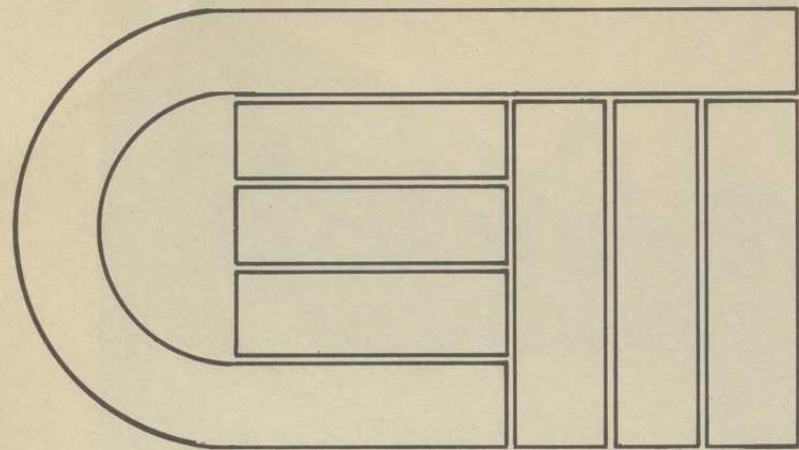
MADRID-1

construye CatoS



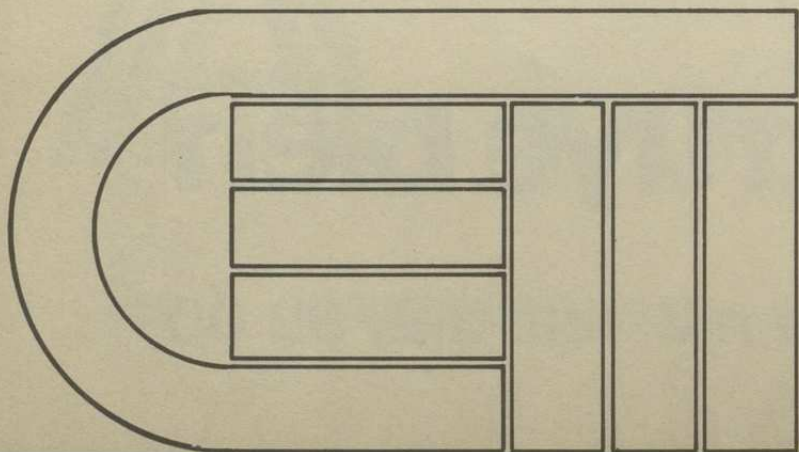
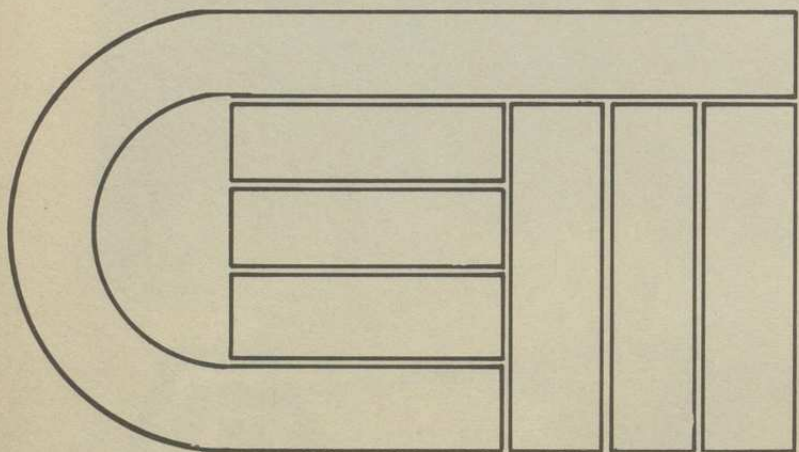
....y construye bien

Plaza de las Cortes nº2 telf. 2 21 92 00



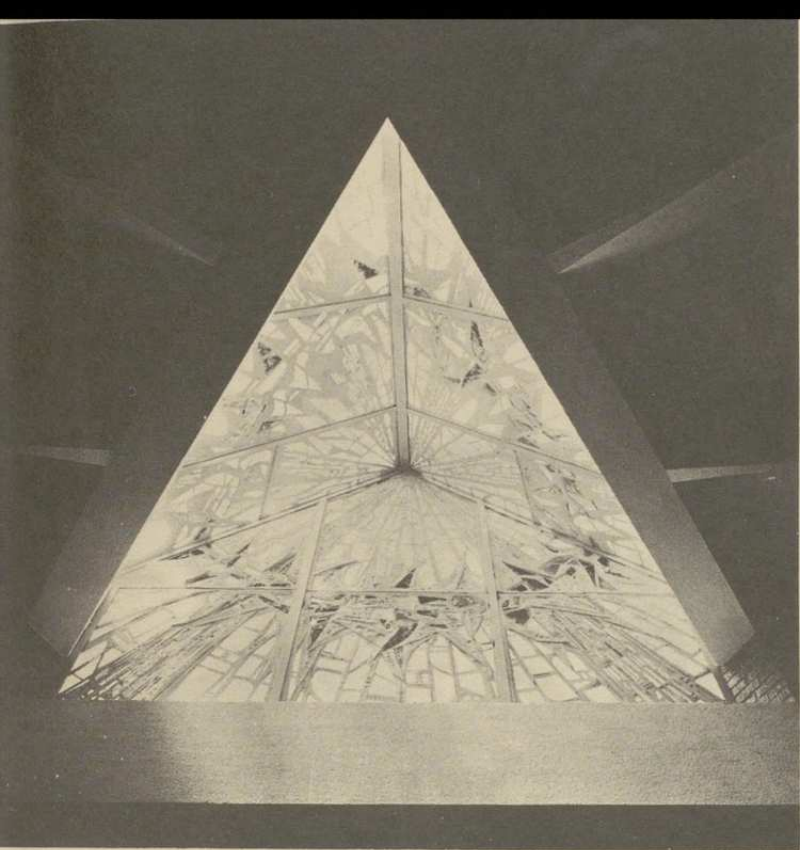
Construcciones

**SAN
MARTIN, S.A.**



PAMPLONA

MADRID



Al precioso reportaje fotográfico de PACO GOMEZ, incluido en las págs. 124 y ss., hemos querido añadir aquí otras tres tomas de este mago del objetivo, que hace arte de la técnica y a los editores nos pone en aprietos para la elección. Siempre nuestra admiración y gratitud. (J. M. de A.)

