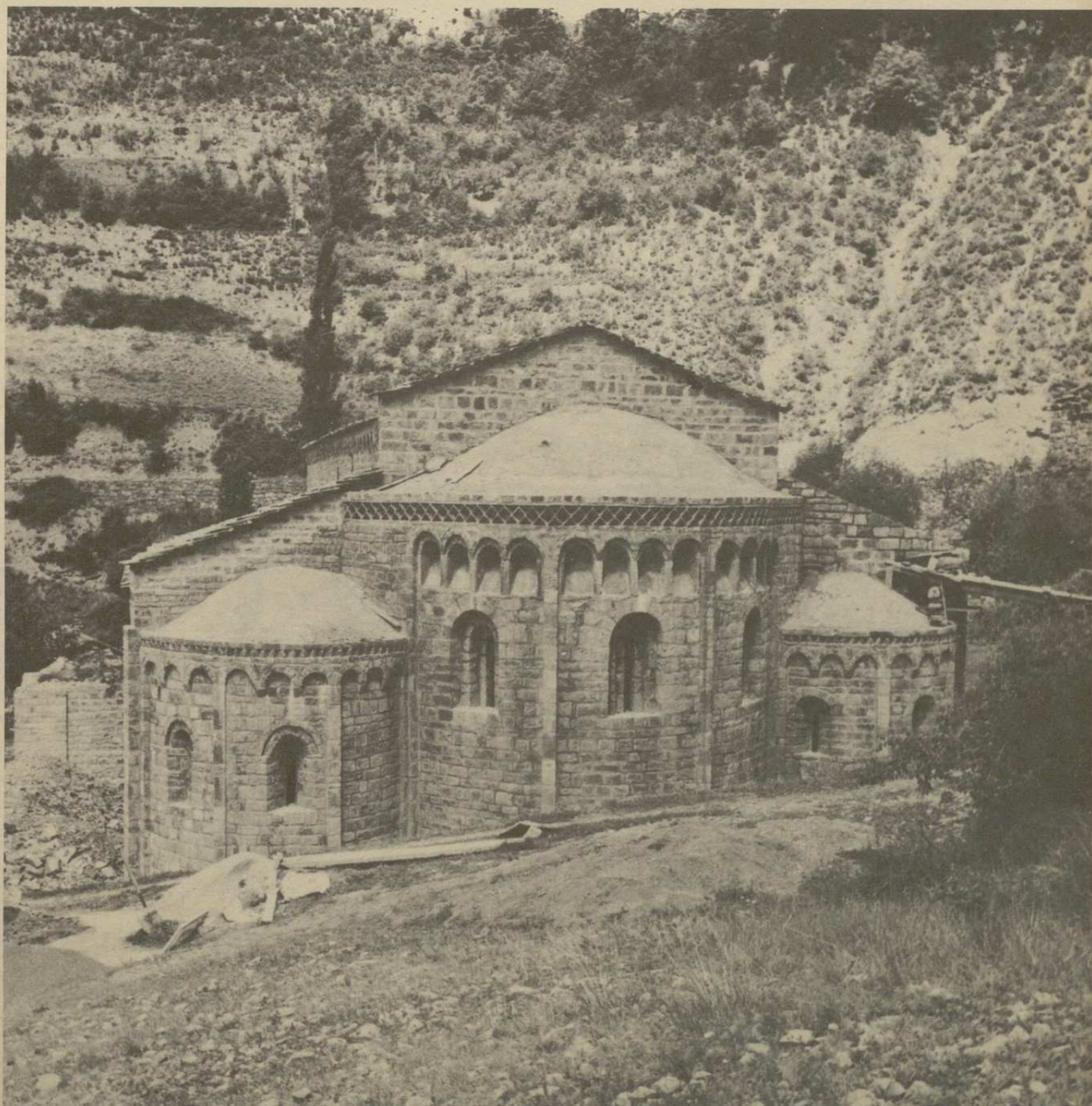


ARA

57



ARA arte religioso actual

PUBLICACION del MOVIMIENTO ARTE SACRO

Número 57 - Año XVI

Madrid

Julio-Septiembre 1978

SUMARIO

MAGISTERIO PAPAL

S. S. Pablo VI, aun sin la perspectiva de la historia, puede considerarse como gran protector y orientador del arte y de los artistas. Recogemos con gratitud y filial devoción algunas manifestaciones muy decisivas de su magisterio pastoral sobre el arte religioso.

Supuestas las especiales condiciones de sensibilidad y de capacidad para la comunicación plástica de sus vivencias, el artista —y especialmente en la temática religiosa— necesita un cultivo íntimo y especial delicadeza en su formación.

SENSIBILIZACION

PINTURA RECUPERADA

Verdadero acontecimiento en el mundo del arte ha sido la recuperación del Retablo de Abella de Conca (por Pere Serra) después de cinco años de exilio. Formidable gestión conjunta de las autoridades eclesiásticas de Urgel y de la policía internacional nos han devuelto una bellísima pieza medieval.

Lenta y cuidada deberá ser la tarea formativa de artistas restauradores. Por la madurez probada y frutos de responsabilidad presentamos la síntesis o esquema formativo desarrollado en el cursillo del pasado mes de junio en Madrid.

FORMACION

ARQUITECTURA

Paciente y callada la tarea restauradora de los monumentos que jalonan la historia artística, religiosa y política de España. El famoso Monasterio de Santa María de Obarra volvió al culto en su rincón pirenaico y es un atrayente objetivo artístico en el Valle de Isabena.

EL PAPA PABLO VI LAS ARTES Y LOS ARTISTAS

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

Todavía reciente su tránsito, los hombres nos afanamos para encontrar el calificativo que en cierto modo caracterice la personalidad y el pontificado de S. S. Pablo VI. Si consideramos el reiterado afán de acercarse a todos, de llegar a todos, de interesarse personalmente por todo, signos elocuentes de su entrega y servicio pastoral, pudiéramos recordar una anécdota clarificadora que tomamos de su discurso a los artistas, en el primer año de su pontificado. «El Papa debe acoger a todos —es Padre de todos y tiene con todos un ministerio, y para todos tiene una palabra—, os tiene especialmente reservadas para vosotros estas palabras; y está deseoso y se siente feliz de poder hoy manifestáros las, porque el Papa es vuestro amigo.»



Llama especialmente amigos a los artistas, con quienes existía desde bastantes lustros atrás un cierto distanciamiento —de funestas consecuencias pastorales—, teniendo la Iglesia que refugiarse en la colaboración de artistas mediocres, cuando ella había llenado siglos con su amistad, con su mecenazgo y su discernimiento selectivo, en la aplicación de lo bello y artístico al mejor servicio del culto sagrado. Etapas de arcaísmos, de falsas imitaciones de estilo o de frío neoclasicismo, fueron expresión plástica de un alejamiento ideológico, de distanciamiento que imposibilitaba la fecunda colaboración de Arte e Iglesia. Vuelve a plantearse —no en tono polémico, sino en búsqueda de armoniosa colaboración— la posibilidad de un arte sagrado en el siglo XX (Regamei) y el novedoso ensayo del «appel aux Maitres». Su faceta doctrinal y litúrgica tenía eco en publicaciones y centros de estudios exegeticos, bíblicos y sociológicos. Fue al comienzo del Pontificado de Pablo VI cuando se replantea el tema en el terreno pastoral con palabras sinceras y humildes, dirigidas a un gran grupo de artistas en la solemne Misa de la Ascensión, el 7 de mayo de 1964.

«Son razones de nuestro ministerio las que nos hacen salir en busca vuestra... Tenemos necesidad de vosotros. Nuestro ministerio, como sabéis, es el de predicar y hacer accesible y comprensible, más aún, emotivo, el mundo del Espíritu, de lo invisible, de lo inefable, de Dios. Y en esta operación que trasvasa el mundo invisible en fórmulas accesibles, inteligibles, vosotros sois maestros.»

«Es vuestra tarea, vuestra misión; vuestro arte consiste precisamente en recoger del cielo del espíritu sus tesoros y revestirlos de palabras, de colores, de formas, de accesibilidad... Hacer accesible y comprensible el mundo del espíritu, conservando en este mundo su inefabilidad, el sentido de su trascendencia, su ambiente de misterio, la necesidad de conjuntarlo al mismo tiempo con la facilidad y con el esfuerzo.»

Tan sublimes ideas sobre la misión trascendente del arte y del artista no excluyen la humilde y sincera confesión de responsabilidades mutuas en etapas precedentes. «¿Nos permitís hablar con franqueza?» «Vosotros nos habéis abandonado... Llevamos una herida en el corazón, cuando os vemos dedicados a algunas expresiones artísticas que nos ofenden... Separáis el arte de la vida... A veces olvidáis el carácter fundamental de vuestra consagración a la expresión: no se sabe lo que decís, ni vosotros muchas veces tampoco lo sabéis.»

No silencio, sino confiesa, los desaciertos de la Iglesia: «También nosotros os hemos ocasionado algunas tribulaciones... Os hemos turbado, porque os hemos impuesto como canon principal la imitación, a vosotros que sois creadores, siempre vivos y fértiles en mil ideas y novedades. Nosotros tenemos este estilo, es preciso adaptarse a él; tenemos esta tradición y es necesario ser fieles a ella; tenemos estos maestros, es preciso seguirlos; tenemos estos cánones, y no hay otro camino. Quizá os hayamos puesto, podemos decir, un peso de plomo a vuestras espaldas. Perdonadnos. Luego también nosotros os hemos abandonado.»

Reconocidas las culpas, las insatisfacciones y el desvío, culmina su ansiedad en esta petición sentida: «¿Hacemos las paces? ¿Hoy? ¿Aquí? ¿Queréis volver a ser amigos? ¿Es todavía el Papa el amigo de los artistas...? Tenemos que volver a ser aliados. Os debemos pedir todas las posibilidades que el Señor os ha concedido en el ámbito de la funcionalidad y facilidad, y por tanto que hermanan el arte con el culto de Dios. Debemos dejar que vuestras voces canten libre y poderosamente como son capaces...»

«Nosotros ya, por nuestra parte, Nos el Papa, nosotros la Iglesia, hemos firmado el gran pacto de la nueva alianza con el artista.» «La Constitución de la Sagrada Liturgia, que el Concilio Euménico Vaticano II ha firmado y promulgado en primer lugar, tiene una página —que espero conozcáis— que es, precisamente, el pacto de reconciliación y de renacimiento del arte religioso, en el seno de la Iglesia Católica. Repito, nuestro pacto está firmado. Ahora os corresponde a vosotros el suscribirlo.»

Vivirá la Iglesia los dos primeros lustros del pontificado de S. S. Pablo VI en plena renovación, en el difícil trance de dar vida a las directrices claras y exigentes del Concilio



Ambientamos este texto con fotos de FELICI y GIORDANI, que recogen a S. S. Pablo VI, con su secretario Mgr. Macchi, en la ceremonia inaugural de la Colección de Arte Religioso Moderno (23-VI-73). En dos de ellas contemplan la obra aportada por artistas españoles.

Vaticano II y a los documentos aclaratorios y orientadores de las fórmulas y nuevos modos. A nadie se oculta que las tensiones que se vivieron eran expresión de vivencias palpitantes de una nueva pastoral, más que de una nueva dogmática. Toda esa compleja organización comunitaria de la Iglesia, sus Congregaciones, sus Dicasterios, innumerables comisiones y juntas de asesoramiento o adaptación, centrales o periféricas, han supuesto una general correspondencia al Magisterio Público ejercido —en esos delicados trances— por S. S. Pablo VI. Balance conjunto que necesita aún perspectiva histórica, pero cuya apreciación estimativa ha ido alcanzando el general consenso de una Iglesia que se renueva y que aún no ha llegado a metas definitivas. No queremos, pues, pormenorizar en forma contable y detallista, pero sí queremos decir que después de quince años de esfuerzos y ensayos —al soplo del espíritu conciliar y en fidelidad entusiasta con las directrices del Magisterio Supremo— ha sido mucho lo que pudiera hacerse patente, dentro del campo acotado del arte religioso. Una verdadera puesta al día de los servicios del arte a la Iglesia y de la eficaz apertura y espíritu dialogante de la Iglesia con el Arte. En nuestra modesta colaboración de la Revista ARA, sin poder agotar la materia en un índice de obras de las Bellas Artes y artesanías populares, puede revisarse un conjunto estimulante y alentador de la irradiación estética del nuevo espíritu. Son los frutos de amistad, de la nueva alianza, de la imprescindible colaboración a que se alude en las palabras del Papa o en los textos del Concilio.

Pero sin querer repetir nuestra amplia información y glosas —ARA 37, verano de 1973— sobre el inolvidable discurso del Papa Pablo VI cuando inauguraba la Nueva Colección de Arte Religioso Moderno, fruto de tantos esfuerzos personales y colectivos, tampoco sería delicado silenciar las grandes directrices, sobre todo en el avance pastoral, sus palabras precisas, sus pasos cansinos y rostro fatigado, inolvidables para quienes tuvimos la dicha de asistir a tan señalado acontecimiento.

¡Cómo ponderar, después de la exposición de directrices generales de apertura y avance pastoral, la precisión —tan humanamente vivida— de la singular y personal problemática de los artistas de nuestro tiempo!

Diez años de intensos trabajos de acercamiento, de comprensión mutua, de ensayos incesantes, en una tarea ardua de poner al día no sólo el servicio del arte a la Iglesia, sino muchos condicionamientos doctrinales y pastorales que ayudarían a canalizar, con generoso esfuerzo prudentemente respaldado por el propio Pontífice. «Nuestros argumentos son ya más pastorales que filosóficos y estéticos. *Maduración de diez años, ya que en aquella misma Capilla Sixtina, durante una ceremonia memorable,* surgió la idea de honrar al arte y artistas de esta época nuestra, que han consagrado una obra digna y libre al arte religioso bajo el agobiante problema interrogativo; ¿el arte religioso es fruto de otra y ya superada época moderna, donde la raíz religiosa parece haber perdido una parte tan importante de su mágica fuerza inspiradora? ¿Existe hoy, en el marco de nuestra experiencia vital, un arte religioso, actual, moderno, hijo de nuestro tiempo y hermano gemelo del arte profano, que impresione todavía y encante los sentidos y también al espíritu del hombre de nuestro siglo?»

La contestación de un Pontífice tan prudente nos la da la personal manifestación del criterio y selección que había presidido la colección de arte religioso moderno, y la generosa y amplísima correspondencia por parte de los artistas en tan excepcional coyuntura.

«Pretendemos ocuparnos de las expresiones artísticas que tácitamente transparentan, o abiertamente manifiestan, una referencia, una intención, un tema religioso, libremente concebido por el artista.»

La nueva colección está «destinada a recoger obras de arte que el genio expresivo de nuestro tiempo ha producido, pensando no precisamente en su actual colocación, ni siquiera teniendo la intención —al menos para la mayor parte de ellos— de destinarlas precisamente al culto religioso oficial».

El Papa nunca ocultó temores y reservas frente a experiencias fracasadas, manifestándolo y analizándolo muy sutilmente en sus causas profundas. Pero —con todo— la actitud del Pontífice era optimista y esperanzada: «Hoy tenemos artistas capaces de afrontar las exigencias del tema religioso, incluso tenemos obras de arte religioso —si bien no propiamente sagrado— que con todo derecho atraen la atención.» «Existe todavía una prodigiosa capacidad para expresar, más allá de lo auténticamente humano, lo religioso, lo divino, lo cristiano.»

Y tras las palabras, la prueba contundente que presentan las obras ofrendadas a la nueva colección. Ellas son —entre muchas— y allí están en el prestigioso Museo Vaticano, dando un testimonio de gran valor documental y probativo, obras que representan la realidad de un arte religioso moderno. Su número y calidad, el prestigio de las firmas que las avalan, bien claramente demuestran que el arte religioso no ha muerto, sino que revive y retoña con nueva savia.

Simbólica y gozosa acogida les dispensaba el Santo Padre al visitarlas una a una en pausado recorrido de más de dos horas. Difícilmente olvidaremos el gran esfuerzo de aquel ilustre enfermo para contemplar el arte y a la vez atender y sonreír a tantos grandes artistas allí presentes. Con alusión evangélica dijo solemnemente en la Sixtina: jornada de alegría y gozo del Padre común, a cuya casa llega «como un nuevo hijo el arte contemporáneo». *Y cuando acababa de dedicar su atención a la hermosa aportación española, le escuchamos como en soliloquio:* ¡Cuánta belleza! Hay que venir a disfrutarla más despacio.

Aunque sin el ambiente incomparable del Museo, una magnífica edición precedida de valiosas introducciones de Mgr. Giovanni Fallani, y estudios críticos de Valerio Mariani y Giorgio Mascherpa, ha puesto en manos de todos la posibilidad del conocimiento complaciente de esta Collezione Vaticana d'arte religiosa moderna (Silvana Editoriale d'arte. Milano).

El valor doctrinal de sus documentos —valioso legado de segura orientación— y la conmoción emotiva y la carismática irradiación de su acogida paternal, han sido mensaje no publicitario, pero sí responsabilizador, que deja recuerdos inolvidables que alcanzaron resonancia y eco en todo el mundo del arte religioso. Los años finales de su pontificado —el

penoso lustro de su ancianidad dolorida— no dejó continuar su línea pastoral con los artistas. Hace poco más de un año, con ocasión de su aniversario, los artistas italianos organizaron una gran exposición sobre el tema paulino, que tuvo que agradar alentadoramente al Papa. Tal vez haya sido un último consuelo de sus amigos los artistas. Con el Padre común tenemos todos un compromiso de pastoral y de arte que él seguirá estimulando desde el Cielo.

Principales documentos del Magisterio Oficial de la Iglesia en el Pontificado de S. S. Pablo VI sobre la temática del Arte Sacro y Religioso

— Diciembre 1963, la Constitución Conciliar «Sacrosanctum Concilium»; principalmente en el capítulo VII: «El Arte y los objetos Sagrados» (nn. 122-130).

— 7 de mayo de 1964, Discurso de S. S. Pablo VI a los artistas italianos.

— 26 de septiembre de 1964, la Instrucción «Inter Oecumenici». Vuelve sobre el mismo tema en el número 90.

— 25 de mayo de 1967, la Encíclica «Eucharisticum Mysterium». A propósito de la Eucaristía, vuelve a insistir.

— 6 de Abril de 1969, la «Institutio Generalis Missalis Romani». Codifica las anteriores normativas y las amplía a propósito del templo y los objetos del culto.

— 11 de abril de 1971, Carta de la Sagrada Congregación del Clero a los Presidentes de las conferencias episcopales, «De cura patrimonii historico-artistici», urgiendo la misión de velar por dicho patrimonio.

— 23 de junio de 1973, Discurso del Papa Pablo VI a los artistas en la Capilla Sixtina, con motivo de la inauguración de la Colección Vaticana de Arte Religioso Moderno, en las Salas del Museo Vaticano.

Históricamente, significativa coincidencia impone una primera mirada retrospectiva: 1963 (5-XII), promulgación de la Constitución Conciliar sobre Sagrada Liturgia (S. C.). 1964 (7-V) Discurso del Papa Pablo VI en la Capilla Sixtina, dirigido a un numeroso grupo de artistas italianos. 1964 (julio), aparece el primer número de la Revista **ARA**, con la principal finalidad de secundar la difusión, el conocimiento, la asimilación y puesta en práctica de las nuevas orientaciones de la Iglesia en materia de arte religioso y, sobre todo, del arte sacro.

Las 57 ediciones de **ARA** han coincidido con los quince años del Pontificado de S. S. Pablo VI, de tan grato y fecundo recuerdo. Siempre nos alentó en nuestro trabajo una noticia muy fidedigna: «el Papa leía con agrado la revista **ARA** y bendecía su trayectoria». Hemos perdido nuestro principal lector; hemos ganado en aliento de fidelidad y en certeza de su asistencia bienhechora.



EL ARTE COMO VIDA AUTENTICA

CARMEN CASTRO

Todo arte, el antiguo como el actual, es y destella vida auténtica, luz adecuada para andar los días y los años... y los siglos. Busca el creador en arte esa veta de su personal autenticidad que hace posible la obra —sin duda ya hallada en sí mismo consciente o inconscientemente. (Recuérdese el célebre «no busco, encuentro» picassiano)—. La búsqueda de esa veta y su explotación con denuedo fiel es el sello del artista, marca de su estilo, manera personal de su arte; lo irrenunciable para él.

En cuanto a los no-creadores, también hallamos la presencia de un auténtico vivir —contagioso felizmente— en toda obra de arte creada por un verdadero —no digo bueno ni malo, digo verdadero— artista. A veces, nos hallamos ante una autenticidad luminosa y confortante; a veces, la obra de arte supone una autenticidad añorada y no hallada; otras, es un inquietante anhelo lo que el arte suscita en nosotros; y a veces, también, un especial

terror —sabe Dios por qué, o bien sabemos todos por qué.

Si el arte no fuera una verdad puesta ante nosotros, sino una falsedad —caso en el cual, ciertamente, no sería arte—, la Iglesia no habría suscitado, acogido, protegido al arte y a los artistas como lo ha hecho siempre y continúa haciéndolo hoy. Para todos es verdad verdadera la declaración de Gropius en 1961, reveladora del poder del arte. Decía el ya viejo maestro que la Bauhaus —su Bauhaus— «quiso llevar belleza y unidad al caos de nuestro tiempo» —era entre 1912 y hasta... la llegada del nazismo—. Para lograr su propósito, aunó en sus aulas a la mejor técnica, el mejor arte y la mejor artesanía. Y gracias a ello se encendió —1918— uno de los focos de paz que hicieron posible la primavera de Europa, tan poco eterna por desgracia.



AVES Y FLORES.—Complemento digno del texto de CARMEN CASTRO es el reportaje de bellísimas tomas de vida vegetal y animal, que agradecemos al P. Antonio Moreno, O. P. Las gaviotas de la costa del Pacífico en Monterrey (California) y las flores del jardín del convento de St. Albert, Oakland (California).



* * *

* * *

El arte tiene un sentido religioso —en verdad se lo confiere su implícita y necesaria trascendencia—. De aquí que en la formación de la persona amplíe los campos de visión y pula y afine la sensibilidad. (Nadie confunda sensibilidad con sensiblería. Su sensibilidad le garantiza al viviente más placer y más dolor en el tiempo, id est, más vida y una vida más auténticamente humana. De la sensiblería nos libre Dios, como de toda falsedad y necedad y cursilería, que empiezan siendo nada, y acaban dando origen a monstruosidades aberrantes.)

El sentido religioso del arte se patentiza en ese momento decisivo —para la obra de arte y para nosotros— de nuestro enfrentamiento con su modo de autenticidad, cuando la creación de arte realizada nos incita a descubrir el momento trascendente suyo, el de su creador, y el nuestro propio; en ese momento, la obra de arte es una recia apelación al allende... El arte manifiesta lo que no puede ser plasmado, pero sí es percibido gracias a la apoyatura de lo plasmado: Dios —o como cada cual nombre la «razón de amor» suya— confirmando sentido al vivir. Lo manifiestan las realizaciones de la literatura, las artes plásticas, las artes inscritas en el tiempo andante que con él pasan —música, danza, gesto...

Ante el arte antiguo, todo esto resulta claro. Nos lo dijeron, nos lo documentaron, escrito lo tenemos y es verdadera historia —como dice de sus alejandrinos el maestro Gonzalo de Berceo—. El arte antiguo lo entendemos —lo entiende quien sea capaz de apertura al espacio en que el arte da su acorde—; es para nosotros una serie de preguntas con respuesta acerca del sentido de su «comunicado», de su «comunicación» transmitida en clave ya descifrada o posiblemente descifrable. Libro, sonos, figuras..., mensajes que perduran, todos ellos cifrados en signos especiales, los cuales de pronto, y acaso porque sí tan sólo, se nos encienden y son fuegos claros. Ese fuego es en ocasiones noticia de Dios. Bien digo, que todos hemos visto —y aun pasado nuestra mano— y acariciado ese pez asombroso, al pronto tan sólo muy bello, viva criatura dibujada, labrada, diríase que incidida con premura sobre los muros del siglo I de Cristo. Y en un segundo instante, el pez vivo se nos ha convertido en signo, el signo del pez repetido en la artesa de amasar, en el espejo, en la arena de un camino... Anagrama de Cristo que era voz y llamada, una cita concreta, un testimonio de fe, y una revelación —valiente y peligrosa— de esa fe, en su día. Hoy es sólo arte, pero arte con llama viva. Porque muchos murieron por haber dibujado ese pececillo inocente y verdadero:



Iesus Khristos Theou Hyios Soter —*IKHTHYS*, pez en griego, anagrama de Jesús, Cristo, de Dios Hijo, Salvador.

El arte antiguo habla de un futuro que es ya pasado, pero que fue en su día asombrosa anticipación, palpable sin duda en su presente. Pienso en la cúpula de Santa María dei Fiore —en Florencia— que hizo Brunelleschi, nacido en 1377, y que entendió Miguel Angel del modo como había de ser entendida, y tradujo de la manera que todos conocemos en la basílica vaticana.

Aunque mucho sabemos —o por mejor decir, podríamos saber muchísimo si lo deseáramos— acerca del arte antiguo, me pregunto siempre si entendemos, si realizamos plenamente en nuestro sentir cuál fue la violencia del choque entre el arte de un tiempo pasado y su propio tiempo. Así, por ejemplo, ¿tenemos idea clara de la impresión que causaron a sus contempladores florentinos Adán y Eva, desnudos, saliendo de su paraíso con tan inmensa carga de cuerpo auestas, obra de Masaccio en el Carmine florentino? (Sucedió hacia 1420 y 29.)

Savonarola —1452-1498—, como un dictador actual que se precie, conoció la fuerza viva que encierra el arte, pero desconoció en él todo sentido trascendente, y ni siquiera comprendió que la carne era inteligente a la vez que sensible presencia, y manifestación de la humana dignidad. Y perdió su carne abrasadamente en la mismísima plaza de la

Señoría de Florencia —de la Florencia que sí sabía dialogar con los personajes desnudos de Masaccio... y con otros muchos más.

Y fue un choque Miguel Angel en Roma, a donde llegaba después de los oros de Pinturicchio al mismo Vaticano. Hoy no nos extrañamos de que los cardenales se alojen en las habitaciones Borgia o en su proximidad —reino de Pinturicchio— y se reúnan en cónclave en la Sixtina, donde Miguel Angel anula a todos sus anteriores. No creo yo que nadie se impresione al pasar de un sector vaticano a otro. Pero este desafío miguelangelesco —que lo es y lo fue—, ¿cómo se sintió en la Roma de Julio II? No en la Roma de los grandes, sino en la de los menudos.

¿Y el Greco? —1540-1614—. Hasta ahora, una de las razones de mi poca afición a Felipe II era su rechazo al Greco en El Escorial. Pero, a fuerza de intentarlo, he comprendido el gusto del rey gotoso. De hecho, su gota no le permitía contemplar con deleite al Greco. No es un pintor que admita ser contemplado a poca distancia, ni recostado en sillón; y el Bosco sí lo es. Quien como el rey escurialense fuese —o sea— apasionado del Bosco, y lo tuviera o tenga por su solaz en horas secas, ¿puede ceder a un Greco de pronto y porque sí? Y en aquellos días, la gente sin nombre —también J. Bosch es un nuevo excelso—, ¿qué sentía ante estos dos grandes de la pintura? Porque es de notar que el éxito de encargos —ni antaño como hoy— es la única opinión frente a un artista.

Saltando al arte nuestro, siglo XX, ¿no piensan muchos que es un duro, o un muy bello contra-tiempo? Pero, ante todo, y máxime en nuestros días, no confundamos las apreciaciones condicionadas por sentimientos distintos, cuando no ajenos en demasía al arte, con el arte y su sentido, que suscitan sentimientos en apariencia idénticos, pero que en sí nada tienen que ver, por razón de su origen. Por ejemplo, ¿saben los que piden Guernica a voces qué más hay en esa tela gris de tantos colores? ¿Cómo engarza en su sentir ese más de Picasso con el menos es más de Juan Gris? ¿Cómo, dónde, cuándo llegan los signos de Paul Klee? Y otros muchos signos de lo invisible pero ciertamente real, ¿saben leerse, descifrarse, palparse en uno mismo al verlos realizados en arte, hoy?

El arte de hoy está bastante bien compendiado en el Vaticano. Y diríase que hoy se entra a través suyo en la basílica de San Pedro: de las cuatro puertas transitables —la quinta es la tapiada de los años santos— sólo una, la central, es un bronce de Filarete, encargo del Papa Eugenio IV —1433-1445—; las tres restantes son también de bronce, obra de los escultores Manzu, Crocetti y Minguzzi. La Iglesia ha vuelto a ser la committente que fue siempre. Pio XII —30 diciembre 1947— convocó un concurso para la realización de dos de estas puertas; se presentaron 78 proyectos de artistas nuevos. Con ello se realizaba la inserción debida —rota por razones bélicas— de las manifestaciones del arte sacro en el cuadro común del arte viviente. La Iglesia, sin algarada alguna, se situaba en el tiempo —ahora importa señalar que el tiempo también cuenta con el arte— en nuestro tiempo y mundo, mucho antes que quienes tienen por lema vital ser vanguardia. Nadie se deje cegar en este respecto.

La objeción que demasiados oponen al arte de hoy es que «no dice nada». ¿No dice nada? Dice, ha dicho, y está diciendo incluso demasiado. También el arte antiguo decía muchas veces «infierno». Y si entendemos aquel modo de infernamiento también debemos entender el actual. La vida es como es, y no admite ser vivida sin hacerse fea, a veces. El en muchas ocasiones —obras— desagradable arte de hoy obedece a la consigna de Cocteau: «La forma debe ser la forma del espíritu: no el modo de expresar las cosas, sino de pensarlas». Tan verdad es que el arte significa pensares, que a nuestro Alberto —firme, pero nunca estridente— no le fue permitido exponer su obra en la URSS —y sí en





China—. Con esta digamos «prohibición», o falta de oportunidad ofrecida, se traducía en Rusia al idioma actual la inscripción famosa del frontispicio de la Universidad de Cervera: «Lejos de nosotros la perniciosa manía de discurrir».

Pero ello no implica que al arte actual de nuestra actualidad no se le puedan hacer objeciones. Lawrence Durrell —autor del Cuarteto de Alejandría— hace decir a su Clea, una escultora: «No es el arte en realidad lo que perseguimos, sino a nosotros mismos». Y Pablo VI —de felice memoria—, el creador de las Salas Nuevas del Musèo Vaticano, dijo al inaugurarlas que este arte de hoy es «un arte que se busca, más que busca». Mucha y evidente razón tenía el exquisito y buen conocedor de arte, Papa Montini; sus palabras revelan la autenticidad de este arte actual que se busca a sí mismo, mediante el cual, se esfuerzan por hallarse personalmente a sí mismos sus creadores, incluso padeciendo —plasmando— estertores de agonía ingrata, arte que sabemos leer bastante normalmente nosotros, sus contemporáneos, acaso y tal vez porque somos mayor el número de lectores aplicados a tan apasionante quehacer.

¿Qué ha pasado con el arte en este siglo XX? ¿Nos perdimos o sencilla y felizmente supimos que estábamos impresionantemente perdidos? Y esto segundo sería un primer seguro de vida para el arte, como en alta montaña es un primer paso hacia la salvación el saber con certeza que se está perdido: el no saberlo suele costar la vida si el remedio no llega desde fuera.

En 1910, Kandiski y Kupka lanzaron la consigna abracadabrante: Es la hora del Durchbruch, del destrozamiento. Y como, por otra parte, la gloria es del caballo entonces, su revista que sale en busca de la nueva creación se llama Caballero Azul (Juan Ramón Jiménez escribirá su «A caballo va el poeta —¡qué tranquilidad violeta!». Además, el mundo es sólo mundo, y hacía menos de un siglo que Espronceda pedía en su Diabolo Mundo: «Un caballo, un caballo y a volar», mientras allende el Atlántico, más o menos por entonces, Simón Bolívar, el Libertador, cruzaba en frenéticas galopadas la desmesurada cordillera andina para fundar lo infundable: un inmenso y nuevo Reino de Granada, separado materialmente y del todo unido a un tiempo por sus raíces con España. Lo cual es cosa difícil de entender desde lejos de los Andes. Pero todo esto se ha integrado en el arte actual: lo sabemos bien).

Los de la azul cabalgada pedían, como es más que sabido, «contactos directos del alma y el color, exigidos por fuerzas internas», y pedían que la obra, realización de ese contacto, expresase la propia personalidad.

Nótese que Velázquez pone en la obra suya esa personalidad personal, y la deja plantada tal y como él deseaba que perdurase. Este es su mensaje fantástico, leído por todos cuantos se acercan a beber en el pintor. Y lo leen en voz baja hoy, muchos; y lo leyeron a todo color, y respiraron su aire los que ayer lo hicieron —ese ayer que se llama Courbet, y continúa con los nombres subsiguientes que colocaron la pintura en su nueva residencia temporal.

El arte del siglo XX hemos de leerlo guardando fidelidad a su doble clave, reveladora de la presencia en él de nuestro tiempo: clave de límite y clave de tiempo.

El artista actual, en su obra realizada, suprime los límites de cualquier índole. Siempre lo hizo, pero ahora, además, lo dice. Ejemplo sabidísimo, Tápies. Y su razón: que tiene por figurativa a toda materia. A mi entender —sin embargo— es obra

exigida al artista que él fuerce a la materia a convertirse en arte, y dé su chispa —ejemplo, la naturaleza en la obra de B. Palencia— y cree un fuego, luz en que veamos a la vez lo que nosotros buscamos y la obra misma; lo que buscaba su creador y lo hallado por él. Como antes dije, se busca siempre lo ya hallado. De no ser así, acontece lo sucedido a un hombre que moría, y dijo: «Muero y no he hallado lo más importante». ¿Qué era? le fue preguntado. «Es que no sé qué era lo más importante».

El arte siglo XX ha hecho saltar todo límite, mientras las estructuras humanas cada día crean más límites, para que el hombre halle dentro de ellos cumplida su libre identidad —desde el encierro en coches, hasta la proliferación de fronteras nacionales—. Diríase que al hombre siglo XX le da miedo nadar en mar abierto. Diríase que por una vez el hombre del siglo no sabe leer el mensaje del arte creado en su siglo, que —como todo arte au-

téntico— vive sin más límites que los surgidos desde la entraña de su propio ser arte. (Aunque gusta de este arte.)

La otra clave del arte de hoy está en su intento de fijar tal como es el tiempo, incorporádoselo. El tiempo como velocidad se revela en un modo de arte despeñado —cascadas de formas que no acaban, colores que gritan al correr, para manifestar que la velocidad les impide hablar cantando.

Sobre el arte como sobre nuestro vivir actúan la aceleración y el apresuramiento continuos. Y el creador crea con una inmensa sensación de continuo discurrir veloz —¿hacia dónde? ¿a dónde? ¿es huida su marcha en carrera? ¿Es su modo de búsqueda?— Entiendo que cuando el creador logra acompasar su ritmo vivo al nuestro, los espectadores nos quedamos a convivir la obra de arte creada; cuando no lo logra, pasamos de largo a su vera, velozmente también nosotros.

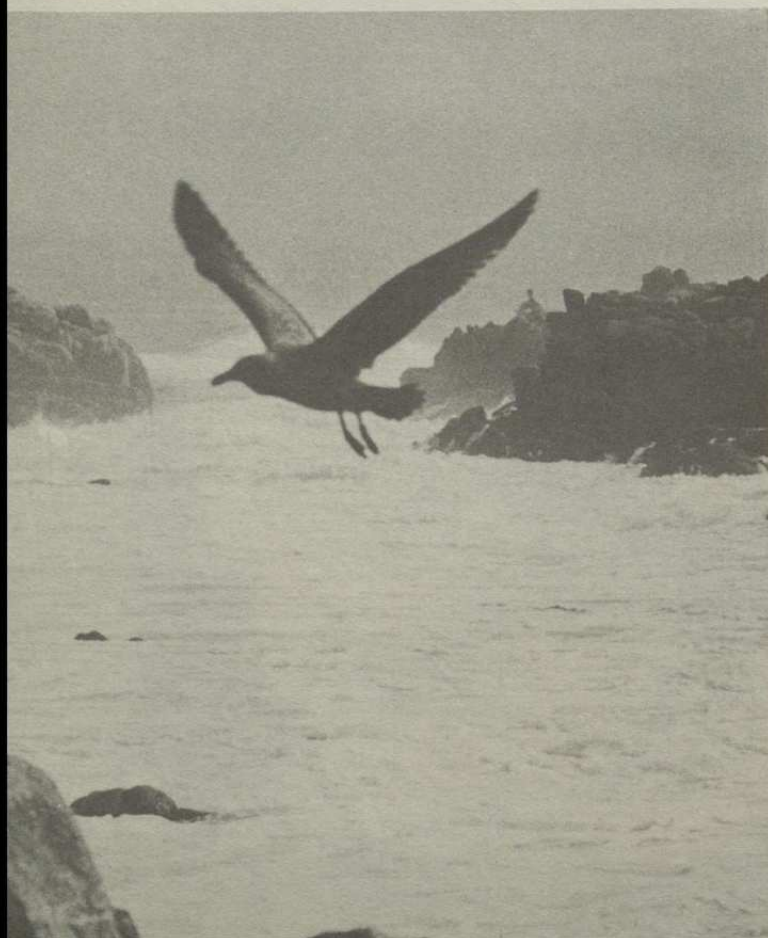


El malhumor, que es signo claro de este espacio temporal en que vivimos, pone su nota brusca y bronca —demasiado íntima y a un tiempo en exceso genérica— en la obra de arte actual, y la acuña como signo, santo y seña de unos expertos en sobrevivir. (Acaso esto seamos quienes no pertenecemos a los 450 millones de humanos que no comen en el mundo.)

Y, en fin, la obra de arte revela la configuración de nuestro tiempo cuando manifiesta a todas luces la necesidad esencial del hombre que la crea: diferenciarse como persona humana en medio de esta terrible inundación de nacidos que cubre algunos espacios sin límites, pero escasos, del planeta Tierra donde realizamos entre todos el mundo. Personas en busca atropellada de su identidad personal son hoy, como nunca parecen haberlo sido, los creadores de arte.

* * *

Quiero copiar unas palabras testimonio —admirables para mí, al menos— de un gran creador del siglo, Marc Chagal —91 años ya— que habla desde su vida muy propia —su pintura— y que datan de mayo de 1963.



«...Cuanto más audazmente se ha liberado el hombre de lo que llamaba sus cadenas, más solo se ha sentido, perdido en la multitud, prisionero de su destino...»

«...Dios, la perspectiva, el color, la Biblia, la forma, las líneas, las tradiciones, las llamadas humanidades, el amor, la seguridad, la familia, la escuela, la educación, los Profetas, Cristo mismo, todo se ha hecho trizas.

También a mí me asaltó a veces la duda; entonces pintaba un mundo patas arriba, cortaba las cabezas de mis personajes, los hacía pedazos, los dejaba flotar en el espacio de mis cuadros».

Compárense con la obra despedazada de Chagal los frescos de Dura-Europos —siglo III— Visión de Ezequiel, XI, 19 y 20 reunidos en el Museo de Damasco (Siria). Y no se olvide que Chagal es de raza judía y de origen ruso.

«El cambio... Es la misma sangre, un proceso químico en la naturaleza, en las cosas, incluso en la conciencia humana. Esta nueva autenticidad se halla en todos los aspectos de la vida...»

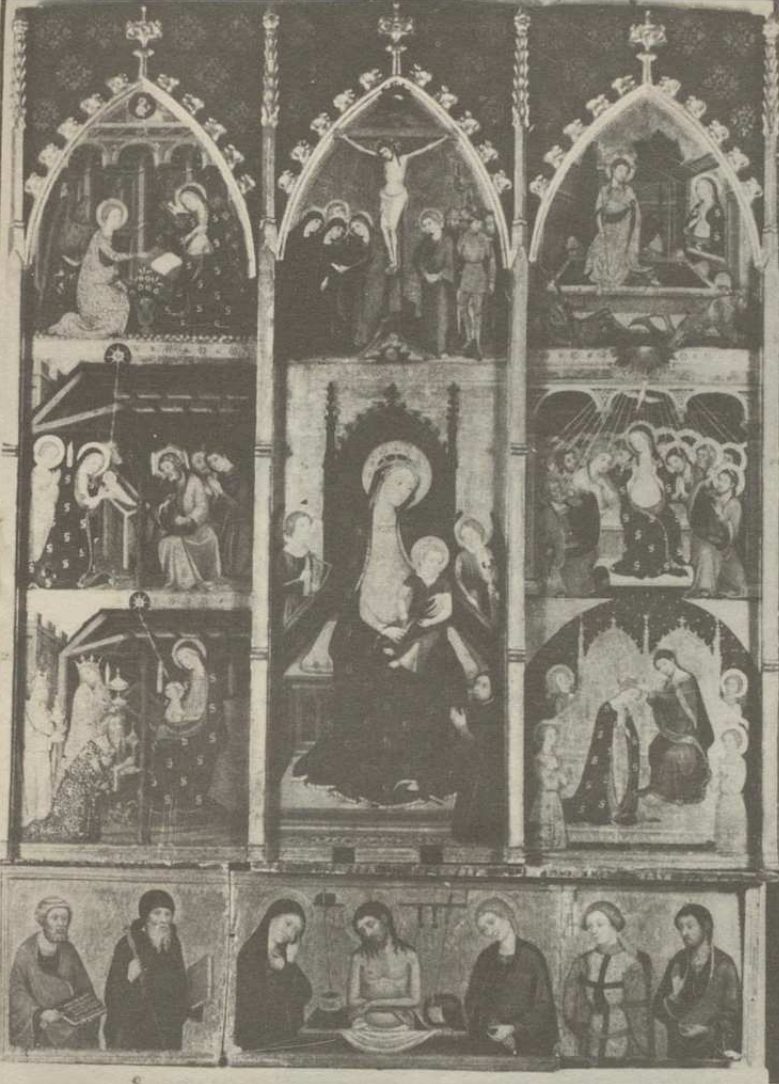
«... Si las fuentes teóricas del arte y de la vida... pudieran subordinarse al amor, los resultados serían mejores y más justos. Tratándose de arte, muchas veces he hablado del color que es amor.»

* * *

Si no comprendemos el arte actual —guste o no guste, no hace aquí al caso este sentir— no comprenderemos la vida que vivimos, y pareceremos locos, y actuaremos locamente —por no decir, neciamente.

El arte siempre tira de la vida hacia su allende. Allende la época —lo inmediato, lo cotidiano...— Y de nosotros mismos: lo sabemos bien todos los que una vez nos hemos detenido a meditar acerca del sentido de nuestra vida. Bien vale la pena dejar que el arte tire de nosotros mismos, y saque a flor de piel lo menos malo —o lo mejor— de nosotros mismos. Y todos sabemos que hay en nosotros un «mejor», y bien lo conocemos.

Que el arte nos ayude a no dejar en silencio, a no dejar olvidado con las prisas ese nuestro «mejor», nuestra menos mala parte.



Retablo de los Gozos de María, de la iglesia pirenaica de Abella de Conca —obra de Pedro Serra—, desaparecida en 1972, encontrada y recuperada en 1977. Obra delicadísima del gótico catalán del siglo XIV (1375), significativa artísticamente y ejemplar elocuente de colaboración de Iglesia y Estado en su dificultoso rescate.

SOBRE EL RETABLO DE ABELLA DE CONCA

Los azarosos acontecimientos que durante seis años han centrado la atención sobre el famoso Retablo de Abella de Conca han provocado una corriente de interés y de expectación general en amplios sectores de la opinión pública. Primero, la inesperada desaparición en la misteriosa noche de aquel 7 de junio de 1972. Después, la íntima angustia de unos y las suspicacias y recelos de otros. Durante cinco años, un enigma de oscuridad y de silencio. Más tarde, el esperanzador hallazgo de la obra de arte —en Nueva York— y el comienzo de una complicada gestión jurídica, que llevaría a un resultado plenamente satisfactorio. Por último, el

feliz retorno a Cataluña y la apoteósica presentación —oficial, masiva y popular— del Retablo de Abella en el marco incomparable del Museo de la Seo de Urgell. Todo este engarzamiento anecdótico ha contribuido a conferir al retablo una valoración crecida —de suyo natural y laudable— muy ajena a los verdaderos criterios arqueológicos y artísticos. Por ello ha parecido oportuno y orientador ofrecer al público una breve nota de las particularidades histórico-artísticas de la obra de arte, así como una precisa —aunque escueta— relación de los hechos y circunstancias acaecidos últimamente.

EL RETABLO: AUTOR Y CARACTERÍSTICAS

El Retablo de Abella, conocido bajo el nombre de «Gozos de la Virgen», no es un testimonio de arte local, sino el exponente de fervor y afición popular hacia el lugar de origen de los barones de Abella, quienes habían ejercido cargos y funciones de gran relieve en la corte de Barcelona, junto al Rey Pedro el Ceremonioso y con su sucesor Juan I.

Cuando fue pintado el retablo, en la segunda mitad del siglo XIV (1375), hacía tiempo que la corte de Cataluña había asimilado los nuevos modos italianos de pintar. A sus introductores, Ferrer Bassa y su hijo Arnaldo Bassa, va a suceder, como pintor del Rey, Ramón Destorrents, en cuyo taller —según documentos que publica Verrié— entrará como aprendiz, en el año 1357, *Pedro Serra*, autor real del Retablo de Abella, atribución hoy aceptada sin discrepancias.

Pedro Serra fue seguramente el más joven —aunque el más genial y dotado— de cuatro hermanos pintores e hijos del sastre barcelonés Berenguer Serra. Estos hermanos acometieron la función unificadora del estilo catalán de su tiempo, haciéndole alcanzar gran desarrollo en el ambiente social y espacio geográfico. Recordemos, por ejemplo, el monumental Retablo del Espíritu Santo de la Seo de Manresa, pintado por Pedro Serra en 1395; el de la Virgen de los Angeles de Santa Clara, en Tortosa; el de todos los Santos en San Cugat del Vallés; el de San Guillermo y Santa Lucía, en el Monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza; el de la Virgen con Niño y Angeles y Santa Eulalia en Siracusa; el de Santa Clara y Santa Eulalia, de la Catedral de Segorbe; el retablo mayor de Pedralbes, hoy desaparecido.

El Retablo de Abella de la Conca es un verdadero joyal dentro de aquel conjunto. Su estado de conservación es hoy casi perfecto; la finura y elegancia con que está realizado le dan un encanto particularísimo, plenamente en consonancia con la técnica artística que caracterizaba a su autor. Pedro Serra, inmerso desde sus comienzos en la influencia sienesa, con lejanas reminiscencias de los fondos dorados de la iconografía bizantina, supo asimilar sabiamente estas corrientes estéticas con un arte personalísimo, que revela búsqueda de equilibrio y de perfección formal dentro de una visión idílica y juvenil de la figura humana.

Las medidas del retablo son 225 centímetros de altura por 160 centímetros de anchura. La inicial del autor —(S)— sirve de ornamentación a todos

los vestidos de la Virgen en las escenas del retablo.

En cuanto a la iconografía, obedece a la temática preferida en Cataluña, como en otros retablos dedicados a los gozos de la Virgen. Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Reyes, Crucifixión Redentora, Resurrección, Pentecostés, Coronación de la Virgen. En la tabla central —con doble espacio— aparece la Virgen con el Niño, rodeada de ángeles y por un caballero, que muy posiblemente corresponda a la figura del barón de Abella, donante de la obra pictórica. En la predela inferior figuran San Pedro y San Antonio Abad —en un extremo— y San Jorge y un apóstol en el otro. En el centro se desarrolla un tema de Pasión: Ecce Homo, La Virgen Dolorosa, San Juan y algunos instrumentos de Pasión (corona, clavos, lanza, esponja, sudario...)

EXPOSICION DE 1929 Y REVOLUCION DE 1936

No se sabe que el retablo haya salido de Abella desde que los señores de la Baronía hicieron donación del mismo a la parroquia de San Esteban de aquella villa.

Conocida por su gran calidad entre los estudiosos del arte medieval, en 1929 fue solicitada su presentación en la Exposición Internacional —Sección de Bellas Artes— en el Palacio de la Virreina de Barcelona. De las 4.776 obras de arte instaladas en 47 salas y 6 vestíbulos, había 14 obras correspondientes a la diócesis de Urgell, entre las cuales citamos el Códice de los Comentarios, al Apocalipsis del Beato de Liébana —en pergamino profusamente miniado y letra mozárabe (siglo X)—; la Bula escrita en papiro del Papa Silvestre II (año 1001) y el Retablo de Abella, ubicado en la Sala XVIII, número 1.072. Del cuidado, traslado y seguro financiero se encargó don Josep Bardolet. Una vez restaurado, expuesto y admirado, retornó el retablo a su lugar de origen.

Al estallar la revolución de 1936, el Gobierno de la Generalitat, a través de la Comisión de Cultura dirigida por don Ventura Gassol y más concretamente por el Servicio del Patrimonio artístico de Cataluña, cuidó cuanto fue posible el retablo, adelantándose a la bárbara embestida del anarquismo internacional, que llevaba a la destrucción el patrimonio artístico y cultural de la Iglesia. Así pues, el archivo de la catedral de Seo de Urgell, y su tesoro de arte, los archivos episcopales y parroquiales de Guissona y Janaüja, el retablo Gótico de Son del Pi —de Jaime Ferrer— y muchas otras obras de arte —pocas, teniendo en cuenta las largas listas de



obras desaparecidas— se beneficiaron entonces de aquella protección. Entre ellas puede contarse el Retablo de Abella, gracias al encargo de don Enrique Creus Vidal, haciéndolo llegar al hospital de Lérida, sede actual del Instituto de Estudios Illerdenses. El año 1939 fue devuelto a Abella.

DESAPARICION EN 1972

El Retablo de Abella era, pues, una obra de arte muy conocida y apreciada, tanto por los estudiosos como por los insaciables mercaderes de obras de arte.

Los servicios del patrimonio artístico del Obispado y el obispo personalmente se habían propuesto repetidas veces trasladar el retablo —en depósito— a un lugar más seguro. Siempre tropezaron con la natural resistencia de los habitantes del lugar. Incluso en otoño de 1971, miembros de la Junta del Museo Diocesano se trasladaron a Abella con la misma intención. Meses después —la noche del 6 al 7 de junio de 1972— el retablo desapareció furtivamente de su lugar. A partir de aquel hecho no faltaron insinuaciones y sospechas por demás gratuitas en contra no solamente de los vecinos de Abella, sino también del Obispado y sus responsables.

Lo cierto es que el mismo día del robo fue presentada denuncia de la desaparición del retablo ante el ilustrísimo señor Juez de Instrucción de Tremp, don Enrique Cáncer Labanne (sumario 6/72) y el señor obispo lo hacía personalmente ante el señor comisario de Policía de la Seo de Urgell, don Elizando Huertas Carezal, y, unos días después, a un agente de la B. I. C. expresamente llamado a la Seo.

Desde aquellas horas no han faltado cartas y notas de información sobre la ubicación del retablo, las cuales, después de gestiones discretamente llevadas a cabo por el Obispado y por la Policía, siempre resultaban gratuitas y falsas. El Obispado, por otra parte, periódicamente renovaba la denuncia hecha desde el primer momento.

EL ENCUENTRO EN 1977

El día 20 de octubre de 1977 el director del Museo de Arte Románico de Cataluña, don Juan Ainaud, comunicó al señor obispo que un tal Roozemon, súbdito holandés, que se decía representante e intermediario de la sociedad CHAIN CHRISTIAN INTERNATIONAL I. N. C. —ambos domiciliados en Holanda, E. E. U. U. y Panamá— le ofrecía, hacía ya algún tiempo, la venta de un retablo gótico

que, por la fotografía enviada en los últimos días, podía resultar ser el Retablo de Abella. Oferta que también pensaba hacer a otras entidades y particulares del país, y que hacía al señor Ainaud y a la vez invitaba al señor obispo, para una entrevista el día 25 en Barcelona, en la que se fijarían las condiciones de la operación, dando a conocer en definitiva la trama que posiblemente enredaba todo el asunto.

El señor obispo acepta el asistir a la cita, aunque no en cuanto tal; el día siguiente (21) despliega una gran actividad telefónica, poniéndose en comunicación con la Embajada de España en La Haya, con la Subsecretaría de Asuntos Exteriores y la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Gobierno del Estado y con la agencia cultural del Consulado de España en Nueva York, etc. Igualmente lo hace con el señor Piqué y Vidal, de Barcelona, ofreciéndole toda la representación del Obispado para el asunto de la recuperación del retablo.

Entre tanto, se fueron fijando las condiciones que cabía plantear en el encuentro: que el retablo interesara, pero que era necesario verlo antes, para comprobar su autenticidad y estado de conservación, etcétera.

Roozemon se presentará un día antes del 24 (lunes). Le espera la esposa del señor Ainaud, muy experta y diligente en este asunto desde el primer momento. El señor Roozemon acepta enseñar el retablo el día 8 de noviembre, ya que el retablo estaba en Nueva York, y que por él pedía un millón y medio de dólares USA.

El 25 de octubre —martes— el señor obispo se desplaza a Barcelona. Se le comunica todo lo que había sucedido en días anteriores y ante el notario señor Porcioles y Colomer otorga poder especial de representación y para actuar en nombre del Obispado de Urgell, propietario del retablo, ante la Interpol y la Dirección General del Patrimonio Artístico, a favor de don Juan Piqué y Vidal, con bufete en la Diagonal, número 612. Dicho señor ordena la ratificación de la denuncia hecha el año 1972 ante el Juzgado de Instrucción de Tremp y la Comisaría de Policía de la Seo, acciones que se cumplimentaron aquella misma tarde por mosén Gay, arcipreste de Tremp, y mosén Gregorio Creus, vicario general de la Diócesis, respectivamente. En seguida la denuncia y su ratificación fueron tramitadas al señor comisario jefe de la Brigada Central de la Comisión General de Investigación Criminal, adscrita a la Dirección General de Seguridad, del Ministerio del



Tema de la Coronación de la Virgen, detalle del Retablo de Abella en el que se manifiesta la influencia del gótico italiano —en la composición de figuras—, y destaca en el manto de la Virgen de «S» —de Serra— que se repite en las escenas gozosas de retablo.

Interior. Allí acudió también el letrado señor Piqué. Seguidamente se despliega la acción recuperadora con la colaboración de las autoridades diplomáticas de España, del cónsul general de España en Nueva York, de la dirección del Patrimonio Artístico y Cultural, en especial de don Antonio Verdura Tuells, de la Interpol, de la policía del F. B. I., de Nueva York y de la española, etc.

El inspector de la Brigada Central de Investigación, señor Núñez Ferrer, se desplaza a Nueva York el día 5 de noviembre, poniéndose en contacto con las autoridades consulares, así como con el Despacho Federal de Investigación (F. B. I.). Se fija la entrevista con el señor Roozmond en el Hotel Waldorf Astoria, de Nueva York. Asistieron el agregado cultural del Consulado español, señor Dezcallar, la señorita Gómez-Moreno, experta en

arte medieval y empleada del Museo Metropolitano de Nueva York, el señor Núñez Ferrer y el agente especial de F. B. I., señor Mc Shane. Estos dos últimos callaban su personalidad, pero siendo el primero empleado administrativo del Ministerio de Cultura del Estado Español y encargado de los trámites de aduana y seguros; el segundo era un fotógrafo de estudio de arte, contratado para aquella eventualidad.

Se celebra la entrevista, pero el señor Roozmond manifiesta que el edificio DAY MEYER MURRAY y YOUNG CORPORATION STORAGE, situado en la Segunda Avenida, número 1.166, en donde se encuentra el retablo, estaba cerrado aquel día y que no podrían verlo hasta el día siguiente.

Allí acudieron al día siguiente las personas indicadas anteriormente. Fue comprobada, sin lugar a

duda alguna, la autenticidad del retablo en cuestión; desmontado, se confirma el perfecto estado de conservación; era el retablo cuya desaparición denunció desde el primer día el señor obispo de Urgell a las funcionarios de la Policía española y norteamericana. Se desplazaron rápidamente unos a la Corte Federal, mientras otros miembros del F. B. I. rodeaban el edificio para evitar que el retablo pudiera ser retirado.

El ayudante fiscal, William Tendy, del distrito Sur de Nueva York, procede al arresto del señor Roozemonnd y a hacerse cargo del retablo. La orden de arresto fue librada por el magistrado Martin D. Jacob, así como la de libertad bajo fianza de cincuenta mil dólares y la orden de traslado del retablo a los locales de F. B. I. (Calle 69, número 201) Todo ello por haber sido violado el artículo 18 del Código de los E. E. U. U. de América, Sección 2314 (Convención de la Unesco), que prohíbe la entrada en el país de propiedades robadas, con mención expresa de que la mercancía había sido embarcada en Holanda con destino a Nueva York el 10 de julio de 1977, por la compañía Garlich-Shippers, gestión que realizó el propio Roozemonnd, el cual, según noticias oficiales recogidas por la Corte Federal, se supone que era el quinto o sexto propietario de la obra robada.

LA RECUPERACION EN 1978

Desde aquel momento cabía esperar la resolución que dictasen las autoridades judiciales de Nueva York.

El mes de abril de 1978, habiendo reclamado el Obispado de Urgell la propiedad del retablo desde el momento de su desaparición, el señor Roozemonnd se avino a renunciar él a sus posibles derechos, siempre que se demostrase la propiedad de la obra artística, le fuera devuelta la fianza y no se tomasen represalias contra él por parte de los tribunales de los EE. UU., ya que él insistía en que jamás había sabido ni sospechado que la obra había sido robada.

El Obispado también se avino y, a tal efecto, mosén Jesús Castells —canciller secretario del Obispado, con poderes otorgados el 28 de abril por el señor obispo ante el notario señor Galindo Llangort— se personó y el 2 de mayo, ante don Víctor A. Abeyta, cónsul norteamericano en Barcelona, firmó una declaración jurada sobre la propiedad que el Obispado de Urgell siempre había ejercido y de manera ininterrumpida sobre el retablo, y al mismo tiempo daba libramiento a las pruebas documentales impresas aducidas. También se autorizaba la entrega de la obra de arte al letrado Piqué y Vidal, de Barcelona, y a los señores Stannage o Hayton, ambos domiciliados en Nueva York City, 665, Fifth Ave.

Llegada a Nueva York toda esta última documentación y tenida por suficiente, el fiscal del tribunal del Distrito de Manhattan ordena la entrega del retablo al señor Piqué y Vidal, representante legal y apoderado del obispo de Urgell. Eran las tres de la tarde —las nueve horas peninsular— del 24 de mayo de 1978. Al día siguiente el F. B. I. cumplía la orden recibida en presencia del cónsul don Rafael de los Casares, del vice-cónsul Francisco Viguera, y con la asistencia de numerosos periodistas y de un equipo de divulgación radiotelevisada.

Seguidamente, el señor Piqué y Vidal se hizo cargo del retablo, que embalado en las mismas cajas en que había salido de Holanda, con un peso total de 261 kilogramos y con el conveniente seguro, era cargado en el vuelo regular de Iberia 952 con destino a Madrid y de aquí, en el «Tenerife», vuelo del puente aéreo a Barcelona, donde llegó a medio día del 26. Cumplimentados todos los trámites aduaneros, el mismo señor Piqué lo transportó seguidamente a la residencia episcopal de la Seo de Urgell, donde llegó a las 11,20 horas. No cabe



destacar más el hecho de que el retablo fue directamente llevado a la capital de la Diócesis desde el lugar de su encuentro.

La Comisión Diocesana para el Patrimonio Artístico y Documental lanzó una nota informativa a todos los medios de comunicación, dando eco y sumándose a la satisfacción general por tan feliz acontecimiento. Juntamente se agradece la colaboración prestada por las autoridades diplomáticas, culturales y artísticas del Gobierno del Estado, de la Interpol, del F. B. I. de Nueva York, de la B. I. C. de España y de los señores Ainaud de Lasarte, de Barcelona. El trabajo de recuperación ha sido ciertamente trabajo llevado en equipo, pero debe destacarse que su peso ha cargado muy especialmente sobre el señor obispo de Urgell, Mns. Joan Martí y Alanís, en persona y sobre el letrado expresamente nombrado por él para el asunto, don Joan Piqué y Vidal.

EXPOSICION DEL RETABLO

Convenientemente instalado en el Museo Diocesano de Urgell, el domingo 28 de junio, después de una sesión informativa en la catedral —llena hasta los topes— en la que intervinieron el señor obispo, el señor Piqué y Vidal y mosén Alberto Vives, director del Museo, el retablo fue presentado a la admiración de la gran multitud. En prueba de gratitud a las colaboraciones recibidas en la recuperación del retablo, el señor obispo ha querido que pudiera ser objeto de contemplación en la capital del Estado y en Barcelona. Con esta finalidad, Mns. Juan Pujol, vicario episcopal, depositaba la obra en manos del director del Museo del Prado, Sr. Pita An-

drade (29 de mayo) y mosén Jesús Castells, canciller episcopal, el 16 de junio lo recogía en Madrid para entregárselo al señor Ainaud de Lasarte en Barcelona, donde se expuso en la capilla real de Santa Agueda, hacia mediados de julio. Posiblemente un día de verano se llevará a Abella para complacer en una celebración popular el justo designio de aquel pueblo, que ha guardado el retablo durante 600 años.

FUTURO EMPLAZAMIENTO DEL RETABLO

La protección del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia corresponde al obispo, presbíteros y a toda la comunidad cristiana de la diócesis. El obispo no es ni el primero ni el más responsable administrador. Este cargo mira más al valor material de aquella herencia, le obliga a una acción realista y constante, ya general, ya específica, para la protección de la obra concreta. Defenderá siempre la vinculación de aquellos antiguos tesoros a su primitivo emplazamiento o lugar de origen, pero habrá de asegurar y velar porque —dejando de lado los sentimientos locales— se procuren más garantías de seguridad satisfactorias, tanto materiales como humanas.

El Museo Diocesano de Urgell no es propietario de las 385 piezas que guarda, convenientemente presentadas y fotografiadas. No es depositario y sus instalaciones gozan de los medios más modernos de protección, que funcionan de una manera independiente y simultánea. Allí será, pues, depositado el Retablo de Abella. ¿Tendremos algunas instalaciones semejantes en Pallars, Valle de Arán, o el sector meridional de la diócesis?, ¡Dios lo quiera!

LA COMISION DIOCESANA PARA
EL PATRIMONIO ARTISTICO Y DOCUMENTAL.
DIOCESIS DE URGEL (LERIDA)

COMENTANDO UN CURSILLO

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

Se trata del cuarto cursillo de iniciación, organizado por el Estudio Taller de Arte Religioso Antiguo, que patrocinan la Comisión Episcopal de Liturgia y el Movimiento de Arte Sacro.

Se celebró en Madrid del 20 al 30 de junio próximo pasado. Ya no es hora de publicar su ajustado programa, ni todavía es prudente cosechar sus frutos prácticos. Cada ensayo ha tenido su matiz y la experiencia vivida, en el último nos permite considerar las ventajas de planteamientos múltiples en torno a la problemática fundamental que vamos a resumir y comentar en cinco puntos de enfoque.

I. Las técnicas artísticas aplicadas

Una vez más parece oportuno recordar nuestro propósito formativo y nuestro servicio a la Iglesia y a la sociedad. Queremos ayudar a que se supere la doble penuria de técnicos y de artesanos, dedicados especialmente a estas delicadas tareas —pacientes y comprometidas, meritorias siempre y a veces singularmente artísticas— de la conservación y restauración del gran legado de arte religioso que ha llegado hasta nosotros. A todos nos responsabiliza su cuidado y defensa, su digna presentación y su posible acrecentamiento.

Metas diferentes que no podemos ahora pormenorizar. Pero trayectoria muy semejante a la del médico ante el enfermo: reconocimiento minucioso y técnico, diagnóstico y tratamiento adaptado a las posibilidades.

Proyectada a la obra de arte —enferma o maltrecha—, la triple consideración tiene que madurar en la intervención del especialista a quien se confía una obra dañada en muy diferentes condiciones y aspectos. Reconocimiento reposado y técnico, que comienza ya al hacerse la selección de obras que se aportan para las tareas del cursillo. En una decena de días —aunque puedan sumarse una veintena de horas de trabajo— no se puede más que plantear, escalonar planteamientos que acostumbren a clasificar y descubrir los valores y daños de la obra, tocando así distintos aspectos en diferentes obras, que ofrezcan todo un panorama de síntomas y remedios, en múltiples aplicaciones que los avances de la técnica actual va enriqueciendo con un índice fascinante de posibilidades.

Se percibe fácilmente la confluencia necesaria de preparación técnica y experiencia asidua, que suponen un gran esfuerzo —a la vez analítico y sintético— en la tarea del profesor. Y ésta ha sido la que desarrollaron, en lo que llamamos clases fundamentales, nuestro acreditado equipo formado por los profesores Leocadio Melchor y Manuel de la Colina, en el campo de la pintura, y los Hermanos Joaquín y Raimundo Cruz Solís, en la escultura y talla policromada.

Nunca puede olvidarse el posible futuro de la obra en cuestión. Las exigencias que condicionan un trabajo, en obra que procede y retornará al culto divino, en múltiples servicios litúrgicos y de ambientación religiosa, no pueden igualarse con las que, retirada ya del culto público, merecen también un trata-

PASTRANA.—Destacan en esta ciudad ducal la colegiata y el palacio. En la primera es un verdadero joyel la sacristía, con los importantísimos tapices góticos siglo XIV, tejidos en Tournai, según cartones del pintor lusitano Nuño Gonçalves. Con temas de las campañas de Alfonso V de Portugal, y una gran colección de obras de arte religioso, es exponente el Cristo gótico del siglo XIII, cuya foto reproducimos. Todo ello reclama una mejor instalación museística. En cambio, el palacio, de señorial fachada —ligado a la interesante historia de la princesa de Eboli—, acusa un vacío —casi abandono—, una falta de destino cultural que superase la situación presente y justificase una acertada tarea de restauración y acondicionamiento.



miento apropiado por sus valores históricos, culturales, estéticos, e incluso de privada devoción religiosa. Todo ello debe tener constancia en la programación o guía del trabajo a realizar, conforme a los diversos destinos futuros de la obra.

En la fase de realización, como es lógico, los profesores dan la pauta trabajando ayudados por otros colaboradores ya experimentados. El interés creciente de los cursillistas, al ver los frutos de trabajo técnico, les acerca a la obra y comienzan a querer poner manos en ella, en niveles propios de princi-

pantes. En etapas más comprometidas y delicadas, intervienen como ayudantes quienes llegan con suficiente preparación técnica y artística. En esas fases prácticas el profesor insiste en el sentido de responsabilidad del trabajo, selecciona dotes de sensibilidad estética, de habilidad manual, que servirán más tarde para la selección del alumnado del curso ordinario de nueve meses.

Formar especialistas bien se sabe que es tarea delicada y lenta, de mucha tenacidad y paciencia, tanto en el maestro como en el alumno.

II. Cultivo de la sensibilidad estética

Junto a la destreza y pericia técnica, ocupa lugar destacado el cultivo de la sensibilidad artística, en la doble vertiente de contemplación (aprender a mirar) y de la creación (capacidad de expresar nuevas vivencias estéticas). La sensibilidad en su vertiente contemplativa —menos veces en la creativa— interviene muy decisivamente en la formación del especialista restaurador. Hay que ver y analizar muchas obras durante tiempo considerable, pero sobre todo hay que saber mirar en profundidad, hasta que la obra provoque la reacción estética, en la que intervienen sucesiva o paralelamente el sentido y la inteligencia.

Sin duda que se arranca normalmente de dotes personales —que la naturaleza reparte desigualmente— y que se acrecientan cada día o se pierden, con el cultivo o por desidia, bien sea personal, familiar o social. Hay que llegar a una vivencia compenetrante, y no quedarse en mirada clasificadora. Corriente de simpatía siempre dispuesta a descubrir bellezas y calidades, a aportar valores; en nuestro caso, a sanear, limpiar, ambientar, presentar dignamente, a realzar lo inédito y a remediar los males que lesionan la contemplación de lo bello y su disfrute.

No se trata, pues, de una pura clarificación metafísica del «pulcrum» en el «ens», sino de una apertura de nuestra capacidad vital para captar, para disfrutar, para descubrir unas posibilidades, nueva dimensión celada, tanto en la maravillosa contemplación de la Naturaleza —divina creación— como en la sorpresiva posibilidad de un noble disfrute en el descubrimiento de calidades y hermosuras, sobre las que el artista trabaja para crear nuevos y bellos cauces de comunicación con el exterior, al que proyecta su idioma de formas y colores, de volúmenes y proporciones, de melodías y ritmos.

De ese cultivo íntimo, de ese «adelgazamiento espiritual» —que diría fray Luis de Granada en el campo de la ascesis— se ocupó, de modo delicioso y vivido hondamente,

nuestra colaboradora incomparable en el tema que nos ocupa —Carmen Castro—, al disertar sobre la formación de la sensibilidad estética, en lo antiguo y en lo nuevo. Las páginas de ARA recogen en este número, con calor de amistad y admiración de aprendices, un resumen de su lección. Lástima que no pueda reproducir la imprenta su refinado feminismo, su buen decir y profundo pensar, su amplia cultura y exquisita sensibilidad.

III. Ambientación cultural

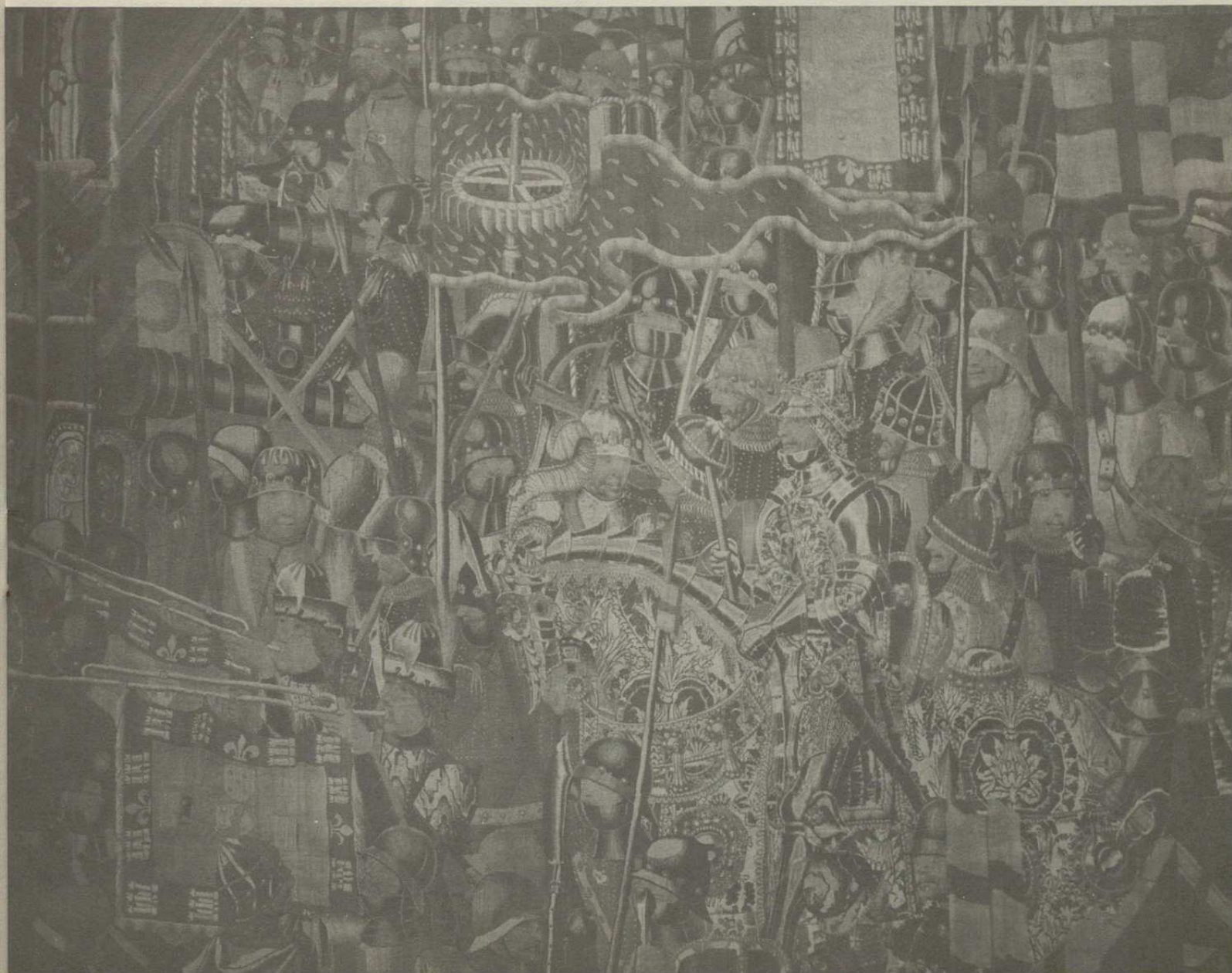
La sensibilidad también necesita apoyatura en la fundamentación cultural, que enriquece los horizontes de visión y matiza hasta lo indescriptible las implicaciones de la obra bella. Ampliación cultural que en el cursillo tuvo que limitarse a dos o tres puntos de mira: el de la arquitectura, el de la pintura y el del tapiz.

Francisco Bellosillo, Doctor Arquitecto, que batalló en primera fila, al plantearse el problema posbélico de la renovación arquitectónica de nuestros templos, y el posconciliar de su funcionalismo y expresividad al servicio de la liturgia reformada. Su tema fue «Condicionamiento del arte antiguo en las iglesias actuales». Pero el disertante tuvo un doble acierto de amplitud, al arrancar en el pasado histórico en torno a un ejemplar típico, Sancta María dei Fiore, la catedral de Florencia, con cierto paralelismo en sentido inverso en la parroquia del Salvador, de Soria, obra en tantos aspectos ejemplar de nuestra década. El análisis minucioso hecho sobre una serie muy escogida de diapositivas —de conjunto y de detalles— de la catedral de Florencia y su entorno, el baptisterio y el campanile, desmenuza una tarea constructiva que abarca seis siglos de duración (XIII-XIX), con múltiples condicionamientos que reciben de la evolución estilística un marchamo rico y variado, sin que pierda su unidad arquitectónica ni desentone en la visión que hoy tenemos del conjunto. Maravilloso engarce que nos hacía descubrir la expresividad y juego apropiado del estilo de cada momento. Por otra parte, condiciona-

mientos medievales —románicos y góticos— en las ruinas de una pequeña capilla de un cementerio intramuros, que había de renacer al construirse en el solar una iglesia posconciliar, respetuosa y revalorizadora de lo antiguo a la vez que avanzada y consecuente con las nuevas directrices litúrgicas, estéticas y sociológicas: es la parroquia del Salvador en Soria. Hoy ya no se discute lo que hace pocos años pudiera ser objetivo polémico y se acepta una solución ingeniosa y sencilla que encajó muy oportunamente lo de ayer y lo de hoy. Unidad, convergencia, funcionalismo y

expresividad, estímulo a una incorporación participante en el culto, todo ello profundamente estudiado y descrito en la proyección de diapositivas, con posibilidades y contrastes en el juego de luces y volúmenes.

Luis Díez del Corral, nuestro gran humanista —académico y catedrático— tuvo con nosotros la amabilidad de aceptar como tema «Lo último sobre Velázquez», que nos invitara —como conservadores o restauradores— a conocer en profundidad la personalidad del artista creador, cuya obra pudiera





SIGÜENZA.—Ha sido objetivo de anterior visita en el verano de 1976 —que reseñamos en ARA XLIX—. Catedral y castillo son engarzados en el laberinto callejero de sabor popular y noble evocación. Siempre gusta volver en visita más reposada y saturarse de su ambiente —bien conservado— y de la atendida presentación del arte catedralicio, en las dependencias del templo y en el delicioso y ejemplar museo diocesano. Nunca puede faltar la visita al doncel en la capilla de los Arce, que presentamos en su visión especial del arte funerario entre gótico y renacimiento.

caer en el ámbito de una intervención conservadora o restauradora. El hombre, el artista, el cortesano..., superposición de planos valientemente destacados, que enriquecían el interés y valoración del gran pintor del siglo XVII. Ameno y erudito a la vez, su trabajo supuso un gran esfuerzo de síntesis, hecha sobre las pruebas de imprenta de una obra importante que, Dios mediante, se publicará el próximo otoño. El respeto y a la vez el cariño que el autor matiza tanto al escribir, le permitían al hablar disgresiones y contrastes que nos revivían no sólo puntos históricos de un monarca y de un artista, sino la más amplia visión de toda una coyuntura histórica, de un ambiente cultural y social, que tanto ayudan a profundizar en el conocimiento de las personas, recogido y reflejado en el lienzo. A todos nos despertó el noble propósito de incluir, en nuestro estudio de artistas, ese trasfondo cultural que estimula nuevas visiones del tema y el artista. Así nos ocurrió con el famoso retrato de Felipe IV —con casaca rosa y plata—, puede que el último y quizá el mejor, pintado en Fraga en críticas circunstancias históricas, que llevaron al artista a ennoblecer y expresar la

categoría y talante del rey. Estímulo para volver a visitarlo allende los mares, en la Frik Collection de Nueva York.

En otra directriz —muy formativa y novedosa— escuchamos a Livinio Stuyck unas oportunísimas orientaciones sobre el arte y la técnica del tapiz. El actual director de la Real Fábrica, con amplia competencia y grata adaptación al grupo de visitantes, nos introdujo en el ambiente de la Fábrica y paso a paso iba poniendo de relieve un historial meritorio y el tecnicismo complicado y paciente de una tarea artística no suficientemente conocida y valorada.

El destino de aquellas grandes obras, realizadas en yute y lana, en sedas y oros, fue normalmente suntuario, aunque muchas veces quedó vinculado al culto y al cuidado de importantes catedrales y monasterios. Pero tras la ambientación suntuaria de sus normales destinos, la visita a los telares de la Real Fábrica nos descubría un mundo de trabajo oculto y paciente, de formación muy especializada y gran pericia manual, de afinada sensibilidad cromática y de laboriosa fidelidad a los cartones de grandes artistas.

Quien no haya tenido la suerte de una iniciación dialogante, tan insinuante y detallada, nunca podrá justipreciar una tarea artística —tan meritoria— de quienes mantienen y perfeccionan técnicas de gran abolengo.

IV. Enfoque museológico

Los problemas del Patrimonio Artístico —su conservación, presentación, valoración, defensa, restauración, etc.— nunca dejarán de tener actualidad. Machaconamente hemos repetido que la acción destructora del tiempo avanza más rápidamente que las posibilidades de poner remedio en abierta colaboración de la Iglesia con el Estado, y numerosas instituciones nacidas para tal fin.

La prolongada espera de nuevos planteamientos legales, que encaucen y agilicen la necesaria participación y responsabilización de todos a quienes afecta ampliamente esta tarea común, han impuesto un ritmo prudencial a las posibilidades de trabajo existentes, pero en modo alguno justifican el inmovilismo de manos caídas o de huelgas de celo.

No hemos querido dejar de tocar algunos aspectos latentes del problema y algunos de sus trances conflictivos. Y así, la experiencia vivida en los últimos tiempos por el ilustre canónigo del Burgo de Osma, don José Arranz Arranz, dieron pie no para una nueva polémica en torno al Patrimonio Artístico, sino ocasión de subrayar sus experiencias vividas, la necesaria prudencia y seria res-



ponsabilización. Nos desarrolló con amplia documentación y equilibrada exposición el tema apasionante «Lo conflictivo en el patrimonio artístico». Constatación muy sincera, y de importancia práctica grande, de los sin sabores que acibaran con frecuencia la noble y desinteresada dedicación al cuidado y pervivencia del arte religioso, tanto de catedrales o grandes monasterios, como de pobres parroquias, templos y ermitas en pueblos deshabitados. Podemos personalmente dar testimonio de la paciente y delicada tarea de este gran archivero burgalés, a quien se debe en buena parte los descubrimientos artísticos, las documentadas catalogaciones, la acertada presentación de lo que es hoy el Museo Catedralicio del Burgo de Osma y de la concatedral de San Pedro de Soria.

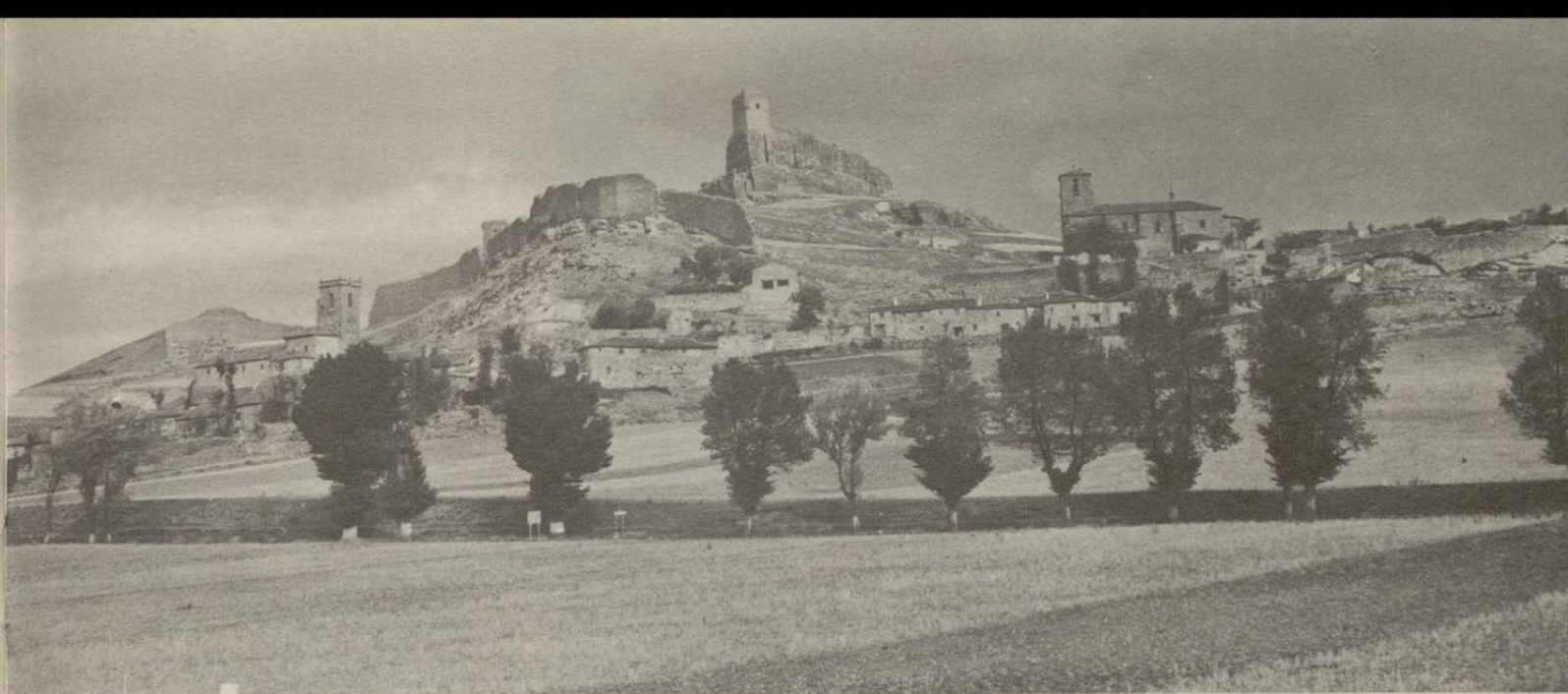
Tras de lo bello y sorprendente se oculta también una penosa labor de búsqueda, de rescate, de pacientes gestiones y de gran penuria de medios, para poder salvar buena parte de un gran caudal histórico artístico,

que las circunstancias o eventualidades coyunturales han puesto —y seguirán poniendo— en penoso trance de abandono, grave deterioro o inminente ruina.

Esta meritoria puesta a salvo, mediante sucesivas etapas de clasificación y catalogación, de limpieza y consolidaciones, de fijación de color, etc., exige ya toda una organización gradual que se realiza en un almacenamiento digno y bien ordenado —primera etapa—, al que suceden las de recuperación y restauro, hasta llegar a un destino museal o de culto. Etapa previa que en la diócesis de Burgo de Osma se viene realizando hace tiempo, habiendo organizado en su propio ambiente un cursillo —verano de 1977— para la iniciación y responsabilización del clero. Tareas puestas en marcha e impulsadas por don José Arranz, quien nos evoca —y también simboliza— el recuerdo de tantos sacerdotes rurales que, en el anonimato y penuria de medios, han mantenido durante siglos esta batalla contra el robo, el deterio-



CASTILLOS Y TEMPLOS.—Sorprendente repetición de un esquema de reconquista, defensa y modestos asentamientos urbanos. Hoy presentamos y evocamos dos muestras ejemplares: Hita —del arcipreste— y Atienza —del Mio Cid—, prometedores de posibilidades culturales y turísticas de primera categoría —la Ruta de la Alcarria—. Es Atienza muy digna de esa vivificación, que sin necesidad de aportar nada nuevo se prestigia tan sólo con valorar y bien presentar su arte antiguo aún disperso y poco asequible.



ro y la rehabilitación de tantas obras de arte religioso.

Después de oír al señor archivero de Burgo de Osma, en línea de planteamientos teórico-prácticos de museología, fueron expuestos y ampliados —por su valor orientador— los comentarios y apreciaciones que pocos meses antes publicó ARA con motivo de la Exposición en el Museo de Arte de Historia de Friburgo (Suiza). Su acomodación a nuestro ambiente y la actitud positiva y estimulante —frente a las tareas del Patrimonio Artístico— promovieron un diálogo de extraordinario valor práctico para la planificación de los trabajos y posibilidades de cada diócesis.

Con ambiente caldeado y cierta expectativa, intervino con magistral lección de estudio y experiencia doña Eloísa de Watemberg, Directora del Museo Nacional de Escultura Policromada, en el convento de San Gregorio, de Valladolid.

Después de recordar la deliciosa visita que con ella hicimos en junio del 77 al Museo de San Gregorio, sus directrices y criterios de instalación y ambientación, nos descubre nuestra infatigable disertante su última aventura estética; la instalación de un Museo Claustral en el recinto monástico de la Comunidad de Santa Ana, también en Valladolid. Instalación que goza inicialmente de la ventaja de un ambiente monacal y —en cam-

bio— la dificultad de salvar el funcionalismo de ambientes vividos, con la conveniente distribución e iluminación de las obras de arte. El arte, más que dominar el medio, más que un fin primario, era allí un estimulante evocador en línea de contemplación, que sobrepasa la meramente estética. Bendita iniciativa que viene ofreciéndonos, año tras año, nuevas instalaciones similares a la del monasterio de Santa Ana, donde la tónica religiosa de un mundo desconocido —de silencio y clausura, de apartamiento y de espiritual apoyo a las necesidades de fuera—, disponen al visitante para descubrir el servicio de arte religioso, en dimensiones de trascendencia y evocación. Mantiene su proyección viva, porque persiste su vinculación al ambiente de religiosidad, de culto devoto, propios de una comunidad contemplativa.

La tarea desarrollada por Eloísa Watemberg, expresada en forma sencilla y coloquial, despertó gran interés y entusiasta visión de posibilidades inéditas. Ojalá que tantos otros cenobios que aún abundan —aunque de pervivencia difícil— pudieran tener una mano tutelar y exquisita que resolviera convenientemente sus problemas, no tanto religiosos cuanto estéticos y económicos.

Completando el ciclo de temas museológicos, ofreció el profesor Joaquín Cruz Solís un comentario profundo por el tema y finamen-



LOS PUEBLOS.—Sería interminable su relación y sorprendente su contenido. Nos apena, al describir el recuerdo, silenciar a Jadraque, Cogolludo, Brihuega, Torija, Cifuentes, Molina de Aragón... Cuántas veces los indicadores de ruta nos señalan la dirección, y sin saber lo que perdemos... pasamos y pasamos, haciendo muchos kilómetros y poco conocimiento de nuestro suelo, nuestras grandezas, nuestra luz y color, nuestras tierras ásperas y jugosas, nuestros cielos y horizonte. Mucho nos queda por ver al andar; es acusación íntima que hoy nos invita a un retorno, a una comprensión, a un descubrimiento de nuestra solera popular, en los hombres y en los pueblos.

te matizado por su condición de restaurador experto en escultura, sobre el proceso de restauración del grupo del Santo Entierro (museo de Valladolid) de Juan de Juni, que muy acertadamente ha venido realizándose en el Instituto de Artes Aplicadas a la Restauración. La valiosa y detallada colección de diapositivas en color hizo revivir a todos el delicado proceso que analizaba y explicaba al detalle quien ponía celo y minuciosidad de gran técnico y la finura sensible de gran artista.

V. Vicencias colectivas

Las que a veces han descargado el trabajo intenso del Estudio-Taller, con una visita ilustrada y formativa. Ya quedó constancia de la realizada a la Real Fábrica de Tapices. Otras dos más, de ambientes muy distin-

tos, hicimos en la capital: del monasterio de las Descalzas Reales —de gran ambiente claustral, en medio del dinámico, ruidoso y comercial de Madrid-Centro—, y la visita a la Casa de las Siete Chimeneas —de refinado ambiente casi palatino y muy español, enclave artístico de la más selecta acogida—, que son en nuestro tiempo dos lecciones de arte viviente, aunque de signo muy diverso.

La Casa de las Siete Chimeneas es modelo de restauración y ampliación de una casa noble del siglo XVI, buscando un doble destino —de estudio y de acogida de ilustres visitantes—, que justifican ampliamente la cuantiosa inversión y entretenimiento. Su originalidad queda subrayada por el virtuosismo y gran sensibilidad con que una obra de arte de primera categoría ha reclamado la creación de un clima y ambientación doméstica, que al valorar la obra principal acierta

también en un entorno más hogareño que museal, en distribución y colocación de valiosos muebles, sorprendentes colecciones de plata, cristal y porcelanas antiguas. Una Anunciación del Greco, de gran tamaño, grandes retratos por Van Dick o Pablo Rubens; un genial retrato por Benedito, otro de Tomás Moro o por Picasso. Se ha cuidado la elección de autor y de obra, y a cada cual se le rodea de evocador ambiente, que realza lo principal sin eclipsar lo secundario. También tiene entrada nuestro mundillo plástico actual. Es el conjunto una gran lección de buen gusto y armonía, que llegan más directamente y son alentador y sedante más directo —por ser vivido— que la aséptica presentación de una galería o museo.

Junto a las vivencias urbanas, no podían olvidarse en el cursillo otras experiencias de contemplación que educan la sensibilidad, abriendo paso a los deleites del color y de la luz, de la proporción y del volumen. Este año fue un acierto la elección de la Ruta Alcarreña, por su proximidad y variedad, por ser poco conocida, de variadísimo y profundo contenido.

Además de las dos Castillas —la Vieja, algo accidentada, que trepa cuesta arriba hacia las montañas norteñas; y la Nueva, más llana, que precipitándose hacia el Sur nos asoma en Despeñaperros al paisaje olivero andaluz— hay otra Castilla desconocida, la que llamaríamos rehundida, porque penosamente se fue haciendo en las depresiones de las cuencas fluviales que la riegan, ensanchando sus cauces poco a poco, verdeando huertas y regadíos, con bellos contrapuntos de tierras —tierras oscuras o sonrojadas, castañas o amoratadas—. Sorprendente por su colorido, por su escenografía ondulada, de profundas perspectivas y variantes contrastes. Ruta de literatos y artistas, como el infante Don Juan Manuel, el arcipreste de Hita o el primer marqués de Santillana; de grandes prelados, como el cardenal Cisneros o don Rodrigo Jiménez de Rada, y otros «de mucha historia y mucho romance». Sus castillos eran bastiones de reconquista: Hita, Jadraque, Atienza, Sigüenza, Torija, Bri-

huela... Palacios como Cogolludo, Almazán, Pastrana, o el del Infantado en Guadalupe.

Podemos asegurar que fue ruta sorpresiva, porque el viajero de autopistas no puede ni descubrir la «Castilla rehundida» en las cuencas del Henares, del Jarama, del Tajuña o del propio Tajo. Nosotros fuimos a buscarla y encontramos su luz, su colorido, su relieve, no en gama de paleta, sino en variante tornasol estéticamente impresionante; y en el transfondo, el maravilloso panorama del hombre y del tiempo; vivencia de emociones y contrastes, de rancia solera y aristocrática alcurnia, vertidas hoy en apertura y sencillez acogedoras; si se quiere, en noble austeridad y afable hidalguía; tenaz laboriosidad para fecundar la tierra. Tanto bueno y tan bien dosificado y patente.

Y los diez días de trabajo, de contemplación, también de intercambios de amistad, han dejado sin duda una huella de sutil vinculación a un ideal noble y bello, con anhelos de prolongada amistad y de fecunda colaboración futura.



SANTA MARIA DE OBARRA

Manuel Iglesias

En el ángulo nororiental del Alto Aragón, provincia de Huesca, mitra de Barbastro, se ubica el viejo monasterio de Obarra, junto al río Isábena, bajo la impavidez de los roquedales de la Croqueta.

Obarra, hoy, allí parece un enigma, que sorprende al más avisado. En un valle solitario y una comarca donde el pueblo más numeroso a duras penas alcanza las cien personas, se levantan dos iglesias, una de tres naves, para cobijo de crecida multitud, y las ruinas de un palacio monacal de amplios espacios, solemnes portadas, cuidados recintos con detalles de fina cantería.

Hay que dar un salto sobre siglos pasados para encontrarle lógica al misterio de Obarra; a comienzos del IX, como mínimo, cuando la cristiandad europea, temerosa de verse atenazada por la Media Luna, a los clarinazos del Corán y la Guerra Santa, se parapeta por los ásperos repliegues del Pirineo empuñando armas como ellos, pero al ritmo de salmos y Evangelio. El olvido cayó sobre los baluartes de guerra, pero allí quedaron los signos de la fe.

Fue Obarra monasterio de benitos que, sobre antecedentes mucho más remotos, cobró especial



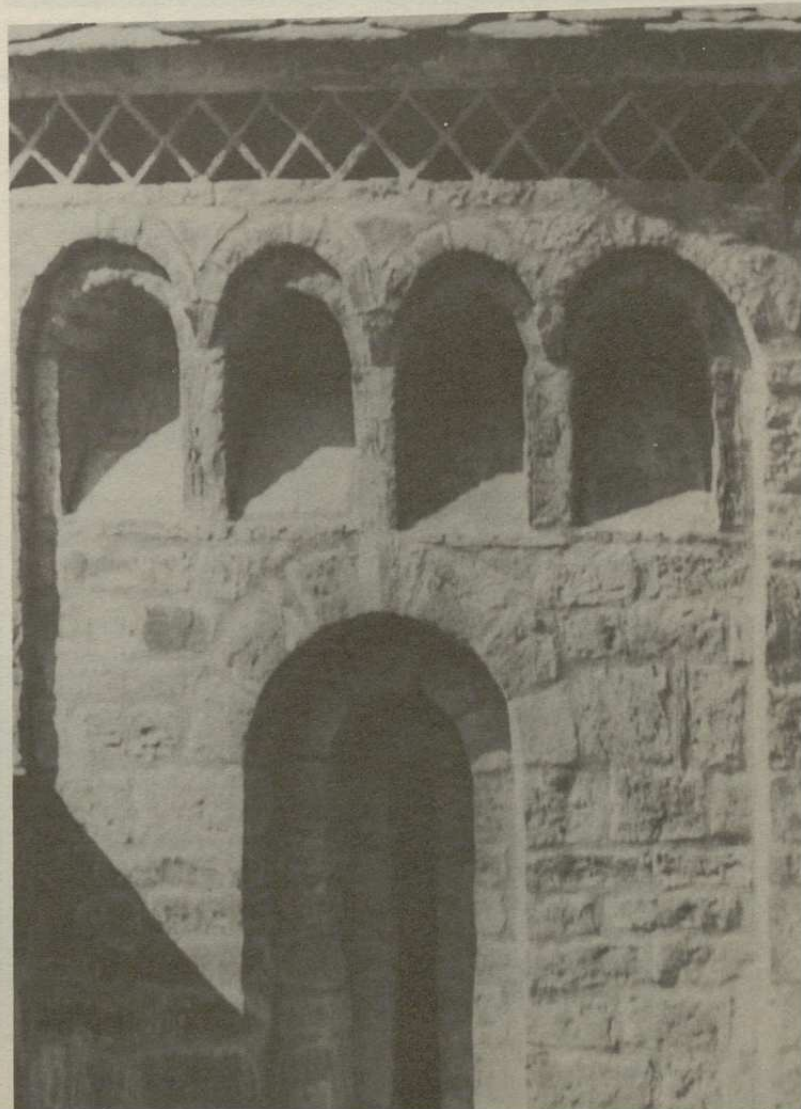
Las obras de Santa María de Obarra han cubierto dos etapas: la documental y la arquitectónica. La primera nos dio el fruto de un trabajo serio de investigación, el de Manuel Iglesias Costa, publicado en Jaca en 1975 por el Instituto de Estudios Pirenaicos. La etapa arquitectónica ha sido meritoria tarea de consolidación y restauración, dirigida por el benemérito especialista, el doctor arquitecto don Francisco Pons Sorolla. Este monasterio y la restauración de Roda de Isabena ha abierto una extraordinaria ruta ascendente del Pirineo del alto Aragón, de bravura en su paisaje de torrenteras, y evocador con los bellos objetivos artísticos.



relieve al proclamarse la independencia del condado de Ribagorza hacia el año 872. Los promotores de aquella autonomía ribagorzana lo escogen como santuario comarcal, donde son sepultados y lo favorecen con largueza. El monasterio, por su parte, ayuda al progreso de las armas, a la consolidación y organización sociopolítica del país y activa la restauración religiosa del territorio.

Su mayor florecimiento se constata a lo largo del siglo X y primera mitad del XI. Parece que no supo encajar la reforma monástica, abierta en Cluny, ni la gregoriana de la segunda mitad del siglo XI que, dirigida y alentada por la corona aragonesa —ya poseedora del condado— y centralizada por monasterios más occidentales, como el de San Victorian, provocaron su decadencia. Aunque su pasado histórico, así como su acervo patrimonial y monumental, le mantuvo en un segundo plano por espacio de muchos siglos posteriores.

Quedan en pie: 1.º *la pequeña ermita de San Pablo*, residuo quizá de la restauración del monasterio, realizada en la primera mitad del siglo X por el conde Bernardo de Ribagorza. La solidez, armonía y austeridad de su fábrica, contrastada con cierto despliegue de fastuosidad en la basílica de Santa María, parece aconsejar dicha cronología. Los retoques y restauraciones posteriores alteraron, sin duda, algo de su fisonomía.





La construcción de Santa María hubo de realizarse en las primeras décadas del siglo XI. Es la época de pujanza del monasterio. La comparación de este templo y sus formas, con San Aventin de L'Arboust (Francia), así como San Pedro de Casserras y San Vicente de Cardona, en Cataluña, todas de esta primera mitad del siglo, aconsejan esta calendación.

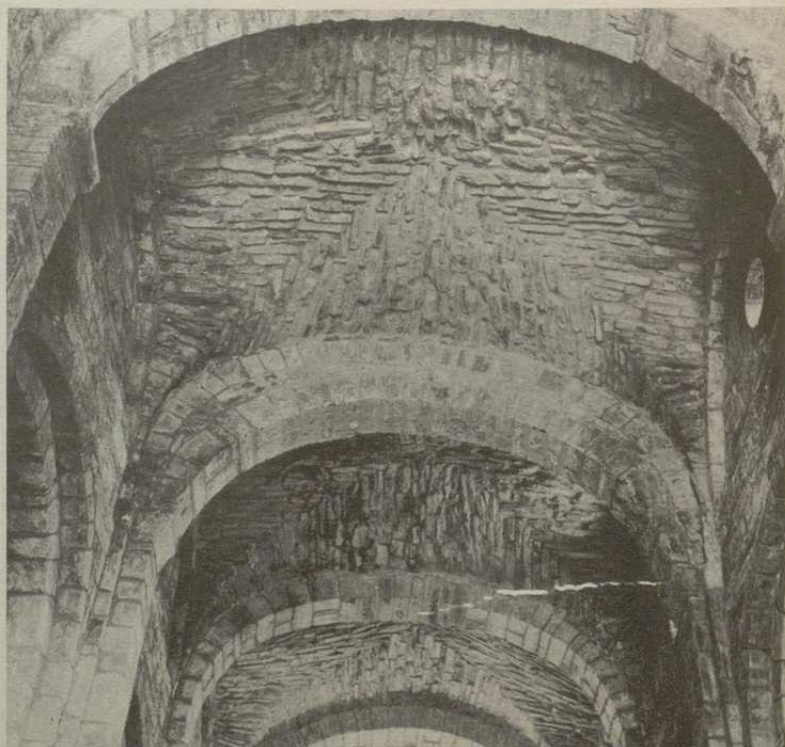
Acaba de ser restaurada por la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Vivienda, bajo guía y proyecto del arquitecto don Francisco Pons-Sorolla, y fue inaugurada el día 30 de mayo último con solemnidad muy gregoriana y concelebración del obispo don Ambrosio Echevarría Arroita y 28 sacerdotes de la comarca.

3.º *El palacio monacal* es pieza a la intemperie a quien sólo abriga esperanzas de restauración. Sobre muros y bóvedas del siglo XII se levantan muros y plantas del XVI. Son especialmente llamativas portadas, ventanas y chimeneas de arcos conopiales y líneas flameantes de estilo gótico francés.

El paraje y el conjunto invita a la meditación y al relax.

Barbastro, agosto de 1978

2.º *La de Santa María* es iglesia de tipo basilical, de planta rectangular, dividida en tres naves paralelas, coronadas por ábsides semicirculares, sin crucero. La soportan gruesos muros, muy atizonados, y pilastras cruciformes con resaltes en sus ángulos que se prolongan en fajones transversales y aristas que sostiene bóvedas de cañón y arista en su cubrición. Su ornato corresponde al estilo románico-lombardo, muy de primera hora, a juzgar por la rusticidad de su acabado. Un friso de arquillos ciegos, bajo un galce con dientes de sierra, corona sus ábsides y se prolonga bajo el alero de las naves. El ábside central se complementa con tres órdenes de hornacinas ciegas y una franja de rombos a base de lastra, del que únicamente hemos visto parecido, realizado en ladrillo, en el Cristo de la Luz, en Toledo, y parece delatar su influencia árabe. En el interior del ábside central destaca un zócalo de arcuaciones, dos muy extrañas e irregulares, sobre pilastras semicirculares adosadas y capiteles labrados de escaso relieve y rústica labor. Con parecidas características hay dos en la puerta de entrada primitiva, que sugieren el aprovechamiento de elementos nobles de construcciones derruidas.



INDICE

PORTADA
Abside Románico del Monasterio de Santa María de Obarra.

CONTRAPORTADA
El recuperado Retablo de Pedro Serra en Abella de Conca (Diócesis de Urgel).

EL PAPA PABLO VI	
LAS ARTES Y LOS ARTISTAS	65
Fr. J. M. de Aguilar, o. p.	
EL ARTE COMO VIDA AUTENTICA	70
Carmen Castro. Reportaje fotográfico del R. P. Antonio Moreno, o. p.—Oacklan, CAL.	
SOBRE EL RETABLO DE ABELLA DE CONCA	77
Comisión Diocesana de Arte Seo de Urgel.	
COMENTANDO UN CURSILLO	84
Fr. J. M. de Aguilar, o. p. Fotos: Servicio de Información Turística del Ministerio.	
SANTA MARIA DE OBARRA	94
Manuel Iglesias.—Barbastro. Fotos del autor.	

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

Consejo de Redacción: Juan Barberán; José Luis Iriondo, O.F.M.; José María Javierre, O.D.; José Luis Sánchez; Francisco Medina.

Administración: Velázquez, 51 - Madrid.

Precios de suscripción: En España: 1.000,— pts. socio protector;
500,—pts. socio bonificado.

Extranjero: 8 \$ USA (por avión, 10 \$ USA).

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

Esta revista se publica con aprobación y censura eclesiástica.

Depósito legal: M. 9.801-1964.

